

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

NEZI HEVERTON CAMPOS DE OLIVEIRA

**PATRIMÔNIO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO: QUESTÕES
CONCEITUAIS E POSSÍVEIS FORMAS DE PATRIMONIALIZAÇÃO**



Niterói

2022

NEZI HEVERTON CAMPOS DE OLIVEIRA

**PATRIMÔNIO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO: QUESTÕES
CONCEITUAIS E POSSÍVEIS FORMAS DE PATRIMONIALIZAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor. Linha de Pesquisa: Histórias e Políticas

Orientador: Prof. Dr. FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ

Niterói

2022

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

048p Oliveira, Nezi Heverton Campos de
Patrimônio Cinematográfico Brasileiro : Questões
conceituais e possíveis formas de patrimonialização / Nezi
Heverton Campos de Oliveira ; Fabián Rodrigo Magioli Núñez,
orientador. Niterói, 2022.
485 p.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói,
2022.

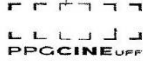
DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCCine.2022.d.88493237787>

1. Patrimônio. 2. Patrimonialização. 3. Historiografia.
4. Cinemateca. 5. Produção intelectual. I. Núñez, Fabián
Rodrigo Magioli, orientador. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD -

uff

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



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

Ata de Defesa do doutorando **NEZI HEVERTON CAMPOS DE OLIVEIRA**, na forma em que se segue:

Aos quatro dias do mês de maio de dois mil e vinte e dois, às 14h30min, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos, Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de doutorado em Cinema e Audiovisual de **NEZI HEVERTON CAMPOS DE OLIVEIRA** formada pelos seguintes professores doutores: Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador-UFF), João Luiz Vieira (UFF), Rafael de Luna Freire (UFF), Luís Alberto Rocha Melo (UFJF) e Márcia Regina Romeiro Chuva (UNIRIO). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado **Patrimônio Cinematográfico: questões conceituais e formas de patrimonialização**. 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 o percurso da pesquisa e o desafio em sintetizar informações de fontes e, sobretudo, lidar com questões referentes ao tema do patrimônio no âmbito cinematográfico. Também sublinha a relevância das questões levantadas e propõe o desenvolvimento do tema em trabalhos futuros.

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.

Documento assinado digitalmente
gov.br Fabián Rodrigo Magioli Nunez
Data: 18/05/2022 09:07:36-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador - UFF)

Documento assinado digitalmente
gov.br RAFAEL DE LUNA FREIRE
Data: 17/05/2022 20:52:26-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dr. João Luiz Vieira (UFF)

Prof. Dr. Rafael de Luna Freire (UFF)

Documento assinado digitalmente
gov.br LUIS ALBERTO ROCHA MELO
Data: 11/05/2022 10:52:29-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)

Profa. Dra. Márcia Regina Romeiro Chuva (UNIRIO)

Documento assinado digitalmente
gov.br Marcia Regina Romeiro Chuva
Data: 05/05/2022 17:58:22-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Dedico este trabalho (*in memoriam*) a Caio Scheiby, Lucila Ribeiro Bernardet, Maria Rita Galvão e Jurandyr Noronha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu orientador Fabián Núñez pela gentileza no trato nesses mais de quatro anos de convivência, pelas sugestões e críticas apresentadas para o desenvolvimento da pesquisa e para a escrita da tese, pela paciência com meus atrasos nas entregas dos capítulos e pela presteza nos retornos.

Agradeço aos professores Rafael de Luna Freire e Luis Alberto Rocha Melo, que participaram da Banca de Qualificação, pelas críticas e sugestões apresentadas, as quais busquei atender, considerando o tempo que me restava para a conclusão da pesquisa e a escrita da tese.

Agradeço a Carlos Roberto de Souza e a Maria Fernanda Coelho por terem gentilmente me concedido as entrevistas.

Agradeço aos amigos Ana Maria de Almeida, Carlos Alberto Xavier, Marcos Antonio de Moraes pelas contribuições ao texto e pelo auxílio na retirada de livros e teses nas bibliotecas da USP.

Agradeço à minha irmã Josane por ter cuidado de meus pais idosos nesse momento crítico de pandemia da covid-19, permitindo minha permanência no Rio de Janeiro para concluir a escrita da tese.

Agradeço a Marcos José de Araújo Pinheiro pelo incentivo e pelo apoio prestado desde a concepção do projeto.

Agradeço a Isadora Guerra pela assistência na prospecção de dados em filmografias e pela transcrição das entrevistas.

Agradeço a Emily dos Santos pela ajuda na formatação dos apêndices e anexos.

Agradeço a Liene Wegner pelo inestimável auxílio na formatação de toda a tese.

E, finalmente, agradeço a Cláudio pela paciência, pelo carinho, pela compreensão e pelo companheirismo em grande parte dessa jornada.

RESUMO

Esse estudo propõe-se a refletir sobre os dilemas que envolvem a aplicação do conceito de patrimônio ao campo cinematográfico brasileiro. Para tanto, parte de dois pressupostos: o primeiro concebe a historiografia e as cinematecas como possíveis agentes dessa operação simbólica de seleção, reconhecimento ou preservação de filmes. O segundo considera que a atribuição de valor simbólico a determinados filmes em detrimento de outros é fruto da dialética entre lembranças e esquecimentos de cada momento histórico.

Palavras-chave: patrimônio; patrimonialização, historiografia, cinemateca.

ABSTRACT

This study aims to reflect on the issues regarding the application of the concept of heritage in the Brazilian cinema field. For this purpose, it builds from two assumptions: the first one conceives historiography and film archives as possible actors of this symbolic operation of film selection, recognition or preservation. The second one considers that the attribution of symbolic values to certain films rather than others is the result of the dialectic between memory and forgetting of each historical moment.

Keywords: heritage, heritagization, historiography, film archive

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Filmes brasileiros realizados entre 1900 e 1914	124
FIGURA 2: Filmes brasileiros 1900-1914 por gênero.....	127
FIGURA 3: Filmes brasileiros 1900-1914 por cidade	129
FIGURA 4: Filmes brasileiros 1900-1914 por estado	130
FIGURA 5: Principais produtores no Rio de Janeiro (1900-1914)	131
FIGURA 6: Principais produtores em São Paulo (1900-1914).....	131
FIGURA 7a: Filmes exibidos na I Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952)	260
FIGURA 7b: Filmes exibidos na I Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952)	262
FIGURA 8a: Filmes exibidos na II Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1954)	283
FIGURA 8b: Filmes exibidos na II Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1954)	285
FIGURA 9a: Filmes exibidos na Mostra Cinéma Brésilien (1987)	318
FIGURA 9b: Filmes exibidos na Mostra Cinéma Brésilien (1987)	319
FIGURA 10: 30 melhores filmes brasileiros em seus 90 anos (1988)	337
FIGURA 11: Filmes exibidos na Mostra 90 anos de Cinema Brasileiro (1988).....	338
FIGURA 12: Filmes exibidos na Mostra Cinema Novo and Beyond (1998).....	351
FIGURA 13: Resumo de todas as mostras (1952-2015)	362

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABC – Academia Brasileira de Cinema
ABPA – Associação Brasileira de Preservação Audiovisual
ABRACCINE – Associação Brasileira de Críticos de Cinema
ACERP – Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto
ACSN – Amateur Cinema Studies Network
ANCINE – Agência Nacional de Cinema
CB – Cinemateca Brasileira
CBC – Congresso Brasileiro de Cinema
CCAAA – Conselho Coordenador das Associações de Arquivos
CNC – Conselho Nacional de Cinema
CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural
CONCINE – Conselho Nacional de Cinema
CONDECINE – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica
CPC – Centro Popular de Cultura
CPCB – Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro
CSC – Conselho Superior de Cinema
CTAV – Centro Técnico Audiovisual
DASP – Departamento Administrativo do Serviço Público
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
DPDC – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural
ECA – Escola de Comunicações e Artes
EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes
FCB – Fundação Cinemateca Brasileira
FIAF – Federação Internacional de Arquivos de Filmes
FIAT – Federação Internacional de Arquivos de Televisão
FISTEL – Fundo de Fiscalização das Telecomunicações
FNFi – Faculdade Nacional de Filosofia
FNPM – Fundação Nacional Pró-Memória
FSA – Fundo Setorial do Audiovisual
FUNARTE – Fundação Nacional de Arte
IASA – Associação Internacional de Arquivos de Som
IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
ICA – Conselho Internacional de Arquivos
IDHEC – Institut des Hautes Études Cinématographiques
IFCS – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
IFLA – Federação Internacional de Instituições e Associações de Bibliotecas
INC – Instituto Nacional de Cinema
INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo
INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba
LUPA-UFF – Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense
MAC – Museu de Arte Contemporânea

MAM – Museu de Arte Moderna
MASP – Museu de Arte de São Paulo
MEC – Ministério da Educação
MINC – Ministério da Cultura
MIS – Museu da Imagem do Som
MoMA – Museum of Modern Art
PCB – Partido Comunista Brasileiro
PRODAV – Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro
PRODECINE – Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional
PRO-INFRA – Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual
RDA – República Democrática da Alemanha
SAC – Sociedade Amigos da Cinemateca
SAV – Secretaria do Audiovisual
SIA – Serviço de Informação Agrícola
SIBIA – Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais
SPAN – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
PARTE I – PATRIMÔNIO CINEMATOGRAFICO: CONCEITOS, POLÍTICAS E PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO	24
O conceito de patrimônio cultural e suas implicações.....	25
A institucionalização do patrimônio cultural no Brasil.....	33
Políticas Culturais de Cinema no Brasil	37
Preservação Audiovisual no Brasil: uma introdução	46
Dilemas conceituais e possíveis agentes da patrimonialização	51
PARTE II – CINEMA, HISTÓRIA E PATRIMÔNIO.....	69
O Cinema como objeto-fonte da História	69
Nova História do Cinema	83
Nova História do Cinema Brasileiro	95
O primeiro cinema no Brasil.....	111
A Bela Época do Cinema Brasileiro: um dilema historiográfico.....	112
FILMOGRAFIA BRASILEIRA: base de dados sobre o cinema brasileiro	123
PARTE III – CINEMATECA BRASILEIRA E A CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO.....	134
Algumas definições: documento, arquivo e patrimônio audiovisual	136
Missão da Cinemateca Brasileira e formas de incorporação do acervo.....	141
Os primórdios: Paulo Emílio e o primeiro Clube de Cinema	146
A crítica de cinema em <i>Clima</i>	152
O segundo Clube de Cinema de São Paulo e a Filmoteca do MAM.....	157
Jurandyr Noronha e o patrimônio cinematográfico nacional	167
Caio Scheiby: prospecção e catalogação de filmes brasileiros.....	175
A Filmoteca do MAM transforma-se em Cinemateca Brasileira.....	178
O incêndio e a nova sede no Parque do Ibirapuera.....	182
Dificuldades financeiras, imbrólios políticos e a “Bela Equipe”	187
Fundação Cinemateca Brasileira	191

Tempos sombrios.....	195
Arrumando a casa.....	208
Cinemateca imaginária: arquivo nacional de matrizes	229
Fundação Nacional Pró-Memória.....	236
Tempos de resiliência	243
A nova sede na Vila Clementino	248
O 62º Congresso da FIAF em São Paulo e os desafios do mundo digital	255
PARTE IV – O PAPEL DAS MOSTRAS DE FILMES NA CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO	258
I Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952).....	258
I Festival Internacional de Cinema (1954).....	273
II Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1954).....	282
B. J. Duarte, um capítulo à parte.....	289
Humberto Mauro e as Rassegnas del Cinema Latino-Americano (1960-65) ..	308
Mostra de curtas-metragens brasileiros (1961).....	312
30 anos do Cinema Paulista (1980)	315
Cinéma Brésilien (1987).....	316
90 anos de Cinema Brasileiro (1988).....	336
Esse mundo é um pandeiro (1989)	346
Longas-metragens restaurados pela Cinemateca Brasileira (1997)	348
Cinema Novo and Beyond (1998)	350
100 Melhores Filmes Brasileiros segundo a Abraccine (2015)	361
CONSIDERAÇÕES FINAIS	366
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	372
APÊNDICE A: Filmes citados nas obras panorâmicas (1898-1912)	390
APÊNDICE B: Filmes preservados (1900-1914).....	394
APÊNDICE C: Filmografia de Vicente de Paula Araújo (1899-1912)	395
APÊNDICE D: Filmografia de Jean-Claude Bernardet (1900-1914)	403
APÊNDICE E: Fontes utilizadas na FILMOGRAFIA BRASILEIRA.....	411
APÊNDICE F: Filmes mais exibidos em todas as mostras (1952-2015)	415

ANEXO A: Filmes exibidos na I Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952)	419
ANEXO B: Filmes exibidos na II Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1954)	421
ANEXO C: Filmes exibidos na mostra “Cinéma Brésilien” (1987).....	425
ANEXO D: Filmes exibidos na mostra “Longas-metragens restaurados pela Cinemateca Brasileira” (1997).....	469
ANEXO E: Filmes exibidos na mostra “Cinema Novo and Beyond” (1998)	474

INTRODUÇÃO

Diferentemente do tom predominante no restante do texto, em que uma linguagem mais acadêmica e formal se impõe, gostaria de adotar nessas linhas introdutórias um viés mais pessoal e subjetivo. Assim a primeira pessoa do plural, que é a voz dominante no corpo da tese, aqui nesse momento vai se pronunciar no singular. As próprias “partes” que constituem a tese possuem trechos introdutórios que dão conta a priori do que seria esperado neste prefácio.

Gostaria inicialmente de traçar um breve memorial descritivo de minha trajetória acadêmica e profissional, buscando delinear paralelos entre a formação universitária, a vida profissional e a escolha do objeto desta pesquisa. Concluí minha graduação em Comunicação Social com habilitação em Cinema em 1994 pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Quase dez anos depois, em 2003, voltei à ECA para cursar um mestrado em Ciências da Comunicação, finalizado em 2006. A dissertação intitulada *O cinema radical de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira* teve como *corpus* de pesquisa o conjunto da filmografia do cineasta Sérgio Bianchi até aquele momento, e como principais objetivos a análise de sua fatura cinematográfica, a identificação dos temas mais recorrentes e a compreensão de como a articulação entre ambos constrói uma leitura singular da realidade brasileira. A repetição sistemática dos temas e a utilização frequente dos mesmos recursos cinematográficos revelam a presença de um “autor” que se expressa esteticamente e politicamente de modo muito pessoal e particular.

Em 2011, fui empossado como servidor da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), sendo alocado internamente na Casa de Oswaldo Cruz (COC) que é a unidade técnico-científica da Fiocruz dedicada à preservação da memória da instituição e às atividades de pesquisa, ensino, documentação e divulgação da história da saúde pública e das ciências biomédicas no Brasil. Dentro da COC, comecei a atuar em projetos de produção audiovisual, divulgação científica e patrimônio cultural. A Fiocruz abriga acervos de diferentes tipologias – arquitetônico, bibliográfico, biológico, documental, fotográfico, audiovisual, arqueológico e museológico –, sendo que grande parte deles está sob a responsabilidade da COC. A unidade possui então um departamento de

patrimônio histórico e um departamento de arquivo e documentação voltados à gestão e preservação do patrimônio que se encontra sob sua guarda.

Como parte do meu trabalho, passei a compor a equipe executiva de três projetos ligados diretamente à área do patrimônio: Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico e Histórico de Manguinhos (Nahm)¹, Preservo: Complexo de Acervos da Fiocruz² e Semana Fluminense do Patrimônio.³ Foi assim, por meio dessa experiência profissional, que surgiu meu interesse pelo tema.

Os bens patrimoniais com os quais passei a trabalhar são, no entanto, aqueles oficialmente reconhecidos, tombados ou registrados, dependendo de sua natureza material ou imaterial. O processo de patrimonialização nesses casos pressupõe uma seleção daquilo que receberá o estatuto de patrimônio. Essa seleção é ditada por critérios de diversas naturezas (valor histórico, documental, artístico, cultural, científico, educacional, afetivo, mágico, etc.) e está relacionada ao reconhecimento da importância desses bens como símbolos representativos de diferentes identidades coletivas.

¹ Esse projeto tem como principal objetivo expandir as atividades socioculturais, de divulgação científica e de educação em ciências, tecnologia, saúde e cultura oferecidas aos trabalhadores da Fiocruz e à população em geral no campus-sede da instituição, localizado em Manguinhos no município do Rio de Janeiro. Todas essas atividades serão gerenciadas pelo Museu da Vida-Fiocruz. O Nahm possui três edificações tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

² Esse projeto tem como objetivos: estabelecer infraestrutura adequada à preservação do patrimônio científico e cultural da instituição; desenvolver metodologias, tecnologias e políticas de preservação; e tornar acessível ao público o conhecimento produzido sobre e a partir desses acervos através da digitalização e da interoperabilidade de sistemas de informação. Como parte desse projeto, foi publicada em 2018 a Política de Preservação de Acervos Científicos e Culturais da Fiocruz, a qual estabelece os princípios gerais, as diretrizes e os objetivos que orientam as atividades de constituição, preservação, gestão integrada e acesso aos acervos científicos e culturais sob a guarda da Fiocruz. Essa política redundou na elaboração de um Programa de Preservação Digital com a finalidade de estabelecer diretrizes de preservação digital para documentos nato-digitais e representantes digitais, assim como orientar a elaboração de Planos de Ação de Preservação Digital para as diferentes coleções. O acervo arquivístico da COC contempla 130 fundos arquivísticos e coleções provenientes de unidades da Fiocruz e de cientistas, médicos e sanitaristas com atuação nos campos das ciências biomédicas e da saúde. Entre eles, há três fundos reconhecidos pelo Programa Memória do Mundo da Unesco.

³ A Semana Fluminense do Patrimônio (SFP) é um evento anual, realizado pela COC e por outras instituições científicas e culturais do Rio de Janeiro, com o intuito de promover e valorizar o patrimônio material e imaterial fluminense e de ampliar o conhecimento da população sobre esse patrimônio em suas mais diversas expressões. Além da organização geral da SFP, passei também a atuar a partir de 2014 como um dos curadores da Mostra de Filmes “Memória em Movimento” que integra desde então o cardápio de atividades do evento. A mostra exhibe filmes sobre a memória e o patrimônio cultural brasileiro.

No caso brasileiro, cabe ao Estado, por meio de órgãos e instituições no âmbito federal, estadual e municipal, e de acordo com a jurisprudência de cada ente federativo, definir o que será patrimonializado em cada território. A patrimonialização oficial foi inicialmente aplicada somente às edificações e objetos de valor histórico ou artístico. Mais recentemente, também passou a alcançar as manifestações “vivas” da cultura, contemplando práticas, representações, expressões, saberes e fazeres de variadas origens sociais.

O cinema no Brasil não foi objeto de uma política patrimonial específica, ao menos se levarmos em conta os moldes aplicados a outras áreas da cultura. Essa constatação me levou a uma inquietação: como se deu o processo de patrimonialização de filmes no Brasil? Uma pergunta de difícil resposta, pois leva ao questionamento do próprio conceito de patrimonialização, e de como poderia ser aplicado aos filmes, quando esses são tratados como bens culturais. Esta pesquisa tentou enfrentar a complexidade dessa questão no contexto cinematográfico brasileiro, discutindo possíveis formas de compreender esse processo de patrimonialização fora das vias oficiais.

Dessa forma, o projeto de pesquisa se propôs a revisitar a historiografia do cinema brasileiro e a investigar a trajetória do principal arquivo de filmes do país – a Cinemateca Brasileira – à luz de um olhar patrimonializador. Parto do pressuposto que a historiografia e os arquivos foram os principais agentes de um processo de seleção, reconhecimento e preservação de filmes que se deu segundo um viés patrimonial, ainda que isso não tenha ocorrido por meio de protocolos oficialmente chancelados.

A atribuição de valor simbólico a determinados filmes em detrimento de outros é também interpretada como fruto das tensões e disputas que explicam a dialética entre lembranças e esquecimentos de cada momento. Nesse sentido, também faz parte do escopo da pesquisa a análise das influências dos movimentos estéticos, das políticas culturais e das relações entre Cinema, Estado e Sociedade nos diferentes contextos históricos.

Para enfrentar conceitualmente essa questão, eu poderia ter trabalhado com termos correlatos como musealização, canonização ou monumentalização que possuem significados mais específicos. O primeiro diz respeito à mudança

do estatuto cultural de um objeto quando ele passa a integrar o acervo de um museu, ganhando uma nova vida e um novo significado já que adquire um *status* simbólico. Transforma-se assim em bem público, legado de uma coletividade e instrumento de mediação entre passado, presente e futuro. Museus costumam também elaborar políticas próprias de incorporação, adotando critérios de seleção. Além disso, há objetos que compõem a exposição de longa duração, permanecendo muito mais acessíveis ao público, e aqueles que são integrados à reserva técnica museológica, com acesso mais restrito.

O segundo termo é historicamente utilizado pela Igreja Católica para atribuir a um indivíduo falecido que, por suas virtudes cristãs (fé, obras, realização de milagres), torna-se merecedor do estatuto de Santo ou Santa. A atribuição dessa condição envolve um processo complexo que demanda o crivo de altos membros da Santa Sé e a aprovação final do Papa. No campo das artes, o termo cânone “indica o modelo, o padrão, ou os critérios principais para elaboração de uma obra artística, seja por referência à sua forma ou ao seu conteúdo” (CUNHA, 2003, p. 122). Por extensão, canonização passou a significar o ato de valorização ou distinção de determinadas obras artísticas em reconhecimento às suas qualidades estéticas e formais, normalmente chanceladas por críticos ou especialistas da área. Há certa proximidade entre a noção de filme canonizado e a de filme “clássico” já que esse também é produto de um processo histórico de reconhecimento e consagração.

Em *História & Memória*, Jacques Le Goff (2013) destaca os conceitos de monumento e documento, que ele entende como materiais essenciais à construção da memória coletiva e da História, sendo essa última interpretada como a memória coletiva em sua forma científica. Originalmente, os monumentos eram tudo aquilo que podia evocar o passado, incluindo os atos escritos. Historicamente, eles vão se consolidando como obras de arquitetura ou escultura, notadamente de caráter comemorativo, ou como ornamentos construtivos funerários que se prestam a recordar a memória de um indivíduo.

Os documentos se firmaram com a escola histórica positivista no final do século XIX e são essencialmente testemunhos escritos. Ainda que o documento resulte de uma escolha deliberada do historiador, ele vai ser interpretado pela

escola positivista como fundamento do fato histórico, como prova histórica. Assim sendo, o documento deverá ser dissecado com o máximo cuidado para que a história possa se exprimir através dele.

Ao longo do tempo, há uma disputa entre esses dois registros da história, sendo que se observa um triunfo do documento sobre o monumento. A Nova História vai expandir o conceito de documento e submetê-lo a um crivo crítico: é preciso desconfiar do documento, pois ele não é completamente objetivo, nem inócuo. Surge daí a ideia de documento/monumento. Assim como o monumento, o documento é também um produto fabricado pela sociedade que o gerou, capaz de revelar as relações de poder ali existentes.

Michel Foucault (2014) vai usar essa ideia de monumentalização dos documentos para designar a operação que os transforma em testemunhos do passado, em rastros deixados pelos homens que permitem desvendar os valores estéticos, ideológicos e culturais de uma época ou de uma comunidade. Esse conceito é explorado pelos estudiosos da relação entre História e Cinema, mas está muito assentado na valorização do filme como fonte histórica, ou como documento-monumento, e não dá conta de todo o espectro de valores simbólicos que estão por trás da noção de patrimônio. Decidi assim manter o termo patrimonialização, ainda que usado numa acepção mais ampla e flexível, pois creio que ele melhor materializa a ideia de herança ou de legado historicamente construído.

Num trabalho de alta voltagem historiográfica, gostaria também de destacar os desafios enfrentados na consulta a fontes bibliográficas e documentais: as bibliotecas públicas e universitárias permaneceram de portas cerradas ou com acesso bastante restrito (envio por e-mail de capítulos de livros digitalizados sob demanda) desde março de 2020, devido à pandemia de Covid-19; a biblioteca e o setor de documentação da Cinemateca Brasileira também permaneceram fechados para acesso ao público desde esse período com um agravante: em agosto de 2020, a organização social responsável por sua gestão é obrigada a devolver as chaves para o governo federal e as atividades da instituição ficam completamente paralisadas até novembro de 2021; o acesso à área de documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de

Janeiro também foi dificultado em virtude de uma mudança de sede; grande parte da documentação abrigada no arquivo histórico da Cinemateca Brasileira não se encontra digitalizada, tampouco aquela da Cinemateca do MAM. O acesso a fontes digitalizadas foi possível por meio da Biblioteca Digital Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall e da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo, de repositórios digitais de alguns jornais como *O Estado de São Paulo* ou de sites pessoais como o do economista, ex-ministro e ex-crítico de cinema Luiz Carlos Bresser-Pereira. A única pesquisa presencial foi realizada na Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall em São Paulo ao final de 2021, onde tive acesso aos *Cadernos da Cinemateca* publicados no início dos anos 1960 e a alguns catálogos de mostras de filmes brasileiros. Também entrevistei Carlos Roberto de Souza e Maria Fernanda Coelho que trabalharam na Cinemateca Brasileira por várias décadas, exercendo diferentes funções dentro da instituição.

Gostaria também de discutir uma questão de natureza mais terminológica, mas que também embute disputas conceituais. O Cinema é certamente maior que o filme. A Nova História do Cinema, como veremos mais adiante, vai dar grande destaque a essa asserção, colocando em pauta suas múltiplas facetas como arte e indústria. Por outro lado, o filme é ainda o principal produto do Cinema, mesmo considerando hoje em dia seus vários canais de exibição. A valorização do filme ou o reconhecimento de seu valor simbólico está muito relacionado à sua aura artística, ou seja, o filme enquanto produto de uma determinada manifestação ou de uma determinada linguagem artística. É nesse contexto que ele é normalmente valorizado e cultuado. Existe um lastro artístico e esse reconhecimento está normalmente associado à maneira como cada filme representa uma forma particular de expressar essa arte.

Nós falamos normalmente em patrimônio arquitetônico e não em patrimônio edificado, ou em patrimônio literário e não em patrimônio livresco. Dessa forma, entendi que seria mais condizente falar em patrimônio cinematográfico e não em patrimônio fílmico, ainda que os filmes sejam o principal foco de análise. Também evitei o termo patrimônio audiovisual, pois ele é mais amplo e atualmente contempla uma gama variada de produtos que utilizam imagens e/ou sons. Quando me refiro ao objeto fílmico no escopo desta

pesquisa, estou basicamente tratando dos filmes feitos para serem projetados em salas de cinema, sejam elas comerciais ou não.

A tese foi dividida em quatro partes, sendo que cada uma delas contém um texto introdutório. Eu preferi o termo “partes” ao invés de “capítulos” porque creio que elas mantêm certa autonomia. Ainda que essas partes apresentem alguma independência, elas se relacionam entre si. A tese não recomeça a cada parte, pois em seu conjunto contribuem para o desenvolvimento da discussão sobre o todo. São diferentes formas de olhar sobre a mesma questão.

Na PARTE I, centrei meu foco de atenção nos dilemas que envolvem a definição do conceito de patrimônio cinematográfico e de seus possíveis processos de patrimonialização. Para embasar essa reflexão, apresentei uma síntese da trajetória histórica do conceito de patrimônio e de sua institucionalização no Brasil, seguida de uma breve discussão sobre as políticas culturais destinadas à área cinematográfica, com especial ênfase às poucas iniciativas voltadas à preservação. Trata-se de uma visão panorâmica sobre esses temas: textos-síntese que certamente apresentam lacunas, imprecisões ou simplificações, mas que se prestam a fornecer subsídios para facilitar e complementar a leitura do que será exposto nas partes seguintes.

A PARTE II apresenta uma reflexão teórica sobre os usos do filme como fonte e objeto da história, para em seguida se debruçar sobre os pressupostos da Nova História do Cinema e seus possíveis rebatimentos na historiografia brasileira, ainda que esses novos paradigmas metodológicos tenham adquirido em nosso contexto feições próprias. Nesse bloco, também desenvolvi um estudo de caso sobre o primeiro cinema no Brasil, com foco na chamada Bela Época do Cinema Brasileiro. Meu intuito foi investigar o revisionismo historiográfico sobre o período e utilizar a base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA para mapear filmes e realizadores e discutir formas de construção de um patrimônio cinematográfico.

A PARTE III se propõe a realizar um voo panorâmico sobre a trajetória histórica da Cinemateca Brasileira ao longo de suas primeiras cinco décadas de existência com o intuito de compreender os processos de constituição, preservação e difusão dos seus acervos à luz das mudanças políticas e culturais

que pautaram a vida do país. Optei aqui por um percurso cronológico que se inicia com a criação do Primeiro Clube de Cinema em 1940 e finaliza com a inauguração do arquivo de matrizes na nova sede da instituição no começo dos anos 2000. Em que pesem todos os desafios e dificuldades encontrados, procuro destacar nesse périplo histórico como se deu a consolidação de uma instituição cultural que se inicia como um clube de cinéfilos, vai aos poucos constituindo uma coleção de filmes, conquista maior profissionalização de suas atividades até se transformar num arquivo fílmico com todas as suas funções típicas.

Na PARTE IV, o principal foco serão as mostras retrospectivas do Cinema Brasileiro realizadas pela Cinemateca Brasileira por iniciativa própria ou em parceria com outras instituições entre 1952 e 1998. Essas mostras operam um processo de seleção e distinção de alguns filmes em detrimento de outros. Para cotejar o papel da crítica cinematográfica nessa operação de seleção, também será considerada uma lista de melhores filmes brasileiros divulgada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) em 2015. O objetivo é destacar como a presença recorrente de alguns filmes na programação desses eventos, que em grande medida também coincide com na lista dos críticos, gera valoração e reconhecimento, traduzindo em termos simbólicos o que estou nomeando como processo de patrimonialização.

PARTE I – PATRIMÔNIO CINEMATOGRAFICO: CONCEITOS, POLÍTICAS E PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO

Pensar em patrimônio quando nos referimos ao Cinema, ou particularmente aos filmes, nos pareceu à primeira vista uma tarefa bastante instigante e desafiadora. Se nos restringirmos à noção mais tradicional de patrimônio – bem material ou imaterial que por seu valor simbólico se converte em elemento representativo de uma identidade coletiva, passando a ser reconhecido oficialmente como tal – não teremos muito a avançar nos termos de uma reflexão mais coerente e aprofundada sobre o tema. Ainda que o filme possa envolver tanto uma natureza material como imaterial, ele não é tombado como pode acontecer com edificações históricas, obras de arte, documentos, etc., nem tampouco é registrado como hoje ocorre com as manifestações vivas (saberes, fazeres, expressões, práticas) de diferentes comunidades culturais. Vale notar que nem tudo que é considerado patrimônio passa pelo crivo dos órgãos oficiais. O protocolo adotado pelas instâncias oficiais envolve um longo percurso de trâmites (coleta, seleção, estudo, reconhecimento, inscrição) que demanda pesquisa histórica e elaboração de um portfólio consistente de argumentos que possam lastrear a atribuição dessa chancela.

O modelo oficial de patrimônio cultural no Brasil não contempla o objeto fílmico como bem cultural passível de patrimonialização, pois não estabeleceu protocolos formais para reivindicar tal reconhecimento. Dessa maneira, se pensarmos que filmes podem ser patrimonializados, ou podem conquistar um *status* de patrimônio cultural, esse processo só poderá ocorrer por vias não oficiais. Assim, também seria interessante imaginar como se daria esse processo ou quem seriam os possíveis agentes dessa patrimonialização.

Poderíamos igualmente refletir sobre o conceito de patrimônio no universo cinematográfico a partir de um amplo espectro cujos elementos vão muito além do objeto fílmico: produção, distribuição, exibição, recepção, mas também todo o aparato tecnológico e publicitário que dá sustentação ao cinema e garantiu sua consolidação como arte e indústria, esse binômio conflituoso que define sua essência e que o atormenta desde suas origens. A sala de cinema é um bem arquitetônico, mas ao pensarmos na sessão de cinema como ritual coletivo, ela também se converte em espaço de memória e sociabilidade.

Teríamos certamente muitas portas de entrada para compreender o cinema brasileiro ou, se quisermos ainda, o cinema no Brasil, como símbolo de nossas matrizes culturais, investigando diferentes produtos ou manifestações cinematográficas representativas da história, da memória e da identidade nacional. O desafio para cobrir todas essas possibilidades seria imenso e a demanda de pesquisa ambiciosa demais para caber nos limites deste trabalho. Dessa forma, para o escopo desta pesquisa, quando nos referimos ao patrimônio cinematográfico brasileiro, estamos falando especificamente dos filmes brasileiros ou, num contexto um pouco mais amplo, de sua significação como produtos culturais.

O conceito de patrimônio cultural e suas implicações

A noção de patrimônio com o significado que hoje conhecemos, herança reconhecível por um grupo social que se converte em bem coletivo, é tributária dos estudos sobre memória coletiva, tal como formulado por Halbachs (2013), sendo construída historicamente, de forma lenta e gradual, como conceito dinâmico, sujeito aos embates políticos e ideológicos e às disputas entre lembranças e esquecimentos de cada momento (POLLAK, 1989).

Surge inicialmente no final do século XVIII como reação aos arroubos revolucionários que deflagravam naquele momento crucial da França uma onda de destruição dos vestígios do *Ancien Régime*. Uma mobilização salvacionista, capitaneada por artistas e intelectuais, tenta preservar obras (edificações, monumentos, pinturas, esculturas) consideradas imprescindíveis à memória da nação.⁴ Em 1794, nasce a figura jurídica do crime contra o patrimônio, abrindo caminho para a emergência de uma política que realizaria, desde então, a

⁴ Françoise Choay (2011) reconhece alguns antecedentes nessa questão, como o interesse dos humanistas italianos do século XVI sobre os vestígios da Antiguidade, particularmente, a romana ou ainda a militância das sociedades de antiquários ingleses, ao longo dos séculos XVII e XVIII, pela preservação das edificações góticas, que, em oposição à arquitetura neoclássica, eram reconhecidas como mais representativas da cultura nacional. Foram iniciativas isoladas, muitas vezes capitaneadas por eruditos (religiosos, médicos, artistas, juristas, diplomatas) que redundaram mais em produção de conhecimento sobre os monumentos do que em ações efetivas de conservação. Vale destacar que o termo antiquário naqueles tempos era utilizado para nomear os sábios que se dedicavam ao estudo das antiguidades. Fora do mundo ocidental, a historiadora francesa cita ainda uma outra forma de reconhecimento do patrimônio, assentada curiosamente em sua permanente destruição: “No Japão, até pouco tempo, os santuários xintoístas eram ritualmente destruídos e reconstruídos de forma idêntica em um local vizinho, com fins de purificação.” (p. 12).

prospecção, o reconhecimento e a inscrição de obras consideradas representativas do patrimônio nacional. Surge assim o processo oficial de patrimonialização de bens culturais. O exemplo francês será seguido por outros países ocidentais, servindo de esteio ideológico para a formação dos estados nacionais. “As nações passam a construir e inventar seus patrimônios: bibliotecas, museus, monumentos, obras de arte e todo um acervo capaz de expressá-las e objetificá-las” (ABREU, 2007, p. 267).

Desde então, em que pesem todos os desafios e ameaças que comprometem a preservação do patrimônio, consolidou-se

um amplo consenso em favor de sua conservação e de sua proteção, que são oficialmente defendidas em nome dos valores científicos, estéticos, memoriais, sociais e urbanos, representados por esses patrimônios nas sociedades industriais avançadas. (CHOAY, 2006, p 17)

Os conceitos de memória coletiva e patrimônio dialogam fortemente, mas também apresentam nuances marcantes. Davallon (2015) aponta diferenças fundamentais entre o conceito de memória coletiva, segundo a acepção cunhada por Halbachs, e a noção de patrimônio cultural hoje amplamente reconhecida. A memória coletiva constrói-se a partir da memória individual dos fatos, práticas e saberes (representações, testemunhos, mitos, crenças, técnicas), sendo transmitida por meio dos integrantes de um grupo social. A preservação da memória coletiva depende da existência de membros vivos desse grupo que tenham interesse, oportunidade e capacidade para transmiti-la. Verifica-se, nesse caso, uma relação de continuidade cultural entre o passado e o presente.

Quando falamos de patrimônio, considerando sobretudo o escopo de sua concepção original, observa-se uma ruptura, real ou simbólica, na transmissão do objeto patrimonial. A patrimonialização se transforma assim no processo que permite a construção de um novo laço entre o presente e o passado.⁵ Dessa

⁵ Esse modelo de patrimonialização é o adotado originalmente para o patrimônio material e apresentado por Davallon em *Le don du patrimoine* (2006). Nesse livro, Davallon explora a dimensão comunicacional do objeto patrimonial, em particular, sua dimensão de mediação entre passado e presente. Interessa a ele discutir a operação simbólica que acompanha a musealização (*mise en exposition*) de objetos, sejam obras artísticas, peças etnográficas, técnicas ou arqueológicas, ou ainda documentos textuais e fotografias.

maneira, duas condições são necessárias à conquista do *status* patrimonial: a existência de interesse social pelo objeto a ser patrimonializado e a possibilidade de construção de um saber sobre esse objeto e seu contexto original. Trata-se de um saber produzido por aqueles que “descobriram” o objeto e não um saber transmitido por aqueles que o detinham.

Um objeto não pode adquirir o estatuto de patrimônio sem que haja interesse suficiente por parte dos membros do grupo (senão, é esquecido ou destruído) e sem a possibilidade de se estabelecer sua origem (do contrário, qualquer coisa poderia ser considerada patrimônio). (DAVALLON, 2015, p. 48)

Em relação à forma de transmissão, constata-se outra diferença crucial entre memória coletiva e patrimônio. A primeira é transmitida oralmente no seio do grupo social. O segundo é constituído por saberes produzidos e transmitidos normalmente por meio da escrita. Outra oposição entre esses dois conceitos também ocorre no que diz respeito à produção e transmissão de sua significação. Em se tratando de memória coletiva, a significação é produzida anteriormente e, no caso do patrimônio, posteriormente.

Na transmissão da significação sob a forma de memória coletiva, o saber e o objeto alvo da significação (exemplo: um fato) assim como o suporte utilizado (exemplo: um testemunho) são mobilizados por aquele que tem a incumbência ou a intenção de transmitir esse saber. No caso do patrimônio, sobretudo quando se trata de objetos materiais, há um deslocamento entre o mundo de origem e aquele em que se encontra o “descobridor” do objeto, que se torna o responsável pela produção do saber. “Os objetos patrimoniais do patrimônio material têm, pois, uma origem dupla: a produção do objeto e a patrimonialização produtora do saber” (*idem*, p. 52).

Os objetos patrimoniais preservados e difundidos pelos museus e instituições congêneres não devem ser reduzidos à sua materialidade. Devem ser interpretados como dispositivos culturais à luz de um conjunto mais amplo e heterogêneo de instrumentos que produzem sua significação: realidade material, mas também fichas descritivas, registros, relatórios de pesquisa, catálogos, livros, teses, etc. Como outros dispositivos culturais, os objetos do patrimônio

material somente ganham vida dentro das instituições que lhes conferem significação.

Krzysztof Pomian (1997, p. 51) assinala a mudança de estatuto do objeto uma vez que esse é submetido a um processo de patrimonialização. Ao integrar um acervo museológico, o objeto perde seu valor utilitário e passa a adquirir um *status* simbólico. “Assim, as locomotivas e os vagões reunidos num museu ferroviário não transportam nem os viajantes nem as mercadorias. As espadas, os canhões e as espingardas depositadas num museu do exército não servem para matar”. A patrimonialização confere ao objeto uma nova vida e um novo valor. Uma vez patrimonializado, o objeto passa a ser preservado e difundido, tornando-se um bem público e o legado simbólico de uma coletividade.

Uma das principais funções do saber é recuperar a memória perdida do objeto e de seu contexto de origem. A pesquisa histórica terá assim o papel de suprir uma lacuna, ativando um conhecimento suplementar sobre o objeto que, por várias razões, não pôde ser transmitido. Quando se cria uma representação do mundo de origem do objeto, estabelece-se simultaneamente uma relação dialógica com o contexto atual, no qual se produz essa significação. O objeto patrimonial é assim a somatória de sua realidade material com todos os dispositivos que o documentam e que permitem gerar conhecimento sobre ele e seu mundo de origem.

A discussão sobre contexto de origem é complexa e merece ser problematizada. Não se pode pensar, de forma simplista e equivocada, que existe um contexto que possa ser recuperado. Ele é também o produto de uma representação do fenômeno histórico. Ainda que a “captação” do registro factual tenha sido elaborada a partir de um método específico, reconhecido cientificamente, com doses esperadas de objetividade, compreensividade e coerência argumentativa, ela não exprime o fato em si, mas apenas uma forma ou uma linguagem usada para descrevê-lo.

Embora essa problemática possa levar a diferentes indagações sobre os desafios do ofício historiográfico (que não teremos aqui tempo para investigar), vamos provocativamente mobilizar um autor que leva esses questionamentos às últimas consequências: Hayden White. O *scholar* estadunidense em seu

conhecido e polêmico livro *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, publicado originalmente em 1973⁶, situa o historiador e o romancista em patamares muito próximos, já que ambos, segundo sua visão, seriam autênticos produtores de “estórias” por meio da elaboração de enredos. White questiona incisivamente a ideia de narrativa histórica como expressão natural de uma realidade histórica:

primeiro, a narrativa é considerada um *container* neutro do fato histórico, um modo de discurso “naturalmente” apropriado a representar diretamente os eventos históricos; segundo, histórias narrativas geralmente empregam a chamada linguagem natural ou ordinária, no lugar da técnica, ambas para descrever seus temas e para contar sua estória; e terceiro, eventos históricos devem consistir ou manifestar um amontoado de estórias ‘reais’ ou ‘vivas’, as quais têm apenas de ser descobertas ou extraídas das evidências e dispostas diante do leitor para ter sua verdade reconhecida imediata e intuitivamente. (WHITE, 2009, p. 191-192)⁷

O historiador estadunidense também contesta uma ideia muito disseminada no seio dos teóricos da história de que as narrativas históricas e os enredos que as conformam possam ser compreendidos como formas de elaborar uma interpretação dos fatos. Essa linha de raciocínio preconiza uma diferenciação fundamental entre a interpretação dos fatos e a “estória” narrada sobre eles.⁸

Essa diferença é indicada pela aceitação de noções de uma estória “real” (contra uma imaginária) e uma estória “verdadeira” (contra uma falsa). Ao mesmo tempo, as interpretações são

⁶ Na segunda edição da obra, publicada em 2014, Hayden White inclui um novo prefácio explicitando as motivações que o levaram a escrever o livro, discutindo as reações a ele e como essas influenciaram seus trabalhos posteriores.

⁷ Esse artigo foi escrito originalmente para a coletânea *Probing the limits of truth: nazism and the “final solution”*, organizada em 1992 por Saul Friedlander. Essa publicação reuniu vinte historiadores com o propósito de utilizar um evento-limite para testar diferentes visões sobre a natureza da verdade histórica. Para tanto, foram colocados à prova os limites morais, epistemológicos e estéticos do retrato histórico do horror nazista.

⁸ Ainda que Hayden White assuma uma posição bastante radical ao aproximar narrativa histórica e narrativa literária, atribuindo inclusive à primeira uma categorização de gênero própria da segunda (tragédia, comédia, sátira, romance), é inegável que sua reflexão sobre a competição de narrativas ganha bastante relevância na atualidade, quando pensamos na “história do presente” ou na “história imediata”, no jornalismo, ou principalmente na versão não “profissional” dos fatos que vêm sendo construída pelos instrumentos do mundo virtual. Embora centrado em histórias de vida, que também são “estórias verdadeiras”, um filme brasileiro que discute essa questão de forma instigante é *Jogo de cena* (2007) de Eduardo Coutinho.

tipicamente tidas como comentários sobre os “fatos”; as histórias contadas em histórias narrativas são presumidas como inerentes aos eventos (de onde vem a noção de “estória real”) ou aos fatos derivados do estudo crítico da evidência ao redor desses eventos (os quais levam à noção de estória “verdadeira”). (*idem*, p. 194)

Fica assim evidente que o patrimônio não é o passado, nem almeja produzir um resgate utópico do tempo. Fracassaria terrivelmente se tentasse fazê-lo. Sua finalidade consiste em afirmar valores, certificar identidades e celebrar sentimentos, em muitos casos, em oposição ao discurso histórico dominante. “Nesse aspecto é que a história parece, com tamanha frequência, ‘morta’, no sentido corrente. Mas, ao contrário, o patrimônio é ‘vivo’, graças às profissões de fé e aos usos comemorativos que o acompanham” (POULOT, 2009, p. 12).

O patrimônio define-se pela realidade material de seus objetos, por seu valor estético ou documental, além de constituir elemento ilustrativo do reconhecimento afetivo que um saber comum atribuiu a esses objetos. Sua formalização também é regulada por um estatuto jurídico, legal ou administrativo. Ele depende de uma reflexão erudita (o saber construído sobre o objeto e seu mundo de origem) e de uma vontade política (interesse social), sendo ambos os aspectos sancionados pela esfera pública. Essa dupla relação lhe dá respaldo para funcionar como *locus* privilegiado de representação das diversas sensibilidades relativas ao passado, de suas várias apropriações e da afirmação de diferentes identidades.

Para se impor, de acordo com a espécie de evidência que é a sua atualmente, a noção teve de passar por um processo complexo, de longa duração e profundamente cultural; ela é o resultado de uma dialética da conservação e da destruição no âmago da sucessão das formas ou dos estilos de heranças históricas que haviam sido adotados pelas sociedades ocidentais. (*idem*, p. 13)

Tal como vem sendo operada, a história do patrimônio é a história da forma como diferentes sociedades constroem seus patrimônios. O desafio consiste em compreender a importância do patrimônio no desenvolvimento de uma coletividade. O surgimento ou desaparecimento de um patrimônio comum

assinala o sucesso ou o fracasso da manutenção dos laços afetivos que sustentam essa coletividade.

Os processos de patrimonialização são um movimento próprio do mundo ocidental que engendrou a criação de agências nacionais e transnacionais, a formação de agentes e a formulação de políticas públicas voltadas ao reconhecimento, preservação e difusão do patrimônio. Pode-se afirmar, de modo muito sintético, que a história dos processos de patrimonialização comporta três grandes momentos: o primeiro começa no final do século XVIII e vai até a primeira metade do século XX. Esse período fundamenta-se na construção do passado histórico e na busca e valorização de uma arte nacional. O que está em jogo é criar ou forjar uma ideia de tradição cultural que sirva de suporte à formação dos Estados-nação. O segundo momento tem como marco inaugural a criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em 1945, e como principal vetor de mudanças a incorporação do conceito antropológico de cultura às políticas do patrimônio.

A noção de que os homens eram seres biologicamente semelhantes e que poderiam marcar suas diferenças pela cultura foi apropriada como um dos fundamentos da UNESCO em que a meta seria a troca e o intercâmbio entre as culturas para uma maior aproximação e, conseqüentemente, um maior entendimento entre os seres humanos. (ABREU, 2015, p. 69)

O terceiro momento inicia-se no final dos anos 1980, mais especificamente em 1989, com o lançamento pela Unesco da *Recomendação de Salvaguarda das Culturas Tradicionais e Populares*. Verifica-se, nesse contexto, um maior grau de globalização das políticas preservacionistas, que também passam a ser discutidas em fóruns internacionais, particularmente sob os auspícios da Unesco. É nesse período que ganha força o que Regina Abreu (2015) vai denominar de “patrimonialização das diferenças”: num mundo cada vez mais globalizado pela ordem neoliberal, com tendência crescente à homogeneização, é necessário valorizar e preservar o diferente e dar maior atenção às singularidades e especificidades locais.

O estatuto de patrimônio imaterial ou intangível conquista proeminência nesse novo cenário, levando muitos Estados a adotarem políticas públicas especialmente voltadas a essa modalidade de patrimonialização. A principal

mudança é a expansão considerável da rede de agentes envolvidos nos processos de patrimonialização: agências estatais no âmbito local, nacional e internacional, mas também outros atores da sociedade civil, como organizações não governamentais, movimentos sociais, associações populares e outras categorias de sujeitos coletivos. Esses novos agentes foram ganhando espaço na esfera pública, expressando demandas diversas, em alguns casos, muito específicas.

Por outro lado, observa-se no âmbito da Unesco uma enorme disputa sobre o que deve ou não ser patrimonializado e quais critérios devem ser observados para justificar determinada patrimonialização. O excesso de demanda leva à adoção de protocolos de distinção com o surgimento das famosas “listas” que comportam variadas categorizações: patrimônios mundiais e regionais, patrimônios imateriais ameaçados, obras-primas do patrimônio oral e imaterial.

O campo do patrimônio no mundo contemporâneo exhibe um cenário um tanto paradoxal: a política de patrimonialização das diferenças, impulsionada pelas novas tecnologias e sistemas de informação, pode ser interpretada como um movimento de resistência à homogeneização cultural catalisada pelo avanço da globalização; por outro lado, constata-se um movimento no sentido inverso, quando certificações de distinção patrimonial canceladas pela Unesco e estampadas nos selos de “patrimônio mundial” ou “obra-prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade” passam a ser disputadas e valorizadas por atores relevantes da geopolítica mundial.

As diversas definições do patrimônio, através de testemunhos convergentes ou contraditórios, e os efeitos de expectativa ou de saber que ele pode provocar ou mobilizar nos espectadores alimentam identidades e entretecem sociabilidades em diferentes escalas – locais, nacionais, globalizadas -, ou, às vezes, sem qualquer atribuição territorial. O patrimônio elabora-se, em cada instante, com base na soma dos seus objetos, na configuração de suas afinidades e na definição de seus horizontes. (POULOT, *op. cit.*, p. 15)

O conceito de patrimônio e suas implicações sociais e políticas também constituem um terreno fértil de disputas no Brasil, provocando vários embates entre os atores da arena cultural. Reverberando mudanças que ocorriam nos

fóruns internacionais, a noção de patrimônio também passará aqui por revisões e ampliações, incorporando novos objetos e significados. O campo cinematográfico, ao menos no que tange aos processos oficiais de patrimonialização, passará completamente ao largo dessa discussão. Se essa patrimonialização não ocorre pelos canais oficiais, poderia acontecer por outras vias? Podemos imaginar outros mecanismos de patrimonialização para os filmes? Faz sentido pensar nesses termos quando nos referimos aos filmes como bens culturais? São perguntas de difícil resposta. Esse trabalho não visa a encontrar respostas imediatas para questões que se mostram espinhosas e complexas. Nossa ambição é mais modesta: buscamos problematizar essas questões e investigá-las com vistas a expandir os horizontes de reflexão sobre o significado da noção de patrimônio e das formas de patrimonialização no campo cinematográfico.

A institucionalização do patrimônio cultural no Brasil

No Brasil, a ideia de que a nação deveria respeitar o passado e cultivar (ou inventar) suas tradições, cabendo ao Estado o papel de proteger monumentos e objetos de valor artístico e histórico, surge também a partir da mobilização de um grupo de artistas e intelectuais. Foram os artistas modernistas, os pioneiros na defesa da causa preservacionista. Em viagens a Minas Gerais nas primeiras décadas do século passado, Alceu Amoroso Lima, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa e Mário de Andrade entram em contato com a arquitetura colonial e as obras de arte do barroco mineiro e passam a defender a ação do Estado para garantir sua proteção. (FONSECA, 2005).

É a partir de um anteprojeto de Mário de Andrade⁹, concebido a partir de sua experiência no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, que Rodrigo Melo Franco de Andrade elabora a redação do decreto-lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937, que regulamenta a lei n.º 378, de 13 de janeiro de 1937,

⁹ Em entrevista concedida em 1979, logo após sua posse como presidente da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), Aloísio Magalhães afirma que Mário de Andrade era naquele momento “o intelectual brasileiro que reunia as melhores condições de compreensão do fenômeno bens culturais: preservação, proteção, dinamização”. (LEITE, 2017, p. 204).

marco inaugural de uma política oficial de patrimônio no País.¹⁰ A proposta do escritor modernista era extremamente ousada para a época e buscava ampliar o conceito de arte, considerando como plenamente autênticas e, portanto, merecedoras de proteção, as expressões da cultura popular. Mário apontava para uma concepção holística da cultura, contemplando todas as vertentes e naturezas do patrimônio, e defendendo que o Estado adotasse uma atuação integradora.¹¹

Por razões jurídicas, mas sobretudo políticas¹², o texto promulgado não incluiu todas as suas sugestões.¹³ Mário, em alguma medida, já dialogava com o conceito antropológico de cultura e com a importância do caráter social e simbólico dos bens culturais imateriais que terão papel decisivo, a partir dos anos 1970, na ampliação da noção de patrimônio. Vale a pena também aqui destacar a maneira com o anteprojeto trata a relação entre patrimônio e tempo. Mário de

¹⁰ Trata-se de um marco legal. Antes desse período, a preocupação com a destruição de edificações históricas já era apontada por artistas e intelectuais. Lima Barreto, em crônica publicada na *Gazeta da Tarde* em 1911 com o título *O convento*, expressava sua indignação diante do “furor demolidor” do governo do distrito federal que teria autorizado a venda do Convento da Ajuda para empresários ingleses e estadunidenses construírem um hotel no local. O negócio fazia parte do projeto de reurbanização do Rio de Janeiro, seguindo o “bota-abaixo” de Pereira Passos, com vistas a consolidar a transformação da cidade num “Rio-Paris barato” ou numa “Buenos Aires de tostão”. Sem abdicar da sua verve irônica, Lima Barreto demonstra grande sensibilidade em relação à função simbólica dos monumentos históricos: “Quando, entretanto, eu me faço de cidadão da minha cidade, não posso deixar de querer de pé os atestados de sua vida anterior, as suas igrejas feias e os seus conventos hediondos.” (BARRETO, 2004, p. 98).

¹¹ Márcia Chuva (2012, p. 148-149) problematiza o papel atribuído a Mário de Andrade na formulação do projeto que resultaria no decreto 25/1937, fato destacado na primeira versão oficial da história da preservação do patrimônio cultural no Brasil, publicada em 1980 pela Fundação Nacional Pró-Memória com o título *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. “Desse modo, a insistente recorrência à figura de Mário de Andrade como fundador das práticas de preservação cultural no Brasil pareceu estratégica: ela empresta forte carga simbólica e concede legitimidade a todos que pleitearam parte de sua herança ...”. Por outro lado, essa versão dos fatos “tem obscurecido as tensões que historicamente caracterizaram o campo do patrimônio cultural.” E ainda acrescenta: a paternidade concedida a Mário de Andrade na fundação dessa trajetória “forjou uma linha de continuidade histórica, obscurecendo a complexidade e os antagonismos presentes naquele âmbito político.”

¹² Como comenta Bezerra (2013), citando Sérgio Miceli (1984; 2001), o anteprojeto de Mário continha aspectos tão inovadores que o situavam muito à frente do seu tempo. Fala-se de um descompasso histórico, já que o anteprojeto foi gestado num ambiente político que não apresentava condições mínimas para que ele pudesse ser integralmente aprovado.

¹³ Não se pode desprezar a variedade de convicções políticas do grupo de intelectuais que integrou o governo Vargas. No âmbito do patrimônio cultural, não houve exatamente, em termos de ações concretas, um monopólio das visões dos modernistas. No máximo, o que se pode aventar é que esses talvez tiveram o “monopólio da versão dos fatos, das publicações e da ocupação do espaço intelectual” (RUBINO, 2002, p. 153; *Apud* CHUVA, 2012, p. 151).

Andrade, de forma pioneira, trabalha com uma quase continuidade entre passado-presente-futuro.

É exatamente a não construção de uma dicotomia passado-presente, que aproxima o SPAN do “hoje” e permite que a proposta de Mário de Andrade inclua, como parte do patrimônio nacional, a “Técnica Industrial”, que seria contemplada, junto com as Artes Aplicadas, com um Livro de Tombo e um museu específicos. E que o leva a referir-se, no seu projeto, ao avião, à locomotiva, à fotografia – e ao cinema. (BEZERRA, 2013, p. 206)¹⁴

Cabe ressaltar que o decreto-lei n.º 25 prestou-se a regulamentar a organização do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), já oficialmente criado pela lei n.º 378, de 13 de janeiro de 1937, tendo no comando da instituição Rodrigo Melo Franco de Andrade. O decreto também estabeleceu as normas de tombamento para bens móveis e imóveis, seja por sua vinculação a fatos memoráveis da história brasileira, seja por seu excepcional valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico ou artístico (CALABRE, 2009). Rodrigo Melo Franco de Andrade permaneceu à frente do SPHAN até o final dos anos 1960 e foi o principal responsável pela consolidação do órgão e pela disseminação da noção de patrimônio cultural no País.

A política empreendida pelo SPHAN nessas primeiras décadas, centrada no instituto do tombamento, priorizou, entretanto, a proteção física das edificações e obras de arte, em geral, muito identificadas com a matriz cultural europeia, especialmente a portuguesa. Essa orientação desprezou em grande parte a diversidade étnica, o sincretismo cultural e as particularidades regionais

¹⁴ Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) é o termo que constava no projeto original de Mário de Andrade. Segundo BEZERRA (2013, p. 206), a inclusão do “H” (de Histórico) transformando SPAN em SPHAN é “muito mais do que uma letra ou um detalhe no nome da instituição”. Essa mudança representa uma leitura específica do que é patrimônio cultural, pautada pelo distanciamento histórico. “No Brasil, designou-se como patrimônio histórico e artístico nacional, basicamente, aquilo que foi classificado como *arquitetura tradicional do período colonial* [grifo da autora], representante ‘genuína’ das origens da nação. O passado resgatado não poderia jamais tratar do que fosse imediatamente anterior ao tempo presente – um quase presente – e, nessa relação dada pela ruptura, era preciso que entre os dois acontecimentos não houvesse nenhuma causalidade. A escolha do que se pretendia identificar como constituinte da nação resultou numa seleção de bens que representassem uma história remota e originária, inscrita num ‘tempo homogêneo e vazio’, revelando a construção de uma história da nação fundada na possibilidade de construir heróis nacionais que devam informar as ações no futuro e conter as diferenças no presente, distanciando-se dele” (CHUVA, 2017, p. 42).

brasileiras, levando à construção de um “retrato” parcial, distorcido e idealizado da nação (FONSECA, 2009).

A partir do final dos anos 1970, mudanças no panorama político, social e cultural do País vão suscitar novos interesses e desafios para a política federal de preservação do patrimônio. Em 1979, Aloisio Magalhães assume a presidência da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), criada por meio da fusão do SPHAN e do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC).¹⁵ Em 1990, o SPHAN e a FNPM foram extintos para dar lugar ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). A Medida Provisória nº 752/1994, transforma o IBPC em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Influenciado por debates que ocorriam no âmbito da Unesco (e que já tinham respingado na academia brasileira), e pela experiência acumulada à frente do CNRC, o *designer* pernambucano incorpora o conceito antropológico de cultura¹⁶ às políticas do patrimônio. Sem abdicar da “retórica da perda”¹⁷ (GONÇALVES, 1996), passa-se a mapear e reconhecer as manifestações “vivas” dos diferentes grupos sociais, étnicos e religiosos da sociedade brasileira.

Esse novo paradigma será absorvido pela Constituição Federal de 1988, efetivando no campo jurídico a ampliação do conceito de patrimônio cultural.

¹⁵ Fundado em 1975, sob o comando de Aloísio Magalhães, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), tinha como objetivo traçar um sistema referencial básico a ser utilizado na descrição e análise da dinâmica cultural brasileira. Nas palavras do próprio Aloísio, o CNRC foi criado “como organismo capaz de identificar ao longo do contexto cultural brasileiro formas peculiares de atuação, modo de vida, comportamento, etc.” Essas práticas culturais seriam os “indicadores latentes que, se explicitados, dariam uma configuração da identidade nacional”. (LEITE, 2017, p. 113).

¹⁶ O conceito antropológico de cultura assenta-se num olhar mais arrojado sobre as expressões do cotidiano, “enfazando a perspectiva processual da cultura, em que uma maior variedade de épocas históricas e de ambientes sociológicos passam a ser considerados, assim como as manifestações e os fazeres culturais, revelando-se a particularidade de grupos étnicos.” (CHUVA, 2017, p. 39).

¹⁷ Em *A retórica da perda*, José Reginaldo Gonçalves, após extensa e erudita reflexão sobre a noção de patrimônio e sua associação com a ideia de perda e destruição, contrapõe os discursos dos dois maiores mentores da ideia de patrimônio cultural no Brasil: Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães. Segundo Gonçalves, esses discursos se estruturavam tendo como alicerce a vinculação frequentemente “dramatizada” entre perda dos bens de valor cultural e sobrevivência da identidade da nação. Em linhas gerais, na interpretação de Melo Franco, o cerne da questão residia no desaparecimento de monumentos, sítios históricos, e “reliíquias”, decorrente do processo acelerado de renovação urbana e da falta de interesse da população em abraçar a causa preservacionista. Para Aloísio Magalhães, a “perda” vinculava-se ao progresso tecnológico com seu ímpeto universal e homogeneizante que menosprezava as diferenças locais e regionais, termômetro inexorável da riqueza cultural de uma nação.

Nesse novo contexto, são passíveis de aquisição do *status* patrimonial, as formas de expressão, os modos de criar, de fazer e de viver, além das criações científicas, artísticas e tecnológicas, incluindo-se assim, em teoria, o cinema.

O decreto n.º 3.551 de 2000 institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, classificando-os em quatro livros: saberes, celebrações, formas de expressão e lugares. Com base nesse decreto, foi elaborado o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), uma metodologia destinada à identificação e produção de conhecimento sobre bens culturais com o intuito de subsidiar a formulação de políticas de preservação.

Os novos conceitos constitucionais são fruto de um longo processo histórico de institucionalização de políticas de preservação cultural, que procuraram abandonar a perspectiva elitista, monumentalista e sacralizadora de patrimônio cultural, e valorizar a cultura viva, enraizada no fazer popular e no cotidiano das sociedades. (SANTILLI, 2005, p. 62)

Ainda que a Cinemateca Brasileira tenha sido incorporada ao governo federal em 1984 como órgão vinculado à Fundação Nacional Pró-Memória¹⁸, o cinema não foi objeto de uma política patrimonial específica. Ao menos, não nos termos do constatado em outras áreas da cultura. Quer pelas suas características próprias, transitando entre o material e o imaterial, quer por seu valor simbólico, nem sempre socialmente reconhecido, quer por disputas políticas internas, envolvendo os diferentes *stakeholders*, a noção de patrimônio no campo cinematográfico vai adquirir estatuto próprio, sujeito a incertezas e imprecisões que colocam em xeque sua própria definição.

Políticas Culturais de Cinema no Brasil

Criou-se certo consenso no mundo acadêmico quanto a creditar à Era Vargas as primeiras iniciativas de política cultural no Brasil. Sua história vai estar contaminada por uma “triste tradição” que contempla expressões como “autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos,

¹⁸ Essa questão será tratada com maiores detalhes na PARTE III.

impasses e desafios” (RUBIM, 2007, p. 11), alternando períodos com maior presença do Estado e outros de feição mais liberalizante.

No que diz respeito às políticas culturais voltadas exclusivamente à atividade cinematográfica, Johnson (1987) nos lembra que historicamente foram muito mais um somatório de medidas adotadas pontualmente para atender demandas do setor do que o resultado de ações governamentais integradas que pudessem indicar um pensamento mais estruturado sobre o tema. Segundo Autran (2013), se há algum fio condutor a interligar essas demandas, esse pode ser encontrado no que ele chama de “pensamento industrial cinematográfico brasileiro”, que, entre outros aspectos, inclui, principalmente, o debate sobre o papel do Estado como “vetor básico” para a consolidação do cinema como atividade econômica no País.

A constatação de tal necessidade decorreu, da parte da corporação, do entendimento de que era impossível o produto nacional concorrer com o estrangeiro no mercado brasileiro em igualdade de condições sem nenhum tipo de regulamentação. (AUTRAN, 2013, p. 70)

Ainda que nas primeiras décadas do século passado, demandas por taxaço de filmes estrangeiros já tivessem ocorrido (BERNARDET, 2009), é somente no governo Vargas que medidas mais efetivas começam a ser adotadas.¹⁹ Pode-se afirmar que o decreto n.º 21.240 de 1932 é a “primeira lei de cinema do Brasil” (BEZERRA, 2013, p. 38) e inaugura as políticas culturais na área. As iniciativas implementadas por esse decreto concentraram-se em três frentes: cinema educativo, regulamentação e doutrinação político (CALABRE, 2009). A primeira investiu na instituição de uma taxa para educação popular, cobrada dos exibidores, e na criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo

¹⁹ A partir de um artigo de Eduardo Morettin sobre o lugar do cinema na Exposição Internacional do Centenário da Independência (1922-23), Freire (2018, p. 275) relata algumas iniciativas anteriores àquelas promovidas por Vargas. O cinema assume um papel importante dentro do evento como “vitrine para uma imagem moderna do Brasil”. O Estado assim adota uma série de medidas de incentivo, sendo a principal delas a isenção na importação de filme virgem. Trata-se, entretanto, de uma medida pontual que perde validade após o término da exposição. Adhemar Gonzaga e Pedro Lima em sua campanha pelo cinema nacional nos anos 1920, nas páginas das revistas *Paratodos* e *Selecta* e, depois, em *Cinearte*, também reivindicavam a isenção alfandegária sobre o filme virgem e a obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro. (AUTRAN, 2013, p. 89).

(INCE).²⁰ A segunda introduziu medidas reguladoras no campo da produção, distribuição, importação e exibição, buscando incorporar reivindicações de vários setores do meio cinematográfico que começavam a se organizar em entidades corporativas.²¹ E a última, consolidou-se por meio da criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), mais tarde transformado em Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Esse órgão, que chegou a assumir ares de “superministério”²², era o responsável pela produção da *Hora do Brasil* e do *Cinejornal Brasileiro*. Esse último fazia a crônica cotidiana das realizações do governo Vargas, apropriando-se do forte impacto emocional e ideológico da linguagem audiovisual. “As justificativas para o decreto passavam pelo poder educativo do cinema e por seu potencial de transmitir uma imagem positiva do país. Havia, por trás das medidas, um projeto de construção de uma identidade nacional e de uma integração nacional” (SOUSA, 2018, p. 42).

Segundo Simis (2015, p. 86), o decreto nº 21.240/32 afigurou-se como iniciativa de “caráter sistêmico”, porque instituiu “a base de um padrão ideológico e político da relação Estado-sociedade”, já que ele englobava “os germes de grande parte das medidas introduzidas ao longo dos anos posteriores.” Esse dispositivo legal também implementou a centralização da censura no âmbito

²⁰ O INCE foi criado pela Lei n.º 378/1937 com o objetivo de “promover e orientar a utilização da cinematografia especialmente como processo auxiliar de ensino e ainda como meio de educação popular” (Art. 40). O uso do cinema como “veículo de aprendizagem” está presente desde o primeiro livro sobre cinema publicado no Brasil em 1918 – *Cinema escolar* de Venerando Graça (SCHVARZMAN, 2004, p. 113). É, no entanto, o livro de Joaquim Canuto Mendes de Almeida – *Cinema contra cinema* – publicado em 1931, que vai fornecer maiores subsídios para a política cinematográfica adotada pelo regime varguista (SIMIS, 2015, p. 28).

²¹ Anita Simis (2015) procura deixar claro que atender às reivindicações da classe não era o objetivo central do decreto, mas sim trazer para o âmbito do Estado a resolução dos conflitos: o Estado passa a atuar como “árbitro”. “O sentido interventor do Decreto era trazer os conflitos expressos para uma solução disciplinadora, sem mediações e centralizadora. Desse modo, no plano específico do atendimento às reivindicações do setor produtor, não se trata apenas de verificar resultados concretos de efeito contínuo produzidos pelo encontro da classe cinematográfica com Getúlio Vargas, mas de discutir como os interesses desse setor foram incorporados no plano da política cinematográfica” (p. 87). Vale notar que o decreto, ao procurar atender interesses dos exibidores reduzindo o ônus aduaneiro sobre o filme impresso importado, também favoreceu a entrada do cinema estrangeiro.

²² Embora o rótulo de “superministério” apareça com frequência na historiografia para realçar o poder de ação do DIP como instrumento político-ideológico do Estado Novo, há vozes que discordam dessa interpretação. José Inácio de Melo Souza (1991) alega que as pretensões centralizadoras e controladoras do órgão não se efetivaram completamente, já que ele não conseguiu absorver o INCE, o Serviço de Radiodifusão Educativa e o Serviço de Informação Agrícola (SIA) que também tinham papel relevante no processo de legitimação ideológica do regime, mas que não foram totalmente cooptados por seu ideário.

federal²³ e estabeleceu a exibição compulsória de um curta-metragem brasileiro antes do filme principal em todas as sessões de cinema do País.²⁴ Introduz assim a chamada “cota de tela”²⁵, instituindo a obrigatoriedade de exibição do filme nacional, que, embora tenha, no geral, se mostrado pouco efetiva, vai se perpetuar na trajetória das futuras políticas de cinema no Brasil. (SOUZA, 2001; SIMIS, 2015).

A baixa efetividade da cota de tela não deve ser creditada à falta de “boas intenções” da legislação. Os fatores que explicam seu impacto limitado para consolidar uma reserva de mercado no país são de diferentes naturezas: a ideologia liberal que delega ao público o direito de escolha²⁶; os entraves à sua regulamentação e à fiscalização do seu cumprimento; e a resistência dos exibidores, via de regra acomodados com os interesses econômicos do cinema estrangeiro.²⁷

²³ Até esse momento a censura de filmes era praticada pela polícia de cada localidade. O decreto criou uma Comissão de Censura na esfera federal ligada ao Ministério de Educação e Saúde Pública. Segundo o preâmbulo do decreto 21.240/1932, a censura deveria ter “cunho acentuadamente cultural”.

²⁴ Ainda que o decreto faça menção explícita apenas à obrigatoriedade de exibição dos curtas-metragens educativos, cria uma brecha para também exigir a exibição de outros gêneros cinematográficos, incluindo o longa-metragem de ficção. Em seu Art. 13, deixa isso claro: “Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês.”

²⁵ A cota de tela vai sofrer muitas variações ao longo tempo. Em 1932, um curta-metragem para cada longa-metragem estrangeiro; em 1939, um longa-metragem por ano; em 1946, três longas-metragens por ano; em 1951, um longa-metragem brasileiro para cada oito estrangeiros; em 1959, 42 dias por ano; em 1963, 56 dias por ano; em 1969, 63 dias por ano; em 1970, 77 dias por ano; em 1975, 112 dias por ano; em 1980, 140 dias por ano (JOHNSON, 1987, p. 185). Até 2020, a cota de tela continuava existindo, mas agora o cálculo de filmes a serem exibidos leva em consideração a quantidade de salas de cada grupo exibidor. Grupos que tiverem duas ou três salas de cinema, por exemplo, devem exibir 28,2 dias de produções nacionais ao ano. Já para aqueles com 201 ou mais salas, este número salta para 57,3 dias. A definição da cota é formalizada por meio de um decreto presidencial e regulamentada pela Agência Nacional de Cinema (Ancine).

²⁶ Segundo essa ideologia, o filme nacional e o estrangeiro concorrem no mercado em igualdade de condições, cabendo ao público escolher o que lhe interessa assistir. Se a escolha recai sobre o filme estrangeiro é porque o filme nacional não apresenta suficiente qualidade técnica ou estética para seduzir o público da mesma maneira que o faz o seu concorrente. Esse é o cerne da argumentação do discurso liberal.

²⁷ A historiografia vai apontar momentos, como veremos mais à frente, em que os interesses de produtores e exibidores se coadunam – Bela Época do Cinema Brasileiro, Chanchada, Boca-do-Lixo – ainda que essa interpretação esteja sujeita a questionamentos. No caso da Chanchada, Luiz Severiano Ribeiro, um dos maiores exibidores do país à época, vai também tornar-se um dos donos da Atlântida, passando a produzir filmes para abastecer suas próprias salas e assim cumprir a cota de tela.

Ainda que as relações entre Cinema e Estado assumam diferentes feições e funções ao redor do mundo, Miller *et al.* (2005) reconhecem genericamente dois modelos de governança na economia do cinema, sendo cada um deles motivado por visões diferentes sobre o papel do Estado no desenvolvimento da atividade cinematográfica. O primeiro modelo - *laissez-faire* – predominante em lugares como Índia, Hong Kong e, especialmente, Hollywood, preconiza a não intervenção estatal na produção, distribuição ou exibição, uma orientação exportadora e a valorização do cinema como produto de lazer e entretenimento, enfatizando uma “ideologia do prazer”. O segundo modelo – dirigista – é o adotado em países da Europa Ocidental, África e América Latina e prevê uma maior intervenção do Estado na produção, o que, em alguns casos, também se estende à distribuição e exibição dos filmes. Entre as medidas adotadas pelo modelo dirigista, incluem-se: subsídios financeiros à produção, realizados de forma direta ou por meio de leis de incentivo fiscal; taxas sobre importação ou venda de ingressos; e cotas de tela, seja nas salas de cinema ou na televisão. Esse segundo modelo também pressupõe uma motivação ideológica que dá respaldo político às medidas de intervenção. Os filmes passam a ser considerados como bens públicos, comportando elementos de identidade nacional e diversidade cultural que extrapolam interesses de produtores e consumidores. Funcionam dessa forma como sistemas simbólicos de representação que dizem respeito a uma “ideologia da nação”. Mais recentemente, os defensores do modelo dirigista também vão mobilizar argumentos de natureza econômica para justificar as medidas intervencionistas: o cinema, ou mais, genericamente, a indústria audiovisual passa a ser encarada como ator relevante para geração de emprego e renda, dentro de um novo cenário econômico e tecnológico moldado pelas cadeias produtivas da economia da cultura (BERTINI, 2008).

No modelo dirigista, poderíamos inferir, haveria maior reconhecimento do valor simbólico do filme, e conseqüentemente do seu *status* patrimonial, o que deveria se reverter em políticas mais efetivas para garantir sua preservação. O caso brasileiro, como veremos adiante, vai nos mostrar justamente o contrário. Uma análise mais acurada desse quadro revela muitas contradições. O dirigismo está muitas vezes focado num único elo da cadeia audiovisual – a produção –

deixando de lado a distribuição, a exibição e, sobretudo, a preservação. O alcance da mão reguladora do Estado na condução da economia do cinema também vai sofrer oscilações dependendo das orientações ideológicas do governo da ocasião. Mesmo em governos mais afeitos a valorizar o papel do Estado como agente impulsionador da atividade cinematográfica, os recursos disponibilizados continuam limitados e nem sempre são mobilizados na medida necessária para viabilizar ações ou programas de preservação.²⁸

Veremos adiante como, no nosso caso, essas duas vertentes vão atuar historicamente de forma oscilante para pautar as medidas governamentais destinadas a promover e regular a atividade cinematográfica no País. O período da redemocratização no pós-guerra (1945-1964) caracteriza-se pela consolidação dos meios de comunicação de massa (rádio e televisão) e por uma fraca atuação do Estado na área da cultura. Com o objetivo de promover a regulação do setor cinematográfico, um projeto de lei, de iniciativa parlamentar, propõe em 1947 a criação do Conselho Nacional de Cinema (CNC), congregando representantes do cinema brasileiro, do Ministério de Educação e Saúde, exibidores e distribuidores de filmes nacionais.²⁹ Data também desse período a malfadada tentativa de criação no Brasil, sem participação direta do Estado, de um sistema de produção nos moldes hollywoodianos: a Vera Cruz (GALVÃO, 1981). No que se refere a políticas governamentais, verifica-se uma ampliação gradativa da “cota de tela” e a gradual desativação do INCE que, com o advento da televisão, passa a ser visto como “lugar anacrônico que deveria ser melhor aproveitado” (SCHVARZMAN, 2004, p. 234).

A ditadura militar (1964-1985) e sua modernização conservadora reafirmam a tradição autoritária das políticas culturais com a ampliação da

²⁸ Sobre essa questão, ver comentário de Maria Fernanda Coelho na PARTE III (p. 215)

²⁹ O projeto de lei de autoria de Jorge Amado, então deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), em sua versão original, propunha a criação do CNC como autarquia federal, garantindo assim maior autonomia financeira e menos dependência dos recursos orçamentários do Estado. A proposta legislativa contemplava subsídios à produção, por meio de empréstimos e prêmios, mantinha a cota de tela, previa a criação de um estúdio-modelo voltado à produção de filmes de caráter histórico, educativo e cultural e incluía medidas de estímulo à ampliação das salas de exibição e à formação profissional, com possibilidade de bolsas de estudo e intercâmbio no exterior. Esse projeto de lei ficou circulando por longo tempo no Congresso, assumindo vários formatos, até ser substituído por um similar, apresentado pelo poder executivo no início do segundo governo Vargas (SIMIS, 2015).

presença do Estado e o direcionamento político de suas ações. No campo cinematográfico, assistimos à criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, que passa a formular, regulamentar e executar toda a política governamental da área.³⁰ O INC incorpora o INCE e introduz o primeiro programa de fomento à produção cinematográfica por meio do recolhimento compulsório de recursos dos distribuidores estrangeiros (AMÂNCIO, 2011).³¹ No final da década de 1960 será criada a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) que terá papel importante nos anos seguintes na produção e distribuição de filmes nacionais no Brasil e no exterior.³²

A eleição de Collor em 1989 leva ao fechamento do Conselho Nacional de Cinema (Concine)³³ e da Embrafilme, extinguindo todo o incentivo estatal à

³⁰ A pedido de Vargas, Alberto Cavalcanti havia proposto em 1951 o projeto de criação de uma autarquia federal voltada aos serviços cinematográficos que englobaria múltiplas funções: produção de documentários, censura governamental, planejamento e pesquisa, proteção dos direitos autorais, formação de mão de obra e preservação. O projeto de lei foi encaminhado à Câmara dos Deputados e ficou tramitando durante anos, sendo alvo de disputas entre diferentes grupos, até ser reaproveitado, com muitas emendas e mudanças, para a criação do INC, em 1966 (SIMIS, 2015). A proposta original previa a existência de um departamento cultural, ao qual estaria vinculado a Cinemateca Brasileira. O projeto previsto para a cinemateca era extremamente ambicioso, incluindo biblioteca, catálogo de todos os filmes produzidos no País e no estrangeiro, coleta de documentos e objetos para a criação de um Museu do Cinema Brasileiro, locais climatizados para guarda do acervo, e laboratórios de restauração e duplicação. Essa “cinemateca dos sonhos”, criada e mantida pelo poder público, nunca saiu do papel (SOUZA, 2009).

³¹ O INC marca uma mudança de postura das ações governamentais federais relativas ao cinema. Se até esse momento, o Estado assumia uma função essencialmente reguladora e sua presença no setor se fazia notar sobretudo por mecanismos de reserva de mercado, como as cotas de tela, agora ele também passava a atuar diretamente na produção, financiando a realização dos filmes (RAMOS, 1983; AUTRAN, 2013; SIMIS, 2015).

³² Com a criação da Embrafilme, em 1969, a atividade cinematográfica ganha maior espaço dentro do aparelho estatal, selada por uma maior aproximação entre os cineastas e as instâncias decisórias do governo. Ainda que essa aproximação tenha ocorrido dentro dos limites de um regime político autoritário e pouco democrático, ela se deu a partir de acenos do governo militar para uma ilusória “independência cultural” (RAMOS, 1983). “Fruto de uma política oficial de convivência com as oposições e integrada numa forma de capitalismo de Estado que não excluía os setores da indústria cultural, a Embrafilme consolidou aí o seu processo de modernização, embora ainda sob a égide do regime militar e da censura, e abrigou como afirmação ideológica, a necessidade de conquista do mercado interno. O ato revelador desde programa foi a indicação de cineastas para o encaminhamento da política cinematográfica, dentro da mais abrangente autonomia administrativa. Esta aceitação, assim, respondeu às pressões dos setores organizados, delegando-lhes a competência para gerir seu próprio destino com relação à sua inserção no mercado” (AMÂNCIO, 2011, p. 125).

³³ O Concine foi criado em 1976 com vistas a substituir os conselhos deliberativo e consultivo do Instituto Nacional de Cinema (INC), extinto um ano antes. Seu principal objetivo era assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país. Mais tarde, o Decreto 91.144/1985 vinculou o Concine, então presidido pelo cineasta Gustavo Dahl, ao recém-criado Ministério da Cultura. Com a promulgação de um novo estatuto em 1987, o Concine passou a

produção cinematográfica.³⁴ Os ventos do neoliberalismo que já assombravam outros países da América Latina começam a soprar por aqui: “Cultura é papel do mercado, e não do Estado” (MARSON, 2009: p. 40). A demolição dos mecanismos de financiamento à produção e a extinção dos instrumentos de regulação redundaram no aparecimento de um cenário bastante desolador. O cinema brasileiro de longa-metragem, voltado às salas comerciais, amarga quatro anos de ostracismo: em 1992 somente três filmes são lançados, reduzindo a participação do filme nacional no mercado (*market share*) para 1% (ALMEIDA; BUTCHER, 2003).

A partir de 1995, com a aprovação das leis de incentivo fiscal (Rouanet e Audiovisual), inicia-se o chamado “cinema da retomada”.³⁵ O Estado passa a atuar como instância indutora, mas inclui os agentes do mercado como parte decisiva do modelo de produção (IKEDA, 2015).³⁶ Em 2001, a Medida Provisória n.º 2228-1 cria a Agência Nacional do Cinema (Ancine).³⁷ A MP, na verdade, estabelece um tripé de órgãos e instituições para fomentar e regular a atividade cinematográfica no País: o Conselho Superior de Cinema (CSC) fica responsável por formular e monitorar políticas; a Ancine se encarrega da execução das

ser o órgão forte do cinema no país, sendo responsável pela formulação, controle e fiscalização das leis e normas da atividade, assim como da política de comercialização e regulamentação do mercado, incluindo a realização de filmes publicitários, as autorizações para produções estrangeiras no país e o fornecimento de selos de controle das fitas em VHS (SIMIS, 2008).

³⁴ Quando Collor assumiu a Presidência, a Embrafilme já estava em plena derrocada, em virtude do esgotamento do modelo de financiamento adotado. Ele deu apenas o “tiro de misericórdia” (ORICCHIO, 2003). O problema maior não foi o seu fechamento, mas o fato de não se ter colocado nada em seu lugar. A empresa “tinha se tornado economicamente inviável e politicamente insustentável, mas seu desaparecimento abrupto foi realmente traumático para o cinema brasileiro” (SOUSA, 2018, p. 53).

³⁵ Há divergência entre alguns autores sobre o período correspondente ao “cinema da retomada”. Oricchio (2003) considera que esse período se inicia com a aprovação das leis de incentivo fiscal (1991-1993) e vai até a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine) em 2001. O filme paradigmático do início do ciclo seria *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) e do seu encerramento *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002).

³⁶ “Esse modelo baseado em renúncia fiscal era, de um lado, uma resposta às acusações de clientelismo na escolha dos projetos financiados pela Embrafilme, mas, de outro, representava a busca de uma aproximação com os agentes do setor privado” (IKEDA, 2015, p. 15).

³⁷ Entre seus principais objetivos incluem-se: promover a cultura nacional e a língua portuguesa por meio do estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica; aumentar a competitividade e promover a autossustentabilidade da indústria cinematográfica nacional; estimular a diversificação e o fortalecimento da produção independente e das produções regionais; estimular a universalização do acesso às obras cinematográficas nacionais; garantir a presença de obras nacionais em todos os segmentos do mercado; estimular a capacitação dos recursos humanos e o desenvolvimento tecnológico da indústria cinematográfica brasileira (MP 2228-1, cap. IV, Art. 6º).

políticas, regulação do mercado, fiscalização do cumprimento da legislação e fomento à produção de longas-metragens; a Secretaria do Audiovisual (SAV) assume atribuições relacionadas à produção de filmes de baixo orçamento (curtas e médias-metragens), difusão (festivais e mostras) e preservação dos acervos cinematográficos.

O orçamento da agência é oriundo da arrecadação da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Condecine)³⁸, recursos do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel)³⁹ e dotações da União. Criada como agência reguladora, a Ancine não se encaixava, a priori, no perfil típico do modelo de regulação, cujo papel é regulamentar e fiscalizar a prestação de serviços prestados pela iniciativa privada. Além de não se configurar como um serviço, o setor audiovisual não foi alvo de um processo de privatização, semelhante ao ocorrido em outras áreas econômicas (telefonia, transportes, energia, recursos hídricos) submetidas ao novo sistema regulatório.⁴⁰

Em 2006, a Lei n.º 11.437, entre outras medidas, cria a Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que aporta recursos ao setor audiovisual de forma reembolsável. Rompe-se, dessa maneira, com a lógica dos mecanismos indiretos, baseados em renúncia fiscal, que permitiam investimento a fundo perdido, e que se afiguraram como marca indelével das políticas adotadas após o fim da Embrafilme. A MP 2228-1 já havia permitido à Ancine, por meio do Artigo 47, criar programas e editais para fomento direto como o Prodecine (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional). Com a Lei n.º 11.437/06 e a criação do FSA, essa modalidade de fomento foi fortemente ampliada com a criação de mais dois programas: o Prodav (Programa de Apoio ao

³⁸ A CONDECINE é um tributo do tipo Contribuição de Intervenção no Domínio Econômico, que “incide sobre a veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais, por segmento de mercado a que foram destinadas” (MP 2228-1, Cap. VI, Art. 32).

³⁹ O FISTEL é um imposto cobrado das empresas de telecomunicações que somente seria incorporado à receita da Ancine em 2011 (SOUSA, 2018).

⁴⁰ Não se pode falar em privatização do setor, pelo simples fato de que a decisão de investimento, no regime das leis de incentivo, caberia agora às empresas, não necessariamente privadas. O recurso envolvido continua a ser estatal, já que se trata de renúncia fiscal. Na opinião de Ikeda (2015), a Ancine foi criada sob o manto do oportunismo, já que foi esse o formato de instituição oferecido à classe cinematográfica para ocupar o vácuo gerado pelo fim da Embrafilme. Constituiu-se assim no bojo de uma lógica mais assistencialista do que como política estratégica de governo.

Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro) e o Pró-Infra (Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual). São esses os mecanismos que sustentam até o momento a política de fomento à atividade cinematográfica no País.

A análise desse brevíssimo relato sobre as políticas públicas na área cinematográfica revelam o grande peso dado à produção (DPDC, DIP, INCE, INC, Embrafilme, Incentivo Fiscal, FSA) ou reserva de mercado (“cota de tela”), sem que sejam constatadas iniciativas regulares e efetivas na área da preservação. É o que buscamos explorar a seguir. Sabemos de antemão que esse percurso histórico, cobrindo quase 90 anos das políticas cinematográficas no Brasil, tem certamente muitas lacunas e imprecisões. Como todo texto-síntese, ele está sujeito a algumas simplificações, mas que, a nosso ver, não comprometem a função de realizar um voo panorâmico sobre o tema.

Preservação Audiovisual no Brasil: uma introdução

No campo específico da preservação, como veremos com mais detalhes na PARTE III, poucas iniciativas governamentais podem ser registradas até os anos 1970.⁴¹ A Resolução nº 34 de 1970 do INC cria uma Cinemateca Nacional, mas o projeto nunca saiu do papel. A Lei n.º 6.281 de 1975, mais conhecida como “Lei do Curta”, inclui entre as atividades da Embrafilme pesquisa,

⁴¹ Não estamos aqui nos referindo exclusivamente à legislação dedicada a esse fim, mas também a práticas adotadas por instituições do governo que poderiam produzir resultados positivos nesse sentido. Diferentemente do que ocorreu em outros países, a criação em 1937 de uma instituição voltada a fins educativos como o INCE não resvalou em preocupação com a adoção de protocolos de preservação. Segundo Souza (2009, p. 43), o instituto demonstrava pouco cuidado com a preservação do seu próprio acervo. Seus filmes eram normalmente realizados em película reversível de 16mm que “dispensa a feitura de uma cópia positiva a partir do negativo, economizando a película que seria usada para a geração da cópia” (FOSTER, 2010, p. 22). Sendo os originais em positivo, a preservação adequada desses materiais exigiria a confecção de contratipos, o que não era uma prática usual na instituição. A Embrafilme também não tinha o hábito de produzir materiais intermediários para seus filmes (internegativos e interpositivos). “Esse processo consiste em do negativo ser feito um interpositivo e dele um internegativo. A partir de um internegativo é feito um número limitado de cópias, antes do material se danificar pelo uso intenso. Quando um internegativo se “estraga”, volta-se somente ao interpositivo, protegendo, assim, os negativos originais que são pouco manipulados” (FREIRE, 2011c). Poderíamos afirmar, sem muito exagero, que o descaso com a preservação era uma prática generalizada no cinema brasileiro. Carlos Roberto de Souza (2009) também nos relata sobre um comunicado da Líder Laboratório, publicado no *Diário de Comércio e Indústria*, em dezembro de 1981, convocando produtoras e pessoas físicas a retirar negativos originais ou internegativos de filmes de sua propriedade que teriam sido “abandonados” nas dependências da empresa. Segundo Souza, os filmes abandonados abarcavam “uma porção significativa da produção nacional ...” (p. 134).

prospecção, recuperação e conservação de filmes, mas isso tampouco terá maiores consequências. Em 1986, a preservação audiovisual aparece, pela primeira vez, como parte da política cultural do governo. A Resolução n.º 38 de 1986 institui o depósito legal de uma cópia dos filmes realizados no Brasil na Cinemateca Brasileira, mas na prática a lei mais uma vez se converterá em “letra morta” (BEZERRA, 2010).⁴²

No governo de Itamar Franco foi instituído o depósito obrigatório, algo sugerido pela *Recomendação para a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento* da Unesco treze anos antes. Essa medida, entretanto, somente se aplica à obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal. No governo Lula, houve avanços na área da restauração, sobretudo no que diz respeito à modernização da Cinemateca Brasileira, com investimentos em pessoal, infraestrutura e equipamentos. A iniciativa de criação de um banco de dados (Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais - SiBIA) com o objetivo de coletar informações sobre acervos de cinema e vídeo dispersos pelo país, entretanto, até hoje não evoluiu.⁴³

Em 2008, foi criada a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), que reúne profissionais da área, “com o intuito de dar visibilidade pública ao tema e, sobretudo, instituir um fórum qualificado de debates e ação política para o setor” (NÚÑEZ, 2015, p. 39). O Plano Nacional de Preservação Audiovisual, uma demanda dos profissionais do setor, foi aprovado em assembleia da ABPA em junho de 2016, mas ainda não foi reconhecido oficialmente pelo Ministério da Cultura.⁴⁴

⁴² Maiores detalhes sobre essa questão serão tratados na PARTE III.

⁴³ A ideia do SiBIA era construir uma rede entre arquivos, incluindo até guardiões particulares de acervos audiovisuais, para viabilizar num primeiro momento troca de informações e experiências. Segundo nos relatou Carlos Roberto de Souza em entrevista (15.dez.2021), houve um trabalho de prospecção institucional realizado por Maria Fernando Coelho e Francisco Mattos. A partir desse trabalho inicial, foi possível identificar o perfil de cada instituição e, em seguida, foram realizados três encontros nacionais. A rede chegou a esboçar uma carta de princípios, espécie de pré-plano de preservação audiovisual, mas “infelizmente, daí, coisas políticas: não foi para frente”.

⁴⁴ Assim como ocorreu durante o governo Collor, o Ministério da Cultura foi extinto em 2019. Foi rebaixado ao *status* de secretaria especial, subordinado, inicialmente, ao Ministério da Cidadania e, depois, ao Ministério do Turismo. As “tristes tradições” do campo cultural seguem dando o tom.

Ainda que, em termos de resultados concretos, a avaliação seja um tanto desoladora, é importante destacar o processo de amadurecimento da área de preservação audiovisual no Brasil. Seus atores não só começaram a reconhecer-se como um grupo, ainda que com divergências internas⁴⁵, mas também a vislumbrar a necessidade de uma articulação política mais consistente para garantir conquistas efetivas para o setor. Pode-se considerar um avanço o simples reconhecimento da preservação como o elo final da cadeia produtiva do audiovisual. Os Congressos Brasileiros de Cinema, desde 2000, vem abordando o tema da preservação com certa frequência, incluindo as demandas da área em suas resoluções. Em 2006, o Conselho Nacional de Educação instituiu a preservação audiovisual nos currículos dos cursos de graduação plena de Cinema e Audiovisual do País. As Cartas de Ouro Preto, documentos elaborados nos Encontros Nacionais dos Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros, que acontecem anualmente durante a Mostra de Cinema de Ouro Preto - CineOP, são também uma estratégia de ação política mobilizada pelos *stakeholders* da atividade de preservação audiovisual no País (BEZERRA, 2010).

A atividade de preservação, que inclui a coleta, catalogação, conservação, difusão, duplicação e restauração de imagens em movimento foi em geral realizada por instituições privadas com algum suporte financeiro do Estado. No Brasil, duas instituições destacam-se nessa área. A Cinemateca Brasileira criada como associação privada em 1946 e vinculada ao poder público em 1984 e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que funciona, desde sua criação em 1955, como departamento de uma instituição privada.⁴⁶ Essas duas instituições abrigam hoje cerca de 80% da produção nacional ainda existente (BEZERRA, 2017).

⁴⁵ Essa disputa tem gerado tensões entre partidários de uma política mais centralizadora, com concentração de recursos e ações de preservação em poucas instituições, e outra mais descentralizadora que defende a democratização dos recursos e decisões de forma a abranger todo o campo da preservação audiovisual no País (CORREA JÚNIOR, 2015).

⁴⁶ Importante destacar que a *Recomendação sobre a salvaguarda e a conservação de imagens em movimento* da Unesco (1980), em alguns pontos do seu texto refere-se a “arquivos oficialmente reconhecidos”, enfatizando o papel dos Estados-membros como provedores dos “recursos necessários no que se refere a pessoal, material, equipamentos e fundos para salvaguardar e conservar efetivamente seu patrimônio constituído por imagens em movimento” (item 8). Além disso, no item 16, o documento recomenda aos mesmos Estados-membros adotar medidas que estimulem os “organismos privados e os particulares que possuam imagens em

Na verdade, a trajetória institucional da Cinemateca Brasileira é extremamente complexa e dá uma boa ideia da *via crucis* percorrida pela atividade de preservação audiovisual no País. Essa história foi frequentemente marcada pelas vicissitudes da conjuntura política e das disponibilidades orçamentárias ditadas pelos governos da ocasião. Criada como departamento de uma instituição privada – Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo – em 1949, desliga-se da instituição-mãe, em 1956, para funcionar como entidade autônoma com o nome de Associação Civil Cinemateca Brasileira. Para que pudesse receber legalmente recursos provenientes de um convênio a ser assinado com o governo do Estado de São Paulo, altera seu estatuto jurídico, em 1961, para o de fundação de direito privado, passando a denominar-se Fundação Cinemateca Brasileira. Em 1984, é incorporada à Fundação Nacional Pró-Memória do Ministério da Educação e Cultura, com garantias asseguradas de autonomia administrativa e gestão sobre seu acervo. Em 1985, no governo José Sarney, ainda vinculada à Fundação Nacional Pró-Memória, é incorporada ao recém-criado Ministério da Cultura. Em 1990, com a eleição de Fernando Collor de Mello e a extinção do Ministério da Cultura, passa a fazer parte da estrutura administrativa do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). Em 1992, com a recriação do Ministério da Cultura no governo de Itamar Franco, passa a integrar o organograma do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em 2003, transforma-se em órgão da administração direta, vinculado à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.⁴⁷

Em 2018, a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp) firma contrato com os ministérios da Cultura (MinC) e da Educação (MEC) para gerir a Cinemateca Brasileira. Segundo o contrato de gestão assinado, essa organização social (OS) assumiria a governança dos núcleos de

movimento” a depositar essas imagens nos arquivos oficialmente reconhecidos. Segundo Borde (1983), entre os quatro membros fundadores da Federação Internacional de Arquivos de Filmes - FIAF, criada em 1938, havia uma associação privada (Cinémathèque Française), um departamento de museu privado (a Film Library do Museum of Modern Art de Nova York) e dois organismos governamentais, a National Film Library inglesa e o Reichsfilmarchiv alemão. Segundo informações extraídas do *site* da instituição, a FIAF possuía, em fevereiro de 2022, 93 membros ativos e 78 associados. Entre os membros efetivos, encontra-se a Cinemateca Brasileira e, entre os associados, a Cinemateca do MAM-RJ e o Arquivo Nacional. Não há informações disponíveis sobre o estatuto jurídico dos seus integrantes.

⁴⁷ Maiores detalhes sobre a história da Cinemateca Brasileira serão apresentados na PARTE III.

Preservação, Documentação e Pesquisa, Difusão, Administração e Tecnologia da Informação da Cinemateca Brasileira até 2021. Em 2019, o Ministério da Cultura é mais uma vez extinto, ficando a Cinemateca Brasileira vinculada à Secretaria Especial da Cultura, primeiro incorporada ao Ministério da Cidadania e depois ao Ministério do Turismo. Em agosto de 2020, o Ministério do Turismo extinguiu em definitivo o contrato de gestão com a Acerp. A organização demitiu então os 152 funcionários contratados, incluindo todo o corpo técnico da cinemateca e os terceirizados da segurança, da brigada de incêndio e da manutenção.⁴⁸ Entre meados de 2020 até novembro de 2021, a Cinemateca Brasileira permaneceu de portas fechadas, funcionando com uma equipe mínima de segurança e brigada de incêndio contratada às pressas pelo governo federal.⁴⁹

Sousa (2020), em artigo publicado na Revista *Piauí*, reproduz depoimentos de Orlando Senna (Secretário do Audiovisual entre 2003 e 2007) e de Carlos Augusto Calil (ex-presidente da Embrafilme e diretor da Cinemateca Brasileira entre 1987 e 1992). Preocupados com a situação crítica da instituição naquele momento, ambos defendem uma reaproximação da cinemateca com os órgãos de Estado ligados à defesa da memória e do patrimônio. Curioso destacar que durante os quase vinte anos em que a cinemateca esteve vinculada à área do patrimônio, por meio da Fundação Nacional Pró-Memória e depois do IPHAN, a situação da instituição não se mostrou mais confortável.⁵⁰ Por outro lado, Calil

⁴⁸ A Cinemateca Brasileira possui o maior acervo audiovisual da América do Sul, reunindo aproximadamente 1 milhão de documentos e 245 mil rolos de filmes, correspondentes a 30 mil títulos (<http://cinemateca.org.br/>. Acesso em: 4.fev.2021).

⁴⁹ No final de 2021, para garantir a reabertura da instituição e a normalização gradual de suas atividades, a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) firmou um contrato emergencial, com duração de três meses, com a Secretaria do Audiovisual do Ministério do Turismo, que permitirá o retorno de parte da sua equipe de colaboradores, demitidos em agosto de 2020. Esse grupo de ex-funcionários se encarregará de uma avaliação minuciosa dos possíveis danos causados ao acervo, aos equipamentos e à infraestrutura da Cinemateca Brasileira, depois de um ano e meio de fechamento das atividades e de um incêndio que debelou parte do acervo abrigado no galpão da Vila Leopoldina, em julho de 2021. A reabertura da instituição somente se viabilizou por meio de uma doação da SAC ao governo federal, com a promessa da reconstituição de seu Conselho Consultivo como contrapartida. Neste primeiro momento, os fundos são provenientes da Fundação Vale. A professora Maria Dora Mourão, da Escola de Comunicações e Artes da USP, diretora executiva da SAC, conduzirá a Cinemateca na transição até que um novo contrato de gestão seja firmado. Maiores detalhes sobre a constituição da SAC e seu papel histórico na manutenção da Cinemateca Brasileira encontram-se na PARTE III.

⁵⁰ Ainda que num primeiro momento, a incorporação à Fundação Nacional Pró-Memória tenha proporcionado alguma estabilidade institucional, os orçamentos “oscilantes” não deixaram de

chega a afirmar que a Cinemateca Brasileira só conseguiu se salvar do desmonte do Cinema Brasileiro promovido pelo governo Collor (1990-1992) porque pertencia à área do patrimônio, que, segundo ele, era “menos conturbada politicamente”.

Diferentemente do que ocorreu com outras áreas (monumentos arquitetônicos e objetos de valor histórico e artístico) e, mais recentemente, com as manifestações vivas e intangíveis da cultura, o cinema não foi tributário de uma política pública patrimonial. Cabe assim uma indagação: como se deu o processo de patrimonialização de filmes no Brasil? Trata-se de uma pergunta que não encontra respostas fáceis, pois leva ao questionamento do próprio conceito de patrimonialização, e de como ele poderia ser aplicado aos filmes, quando esses são tratados como bens culturais. O que pretendemos levantar em seguida são apenas hipóteses de como poderíamos encarar essa questão no âmbito do universo cinematográfico, apontando possíveis agentes desse processo “não oficial” de patrimonialização.

Dilemas conceituais e possíveis agentes da patrimonialização

No campo de estudos da memória social e do patrimônio, a patrimonialização pode ser compreendida como o ponto final de um processo que comporta várias etapas (coleta, seleção, estudo, reconhecimento, inscrição) para atribuição de valor simbólico a um bem cultural (material ou imaterial) de modo a garantir sua preservação ou salvaguarda para as gerações futuras. Esse ponto final não é definitivo, nem imutável, dado o caráter dinâmico do *status* patrimonial. Os patrimônios estão sempre em vias de serem construídos ou desconstruídos ao sabor das mudanças sociais e culturais.

O processo de patrimonialização pressupõe uma seleção daquilo que receberá o *status* patrimonial, seja por meio do tombamento, em se tratando de

criar dificuldades. Segundo Maria Fernando Coelho (2009), em 1985, um ano após a incorporação, o Relatório de Atividades da Cinemateca Brasileira já manifestava algum grau de frustração. O “entusiasmo inicial com a incorporação à Fundação Nacional Pró-Memória estava arrefecido, pois voltou-se a citar velhos problemas: busca de verbas, equipe pequena para o tamanho das responsabilidades, dificuldades em conseguir filme virgem, necessidade de novos espaços de armazenamento e dar melhores condições de conservação a uma parcela significativa de filmes.” (p. 147-148). Carlos Roberto de Souza (2009, p. 199) relata um agravamento dessa situação em 1989: a FNPM sofreu um corte orçamentário de 63% nesse ano, o que quase levou à demissão de vários funcionários da instituição.

bens tangíveis, ou do registro, no caso dos intangíveis. Essa seleção é ditada por critérios de diversas naturezas (valor histórico, documental, artístico, cultural, científico, educacional, afetivo, mágico, etc.) e está relacionada, como já vimos, ao reconhecimento da importância desses bens como símbolos representativos de diferentes identidades coletivas.

No caso brasileiro, cabe ao Estado, por meio de órgãos e instituições nas esferas federal, estadual e municipal, e de acordo com a legislação vigente, estabelecer o que será patrimonializado em cada território. Tradicionalmente, a patrimonialização foi aplicada às edificações e objetos de valor histórico ou artístico: monumentos arquitetônicos, artefatos, documentos e obras de arte. Mais recentemente, sobretudo após a disseminação do conceito antropológico de cultura, as políticas de patrimonialização passaram a contemplar não apenas os bens materiais, mas também um conjunto diverso de manifestações que incluem práticas, representações, expressões, saberes e fazeres de diferentes origens culturais. Essa mudança de estatuto patrimonial incorpora uma concepção mais ampla e flexível de patrimônio. O bem patrimonializado passa a ser definido como tal pelo grupo ou comunidade que reivindica seu reconhecimento. No campo específico das artes, essa operação em geral redundava num processo de valorização simbólica de algumas formas de expressão artística, que se tornam representativas de determinado grupo, ou mesmo, de toda a nação.⁵¹

No âmbito internacional, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), fundada em 1945, tem sido a principal agência, senão a única, “a regular e legislar sobre o que pode ser considerado patrimônio de interesse universal, por meio de recomendações, convenções, declarações, bem como da análise de processos de salvaguarda, registro ou patrimonialização que lhe são encaminhados” (SOARES, 2014, p. 65). No que se refere ao patrimônio cinematográfico, o papel da Unesco tem sido o de

⁵¹ Para ficarmos apenas em um exemplo: em 2007, o samba carioca em suas diferentes matrizes – samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo – foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. O pedido de registro foi feito pelo Centro Cultural Cartola, com apoio da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e da Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa) (IPHAN, 2007).

estimular, ou mesmo, intermediar o diálogo entre os agentes do setor audiovisual e seus respectivos governos com o intuito de promover o reconhecimento do valor simbólico da produção cinematográfica e traduzir esse reconhecimento em ações efetivas para garantir sua preservação. Uma das mais importantes ações da Unesco nesse sentido foi a *Recomendação para a salvaguarda e a preservação das imagens em movimento*, aprovada durante a XXI Conferência Geral da Unesco, realizada em Belgrado, em 1980. Elaborado em parceria com a Federação Internacional de Arquivos de Filmes - FIAF, foi o primeiro documento em nível internacional a associar as imagens em movimento à ideia de patrimônio. Ainda que com efeitos práticos altamente questionáveis, a Recomendação de Belgrado tem sido celebrada como um divisor de águas na história da preservação do patrimônio audiovisual,

(...) pois formalizou o reconhecimento dos valores educacional, artístico, cultural, científico e histórico das imagens em movimento, entre os quais está a produção cinematográfica – incluindo filmes de longa e curta-metragem, cinejornais, documentário, etc – e considerou-as parte do patrimônio cultural das nações e parte do patrimônio da humanidade. (SOARES, 2014, p. 68)

Mais recentemente, o Coordinating Council of Audiovisual Archives Associations (CCAAA), que reúne associações e federações ligadas à preservação audiovisual em todo o mundo, elaborou um novo instrumento – *Unesco instrument for the safeguarding and preservation of the audiovisual heritage* –, que poderá resultar na ampliação e atualização da Recomendação de 1980. Essa iniciativa surge em virtude da emergência de um novo paradigma tecnológico no campo da arquivística audiovisual, sobretudo após o advento da mídia digital, mas também do entendimento da importância de se preservar não somente as imagens em movimento, mas também todo o espectro audiovisual: filmes, programas de rádio e televisão, registros em áudio ou vídeo e as chamadas “novas mídias”.⁵²

⁵² O Conselho Coordenador das Associações de Arquivos Audiovisuais (CCAAA) é um fórum das federações internacionais de arquivos audiovisuais que têm relações formais com a Unesco. O CCAAA deve sua origem às mesas redondas sobre arquivos audiovisuais realizadas a partir da *Recomendação para a salvaguarda e a preservação de imagens em movimento* da Unesco de 1980, sendo criado para atuar como instância de coordenação e cooperação entre

Diante dessa infinidade de possibilidades, cabe aqui uma indagação: de que patrimônio estamos especificamente falando? O que, de fato, pode ser considerado patrimônio cinematográfico? A aplicação do conceito de patrimônio, ou de patrimonialização, ao campo do audiovisual, e particularmente do cinema, tem-se mostrado complexa e problemática. O filme envolve tanto uma natureza material, o suporte analógico⁵³ ou digital⁵⁴, quanto um aspecto imaterial na medida em que também comporta uma experiência estética, cognitiva, afetiva não traduzível em termos tangíveis, e que se realiza no ato da exibição da obra. Há toda uma realidade imaterial expressa em práticas e costumes relacionados ao ato de ver filmes que não pode ser acessada a partir do suporte fílmico e do conteúdo que ele emula.

Além disso, o processo de prospecção, seleção e reconhecimento do valor “extraordinário” do bem cultural não ocorre nesse caso por meio da ação de uma agência governamental. Poderíamos destacar nesse sentido uma única exceção. Em 1990, a Unesco criou o Programa Memória do Mundo com a intenção de promover a ideia de que há documentos ou conjuntos documentais que possuem um valor extraordinário para a humanidade e merecem ser preservados. O reconhecimento do valor simbólico dos documentos pode ocorrer em âmbito internacional, regional ou nacional. Entre as obras registradas pelo Programa Memória do Mundo, acatada pelo Comitê Regional para América Latina e Caribe, encontra-se o longa-metragem *Limite* (1931) de Mário Peixoto. A candidatura foi capitaneada pela Cinemateca Brasileira e seguiu o protocolo estabelecido pelo Programa Memória do Mundo. A nomeação teve que passar

organizações voltadas à preservação do patrimônio audiovisual. Entre os cinco membros fundadores, encontram-se: Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAPF); Federação Internacional de Arquivos de Televisão (FIATF); Federação Internacional de Instituições e Associações de Bibliotecas (IFLA); Associação Internacional de Arquivos de Som (IASA) e Conselho Internacional de Arquivos (ICA). O CCAA organiza e promove, em nome da Unesco, o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual comemorado, desde 2007, em 27 de outubro, em referência à data da aprovação da Recomendação de 1980.

⁵³ No suporte analógico, podemos considerar a película em nitrato de celulose, acetato de celulose e poliéster, em diversas bitolas, e as fitas magnéticas, em seus mais variados formatos.

⁵⁴ No suporte digital, podemos considerar as fitas magnéticas, os discos óticos, como o Laserdisc, o DVD, o HD DVD e o Blu-ray, assim como os arquivos digitais propriamente ditos, gravados em diferentes formatos, como rmvb, mp4, mov ou jpeg2000. O último é o sistema de compressão usado normalmente no DCP (Digital Cinema Package), uma coleção de arquivos digitais destinadas a armazenagem e transmissão de fluxos de áudio, imagem e dados de cinema digital. É o sistema padrão utilizado para projeção digital nas salas de cinema.

inicialmente pelo crivo do Comitê Nacional do Programa e, após a aprovação nessa primeira instância, foi então encaminhada para a avaliação do Comitê Regional.⁵⁵

Limite transformou-se num filme-mito (pouco visto, muito comentado) já que não fez carreira no circuito comercial, tendo sido projetado poucas vezes em exposições públicas até sua restauração no final dos anos 1970, quando foi apresentado pela primeira vez ao “grande público” durante uma semana numa sala da Fundação Nacional de Artes (Funarte) no Rio de Janeiro. Saulo Pereira de Mello foi o grande mentor da restauração do filme já que durante anos lutou obstinadamente para garantir a conservação dos materiais existentes e coletar as informações disponíveis para promover sua reconstrução de modo a respeitar o ritmo e a visualidade intencionadas por seu realizador.⁵⁶ Tanto Mario Peixoto, quando ainda vivo, como Saulo Pereira de Mello foram obsessivamente reticentes quanto à projeção de *Limite* em uma velocidade diferente daquela na qual foi concebido. Para evitarem a “vulgaridade” de ver o filme exibido a 24 quadros por segundo – a alteração do ritmo desfigurando a encenação da longa deriva dos personagens sujeitos às mazelas do oceano (e do destino) – Mário e Saulo tentaram impedir todas as exposições públicas do filme até o final dos anos 1970. “Foi quando finalmente, em 1978, na Sala Sidney Müller, da Funarte, Saulo conseguiu, juntamente com técnicos da Funarte, adaptar um projetor que pudesse exibir o filme no esplendor do seu andamento de origem” (DREER, 2011, p. 50).

Limite ainda receberia uma segunda restauração concluída em 2007 e exibida no Festival de Cannes desse mesmo ano. Essa nova restauração envolveu cineastas do porte de Martin Scorsese e sua World Cinema Foundation (“criada para promover a preservação e a restauração de filmes em risco de desaparecimento”), além do diretor brasileiro Walter Lima Júnior, da Cinemateca

⁵⁵ Para maiores detalhes sobre a candidatura de *Limite* ao Programa Memória do Mundo da Unesco, ver: SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queirós. *Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização*. Rio de Janeiro, 2014, p. 105-110.

⁵⁶ O filme apresentava vários desafios em relação à sua reconstituição, tanto no que diz respeito à sua visualidade, quanto ao seu ritmo: “além de não ter sido filmado nos tradicionais 24 quadros por segundo do cinema falado, também não se limitava aos 16 quadros por segundo mais comuns às obras silenciosas, se caracterizando por uma variedade de velocidades de filmagem pouco presenciada na história do cinema” (DREER, 2011, p. 49).

Brasileira, da Funarte e de duas empresas francesas: ZZ Productions e Arte France. “Todo esse esforço transnacional com *Limite*, ao que parece, resultou apenas na única exibição em Cannes, sendo imprecisas as informações quanto ao resultado dessa nova restauração” (*idem*, p. 51).

A mitologia criada em torno de *Limite* pode ser atestada não somente pelo reconhecimento recebido pelo Programa Memória do Mundo, mas também por sua presença constante nas listas dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos, anunciadas periodicamente por críticos e historiadores. Como veremos na PARTE IV, o filme de Mário Peixoto permanece no topo da lista dos 100 melhores filmes brasileiros, elaborada em 2015 a partir de enquete realizada junto aos membros da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

Como já vimos, a maior parte do acervo cinematográfico no Brasil encontra-se sob a guarda de duas instituições: a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro.⁵⁷ Esses arquivos sempre prezaram por uma política de autonomia e independência em relação à constituição de seus acervos, sem a adoção, ao menos oficialmente, de critérios definidos de seleção.⁵⁸ Nesse sentido, todo filme é ou pode ser patrimônio.

Por outro lado, ao menos em hipótese, algum processo de seleção deve ter ocorrido no processo de formação dos seus acervos. Não há como coletar,

⁵⁷ Existem outras instituições também guardiãs de acervos cinematográficos, como o Arquivo Nacional, Cinemateca de Curitiba, Cinemateca Capitólio de Porto Alegre e outras espalhadas pelo País, congregando coleções muitas vezes constituídas a partir de critérios geográficos ou temáticos.

⁵⁸ Em seu hoje já clássico livro *Les Cinémathèques*, Borde (1983 p. 159), nos chama a atenção para a importância da autonomia das cinematecas na constituição de seus acervos: “nenhuma pressão será exercida sobre a gestão das coleções, a política de impressão e a escolha dos programas” (tradução nossa para “*nulle pression ne s'exerce sur la conduite des collections, la politique de tirage e le choix des programmes*”). Essa autonomia seria necessária para garantir o trabalho de descoberta e valorização de filmes pouco conhecidos ou não consagrados: o “patrimônio flamejante dos marginalizados e ingênuos” (tradução nossa para “*patrimoine flamboyant des marginaux et des naïfs*”). Em outro documento importante, escrito por Ray Edmondson para a Unesco, o livro *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*, o autor também coloca em evidência a questão da autonomia: “A autonomia é um atributo muito valorizado e um nível mínimo de autonomia profissional é fundamental se o arquivo quiser funcionar com eficiência e ética” (EDMONDSON, 2017, p. 36). A FIAF considerou durante décadas a “autonomia” dos arquivos como condição obrigatória para sua admissão à organização. A partir de 2000, passou-se a exigir de todos os seus membros uma declaração formal de adesão ao código de ética da instituição, que deve ser periodicamente ratificada pela direção do arquivo e também do organismo a que porventura esse estiver vinculado (SOUZA, 2009, p. 20).

armazenar e preservar toda a produção cinematográfica brasileira. Esse processo de seleção foi, em alguma medida, ditado por critérios que constituíram os arquivos hoje disponíveis. As cinematecas são “espaços de disputa, negociação e interação singulares do meio cinematográfico” (QUENTAL, 2010, p. 44), pois exercem um papel fundamental na constituição das cinematografias nacionais. Se por um lado, a preservação e consequente possibilidade de acesso aos filmes favorece a construção de uma história comum, por outro, a garantia do contato com determinados gêneros e estilos pode influenciar o perfil estético das novas realizações.

É verdade que a própria gênese das cinematecas foi, em muitos casos, pautada por critérios específicos no que tange à constituição de seus acervos. Assim, podemos ter recortes geográficos, temporais ou temáticos. As cinematecas nacionais tendem a priorizar as produções realizadas em seus respectivos países, abrindo algum espaço para a produção internacional de reconhecido valor cultural.⁵⁹ Os acervos das cinematecas foram constituídos a partir de diferentes origens, envolvendo doações de particulares e de outras instituições. Muitos filmes se perderam já que a película de nitrato era altamente combustível e a de acetato sujeita à rápida deterioração. As recorrentes crises financeiras impediram a adequada aclimação dos locais de guarda, expondo os arquivos a riscos frequentes de sinistros. Ainda que a regra geral fosse preservar o máximo possível, o tratamento dos acervos envolveu algum filtro de seleção, seja no lugar escolhido para armazenamento, seja no ocupado na fila de restauração.

A preocupação com a necessidade de selecionar, levando-se em consideração a capacidade operacional das cinematecas para tratamento e armazenagem adequada de seu acervo não é algo recente. Em 1984, José Carvalho Motta, responsável naquele momento pela coordenação do Departamento de Preservação e Catalogação da Cinemateca Brasileira, vai expor essa questão em seu Caderno Técnico, quando se questiona se “mãe-generosa-recebedora-de-todos-os-filmes” não deveria “quebrar o tabu” e passar

⁵⁹ Esses são os princípios gerais que regem a incorporação de acervos da Cinemateca Brasileira, como veremos em detalhes na PARTE III.

a selecionar o que seria aceito para depósito em seu acervo (*Apud* COELHO, 2009, p. 133). Quando perguntamos a Carlos Roberto de Souza⁶⁰ sobre a existência de algum protocolo de seleção, mesmo que informal, ele foi taxativo:

A única restrição básica que se tinha era em relação a filme estrangeiro: tudo o que fosse brasileiro era aceito. Não havia nenhum tipo de barreira a filme brasileiro, nunca houve, na verdade. Mesmo agora, nas últimas gestões, nunca teve nenhuma barreira. Em relação a filme estrangeiro não: a coisa variava. Havia uma aceitação do que era chamado de “clássicos do cinema”, de filmes importantes historicamente, mas em relação a filme brasileiro, [restrição] de nenhum tipo.⁶¹

Maria Fernanda Coelho⁶² tem uma opinião diferente: a seleção muitas vezes não se dá na porta de entrada, mas no tratamento que o filme recebe (ou não recebe) dentro da instituição.

De qualquer forma, a partir de um determinado momento, há uma tradição no mundo audiovisual de não recusar nada. Tem diretrizes que a Federação Internacional dá e todos os arquivos do mundo seguem que é privilegiar o cinema do seu país, da sua comunidade. Não significa que você não aceita o que é estrangeiro; significa que você vai dar prioridade nos processos de preservação para o nacional e não para o estrangeiro. Admitir o estrangeiro tem muito a ver com a valoração que a história do cinema mundial traz. São os historiadores que disseram que Orson Welles era impressionante e a gente acredita e guarda com todo o carinho: (...) eu também acho impressionante. Agora, o momento em que eu acho que há realmente uma seleção e que não é uma seleção exatamente consciente ou exatamente protocolada é dentro do arquivo, quando você vai escolher o que examinar primeiro, o que duplicar primeiro, o que restaurar primeiro. Então, isso é uma questão que, na verdade, começa a se discutir mais atualmente... A questão da seleção é meio tabu. Falar de seleção no mundo da museologia, da historiografia, da arquivologia é meio tabu: essa coisa de que você não tem capacidade, distanciamento para poder escolher o que o futuro vai querer saber. Mas o mundo digital traz uma produção num volume tal que é absolutamente evidente que a gente não vai dar conta. O mundo analógico a gente sabia que não ia dar conta, mas a gente tinha um sonho de que talvez quem sabe a gente pudesse dar conta de tudo, apesar de que nunca se conseguiu dar conta de tudo. Mas o digital deixa muito evidente

⁶⁰ Carlos Roberto de Souza trabalhou na Cinemateca Brasileira por mais de quarenta anos, ocupando vários cargos de coordenação e direção.

⁶¹ Entrevista concedida ao autor em 15.dez.2021.

⁶² Maria Fernanda Coelho trabalhou na Cinemateca Brasileira por mais de 30 anos. Entre 2000 e 2008, foi a coordenadora de preservação da instituição.

que esse sonho é irrealizável: é loucura pensar que você vai dar conta de tudo no mundo digital, então tem que selecionar.⁶³

Sabe-se ainda que as cinematecas se financiavam muitas vezes às custas de mostras encomendadas por outras instituições. Filmes eram recuperados para exibição nesses eventos segundo prioridades ditadas por seus curadores, o que também pode apontar um outro critério de seleção. Em alguns casos também a restauração depende de uma política de financiamento que não está disponível para todos os filmes, mas apenas para acervos específicos, caso dos editais voltados à restauração de um nicho específico de filmes. Há também instituições de guarda que possuem uma política de compra de acervos, mas os recursos voltados para esse fim certamente não estarão disponíveis para qualquer filme. Em teoria, realiza-se um trabalho de curadoria. Na prática, opera-se um mecanismo de seleção.

Definir qual filme terá prioridade na fila de restauração envolve decisões nem sempre pautadas por motivos técnicos: grau de deterioração que coloca em risco a sobrevivência da obra. Critérios estéticos, políticos, ou mesmo o poder de influência das famílias detentoras dos direitos patrimoniais são muitas vezes fatores determinantes para impulsionar as escolhas. No início deste século, houve um aumento significativo no número de projetos de restauração de filmes brasileiros, destacando-se o restauro de títulos pertencentes a diretores ligados ao Cinema Novo.

Ainda mais significativo desse momento foi a atuação das famílias dos cineastas, herdeiras dos seus filmes, como protagonistas desse movimento de recondução dessas obras ao conhecimento público. E, mais do que isso, esse momento representou uma tendência, que ainda vigora, na qual os herdeiros do Cinema Novo são reiteradamente contemplados nos editais de incentivo à preservação e restauração de filmes. A isso se pode argumentar tanto a noção mais amplamente aceita de identificar o Cinema Novo como o momento mais artística e socialmente representativo da história do cinema brasileiro, bem como a certa influência política que possuem seus herdeiros, muitos deles com boa entrada tanto nos meios culturais como, sobretudo, junto aos órgãos públicos ligados ao setor de Cultura. (DREER, 2011, p. 71)

⁶³ Entrevista concedida ao autor em 30.nov.2021.

O que nos interessa destacar é que, em menor ou maior escala, existe algum processo de seleção, ainda que ele não seja assumido formalmente ou, às vezes, nem sequer percebido pelos agentes mais diretamente envolvidos nessa operação. Essa não é uma discussão nova, fruto somente do avassalador aumento da produção de imagens em movimento na era digital, mas possui antecedentes históricos.

É curioso constatar que a existência de possíveis critérios de seleção já se encontrava presente na gênese dos primeiros escritos sobre preservação audiovisual. O polonês Boleslaw Matuszewski foi um dos pioneiros a escrever sobre a importância da preservação de filmes e um dos precursores do campo da arquivística fílmica.⁶⁴ Para esse cinegrafista da empresa Lumière, o filme era um testemunho incontestável da história em virtude da dificuldade de falsificação da imagem. Ele defendia a ideia de que os filmes registravam os fatos humanos no exato momento em que ocorriam e que, portanto, deveriam ser conservados como documentos históricos.⁶⁵ Foi também um dos primeiros a propor a constituição de um arquivo dedicado à guarda e preservação dos registros cinematográficos (SOUZA, 2009).

Desconhecendo as técnicas de manipulação da imagem fílmica, que não tardariam a surgir por meio da montagem, sobreimpressões, trucagens e afins, Matuzewski acreditava que a fotografia estática era passível de retoque, mas que o mesmo não poderia ocorrer com os milhares de fotogramas de um filme. Dessa maneira, ele valorizava o filme documentário, então chamado aqui no Brasil de “natural”, e desprezava a ficção, tratando o filme “posado” como algo indigno de interesse para a preservação (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 33-34). O documentário, em especial o de atualidades, mais tarde conhecido por cinejornal, era interpretado como testemunho verídico e infalível da realidade, o

⁶⁴ O primeiro trabalho de que se tem notícia relativo ao valor do filme como documento histórico data de 1898, foi escrito pelo cinegrafista polonês Boleslaw Matuszewski, e se intitula *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinematographie historique*.

⁶⁵ Ainda que Matuszewski leve sua crença às últimas consequências (o filme como registro fiel dos eventos históricos), há certo paralelismo entre essa crença e uma teoria do cinema que será desenvolvida posteriormente por teóricos dito “realistas” como André Bazin (no cinema) ou Roland Barthes (na fotografia) que associam a natureza da imagem à sua materialidade fotoquímica ou, em outras palavras, conferem à impressão fotoquímica um poder para emanar a realidade (FOSSATI, 2018, p. 154-155).

que, segundo Matuszewski, não se aplicava à ficção. Propõe assim a criação de um “depósito de cinematografia histórica” a ser organizado por uma comissão de seleção que elegeria “eventos importantes da vida pública e nacional considerados de interesse histórico” (KORNIS, 1992, p. 240). Essa comissão teria a função de descartar o que seria puro divertimento e incorporar o que apresentasse, no seu entender, caráter utilitário para as futuras gerações.

O diretor, produtor e crítico de cinema brasileiro Adhemar Gonzaga, em editorial escrito para a revista *Cinearte*, em 1929, intitulado *Cinematotecas*, também destaca a importância do registro cinematográfico como documento iconográfico que contribuiria para a salvaguarda daquilo que décadas mais tarde seria reconhecido como patrimônio imaterial brasileiro. A leitura visionária de Gonzaga reconhece o valor etnográfico desses registros: “as cavalhadas, os reisados, as congadas são tradições brasileiras que se esvaem, relegadas já para o alto sertão, pelo avanço vitorioso dos nossos hábitos que o progresso vai impondo”. E conclui: “Ora, são justamente esses aspectos fugitivos de uma época que a cinematografia pode fixar para sempre, e para sempre os museus conservam” (GONZAGA, 1929, p. 3).

Na gênese das cinematecas modernas, que se deu a partir dos anos 1930, a ideia de seleção foi *a priori* rechaçada: a preservação era um fim em si mesmo e abriria portas para a difusão de um material bem mais heterogêneo. Até a Segunda Guerra Mundial, entretanto, a ideia de cinemateca era um tanto inseparável da nostalgia do filme silencioso. As principais cinematecas estavam empenhadas em salvar o que havia restado do período. É a partir de 1945, que elas passam a se preocupar com os filmes falados produzidos nos anos 1930.

Além disso, vamos encontrar alguns arquivos, como o britânico National Film Archive⁶⁶ que estabelecia certos critérios de seleção na composição de sua coleção. O instituto mantinha um comitê de seleção de filmes que eram divididos em três categorias: filmes de valor histórico, filmes científicos e filmes como arte (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 76). O National Film Archive foi também a primeira

⁶⁶ Criado originalmente como National Film Library, em 1935, passou a se chamar, em 1955, National Film Archive, e depois National Film and Television Archive, em 1993. Atualmente, seu nome oficial é British Film Institute National Archive.

instituição de sua natureza a sistematizar recomendações técnicas sobre preservação de filmes: armazenamento a baixas temperaturas; revisão periódica do acervo; proteção das cópias de preservação, evitando que fossem projetadas e danificadas; instruções para duplicação de filmes deteriorados. Apenas nos anos 1960, a FIAF publicaria seu primeiro *Manual of film preservation*, utilizando princípios de conservação, metodologias de catalogação, e mesmo alguns conceitos filosóficos de arquivologia audiovisual, já preconizados nas recomendações pioneiras do arquivo inglês (SOUZA, 2009 p. 21-22).

É importante destacar que a política de preservação de filmes nos dias de hoje continua a refutar qualquer critério de seleção. Todo e qualquer filme merece *a priori* ser preservado. Nesses termos, a preservação é compreendida como o conjunto de procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para garantir a integridade da obra audiovisual e possibilitar sua fruição pelas futuras gerações.⁶⁷ Não deve ser uma tarefa pontual, mas um processo permanente. A manutenção a longo prazo da integridade de um documento audiovisual depende da qualidade e do rigor do processo de preservação, ou seja, de como esse será executado ao longo do tempo. “Nenhum filme está preservado, na melhor das hipóteses, ele está em processo de preservação” (SOUZA, 2009, p. 6).

O processo de patrimonialização dos filmes realizado pelas cinematecas e congêneres ocorre basicamente a partir de três fases: a primeira envolve sua incorporação ao acervo, restauração (quando necessária) e o trabalho permanente de conservação; a segunda pressupõe a construção de um discurso que dê sentido social àquele objeto e justifique sua inserção naquela coleção; a terceira diz respeito ao conjunto de atividades que garantam sua difusão. A patrimonialização só se efetiva quando o filme adquire uma outra dimensão cognitiva e passa a “representar uma cinematografia, um estilo ou gênero, uma

⁶⁷ Segundo Souza (2009, p. 6), “o propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, 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 atividades”.

etapa da história do cinema, um aspecto de uma cultura, de uma comunidade, de um país” (QUENTAL, 2015, p. 36). Esse processo, entretanto, não ocorre impunemente. É fruto dos impasses culturais, políticos e ideológicos de cada momento histórico e das tensões, disputas e arranjos que eles deflagram.

Giovanna Fossati (2018) em *From grain to pixel* nos apresenta uma outra discussão sobre o papel das cinematecas. Elas seriam as instituições responsáveis por historicizar a trajetória de vida dos filmes e legitimar sua autenticidade. Trata-se de uma questão complexa porque o filme ao longo do seu tempo histórico pode apresentar diferentes formatos e nem sempre é simples definir qual seria sua versão original: *film as original*. Esse “original” pode se referir a muitas coisas distintas: o filme que o cineasta quis fazer (o *director’s cut*); o filme que foi recuperado pelo arquivo, com as marcas de degradação impressas pelo tempo; o filme exibido ao público (a versão do produtor); o negativo original da câmera ou um fragmento de uma cópia restaurada pelo arquivo. Além disso, o filme pode ser interpretado à luz de dois pontos de vista: como um artefato conceitual em que “sua integridade é medida em termos de completude e continuidade (por exemplo, todas as cenas que constituem a versão tal qual foi concebida pelo realizador, editadas na ordem correta)”⁶⁸ ou um artefato tecnológico em que aspectos relativos à sua realidade material (resolução, profundidade de cor, aparência) serão considerados (FOSSATI, 2018, p. 161).

Quando entra num arquivo, o filme adquire um *status* de autenticidade porque há todo um trabalho de pesquisa para (re)construir a sua história: as cópias disponíveis são comparadas, as diferenças são avaliadas a partir de vários aspectos: trilha sonora (som original ou dublado); montagem (versões reeditadas ou censuradas); qualidade da imagem (cor, tipo de película), etc. E assim, não há uma única versão original, pois cada cópia ou cada material transforma-se num documento vivo da sua história.⁶⁹

⁶⁸ No original: (...) *its integrity is measured in terms of completeness and continuity (e.g. all the scenes that constitute the version as it was meant by the director, edited in their right order)*.

⁶⁹ Na PARTE III, iremos analisar com mais detalhes, a partir da trajetória da Cinemateca Brasileira, o papel dos arquivos nesse processo de historicização dos filmes brasileiros.

Uma revisão bibliográfica da história do cinema brasileiro, sobretudo das obras mais panorâmicas, vai revelar o destaque dado a certos filmes em detrimento de outros. Historiadores, assim como museus, arquivos e cinematecas, exercem um papel ativo na seleção do que deve ser lembrado ou esquecido (LE GOFF, 2013). Em cada período tecido pelos diferentes textos historiográficos, vamos encontrar filmes e cineastas que ganharam relevância. Em alguma instância, a historiografia está operando um processo de seleção, produzindo listas de filmes que merecem ser lembrados em prejuízo de outros que são esquecidos.

Pode-se indagar sobre as diferentes motivações que influenciaram os critérios de seleção, ou seja, o valor artístico, histórico, documental, cultural, social, político, econômico, simbólico, afetivo atribuído a esses filmes, relacionando-os aos diferentes contextos históricos em que essas “escolhas” ocorreram. Filmes desprezados em determinados contextos são reexaminados, ressignificados e revalorizados em outros, em sintonia com as tendências estéticas e o cenário político-cultural de cada momento. O filme tem uma riqueza de significação que nem sempre é apreendida no momento em que foi realizado. O mundo que ele cria ou registra precisa de tempo para ser compreendido e avaliado. O significado de um filme só pode ser absorvido quando não apenas seus recursos cinematográficos (imagem, som, cenários, figurinos, etc) são considerados, mas também seu autor, público, crítica e todo o contexto social, cultural e político em que ele está inserido. “Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (FERRO, 1992, p. 87).

Assistimos nas últimas décadas a uma onda de valorização das chanchadas que pode ser comprovada pelo crescimento da literatura sobre o tema.⁷⁰ Nessas novas leituras, as vertentes estéticas, os modelos de produção

⁷⁰ O marco inaugural desse processo de releitura das chanchadas talvez possa ser atribuído a Paulo Emílio Sales Gomes em seu ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicado na Revista *Argumento* em 1973. Em seguida, destacamos o artigo de João Luiz Vieira publicado na Revista *Filme Cultura* em 1983: *Este é meu, é seu, é nosso – introdução à paródia no cinema brasileiro*. Nesse mesmo ano, a coleção *Tudo é História* da editora Brasiliense publica o livretinho *A chanchada no cinema brasileiro* de Afrânio Catani e José Inácio de Melo Souza. O jornalista Sérgio Augusto dará maior impulso à empreitada revisionista com o livro *Esse mundo é um pandeiro*, publicado em 1989. Em seguida, vários outros trabalhos vão demarcar diferentes

e os padrões de recepção e consumo do gênero transformaram-se em objeto de interesse. Consagradas pelas audiências mais populares, as chanchadas foram durante muito tempo rejeitadas pela crítica cinematográfica e pela elite culta e tratadas como cópias canhestras dos musicais hollywoodianos. O adjetivo “chanchada” utilizado naqueles tempos carregava um forte caráter pejorativo, associado a filmes de baixa qualidade, sem qualquer valor estético ou cultural. O processo de substantivação do termo, que redundou na consagração da chanchada como principal gênero cinematográfico brasileiro, só ocorreu definitivamente

quando passou a abarcar um conjunto específico de filmes, vindo em seguida, a perder sua carga pejorativa, num processo levado a cabo não apenas pela crítica, mas também pela historiografia do cinema brasileiro. (FREIRE, 2011b. p. 68)

As chanchadas, apesar de desprezadas pela crítica e pela *intelligentsia* do país em seu período de produção, foram resgatadas posteriormente por pesquisadores e parcela da própria crítica, quando passaram a vislumbrar nessas obras cinematográficas características da sociedade brasileira da época em que foram realizadas que denotavam questões de ordem cultural, econômica e tecnológica até então não valorizadas. Nesse caso, temos um exemplo da relação entre cinema e sociedade e de como uma mudança no quadro ideológico pode catalisar uma reavaliação e uma valorização de filmes antes rechaçados.

Citamos agora um exemplo da relação entre Cinema e Estado, tomando como base a política cultural adotada pelo governo militar instaurado em 1964. A ideologia nacionalista e ufanista da ditadura militar tentou direcionar a produção cinematográfica do período, através do estímulo à realização de filmes

facetas dessa onda de valorização e ressignificação das chanchadas: *Chanchada – Cinema e imaginário das classes populares na década de 50* (1993) de Rosângela de Oliveira Dias; *Tristezas não pagam dívidas – Cinema e política nos anos da Atlântida* (2001), de Mônica Rugai Bastos; *Cinema carioca nos anos 30 e 40 – Os filmes musicais nas telas da cidade* (2003), de Suzana Cristina de Souza Ferreira; *Paródia & Chanchadas: imagens do Brasil na cultura das classes populares* (2005) de William Reis Meirelles e *Fotogramas do Brasil: as chanchadas* (2015) de Bernadette Lyra. Merecem igual destaque os artigos publicados por João Luiz Vieira (2003) e Rafael de Luna Freire (2010, 2011b). Vieira ainda escreveu o capítulo dedicado às chanchadas e ao cinema carioca dos anos 1930 aos 1950 em *História do cinema brasileiro* (1987), obra organizada por Fernão Ramos, e agora em 2018 relançada em versão revisada e ampliada, em dois volumes, reorganizada por Ramos e Sheila Schvarzman.

históricos e adaptações de clássicos da literatura brasileira. Cineastas remanescentes do Cinema Novo utilizaram-se desse instrumento para produzir leituras críticas do regime por meio de um tratamento alegórico e complexo impresso às suas narrativas. Exemplos significativos dessa estratégia, segundo a historiografia, podem ser encontrados em *São Bernardo* (1971) de Leon Hirszman e *Os inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade, analisados respectivamente por Xavier (1997) e Ramos (2002).

A própria periodização proposta pela historiografia, que apresentou diferentes tamanhos e formatos, é passível de muitos questionamentos, assim como os filmes e realizadores relevantes de cada período (Bernardet, 1995, p. 49-64). A obra pioneira *O romance do gato preto: história breve do cinema*, do crítico Carlos Ortiz (1953), e o livreto *Pequena história do cinema brasileiro* de Francisco da Silva Nobre (1955) investiram numa abordagem mais panorâmica de filmes e diretores, sem a preocupação de agrupá-los em períodos que definissem uma relação estética ou histórica mais evidente entre eles. Uma primeira tentativa de periodização surge em *Introdução ao cinema brasileiro* de Alex Vianny (1959), a partir da metáfora do rapazinho que se fez homem. Glauber Rocha (1963) propõe uma leitura mais pessoal em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, recriando essa história a partir do que considerava seus “autores” mais relevantes. Paulo Emílio Sales Gomes (1966) tenta pela primeira vez sistematizar toda a história do cinema brasileiro a partir da divisão em seis épocas (1896-1912; 1912-1922; 1923-1933; 1933-1949 e 1955-1966), proposta em *70 anos de cinema brasileiro*, que editou em parceria com Adhemar Gonzaga.

Em 1987, é lançado o livro-catálogo *Cinema Brésilien* como parte da mostra-retrospectiva de mesmo nome realizada no Centre George Pompidou em Paris. A publicação contempla uma história panorâmica do cinema brasileiro dividida em quatro períodos e escrita por diferentes autores. Nesse mesmo ano, na coletânea organizada por Fernão Ramos, *História do cinema brasileiro*, priorizam-se os ciclos de produção (*Belle Époque*, regionais, chanchada, Vera Cruz, novos rumos). Em *Nossa aventura na tela*, Carlos Roberto de Souza (1998) propõe quatro períodos (1896-1914; 1915-1935; 1936-1978; 1980-). Já Sidney Ferreira Leite (2005) em *Cinema brasileiro: das origens à retomada*

investe numa abordagem mais holística, sem demarcação de períodos cronológicos e elaborada a partir da conjugação de dois eixos: o histórico (diacrônico) e o estrutural (sincrônico).

Em *Nova história do cinema brasileiro* (2018), em dois volumes organizados por Fernão Ramos e Sheila Schvarzman, a periodização é abandonada para dar lugar a grandes recortes temáticos: Os primórdios, o Cinema mudo e o início do cinema sonoro (1895-1935); Estúdios e independentes (1930-1954); O INCE e o cinema documentário educativo (1937-1965); Cinema Novo, Cinema Marginal e depois (1955-1980); A Embra e a Boca; A grande crise e a Retomada (1985-2003) e Cinema brasileiro contemporâneo.

Em obras publicadas a partir dos anos 1980, que buscaram questionar de forma mais crítica os desdobramentos teóricos e metodológicos do ofício historiográfico no Brasil, as mudanças de percurso, o revisionismo histórico, a ênfase dada a certos filmes ou realizadores em cada momento ficam mais evidentes, ratificando, de certa forma, o caráter dinâmico do papel dos historiadores na construção do patrimônio cinematográfico brasileiro.

A partir da exposição dessas questões e considerando historicamente a noção de patrimônio e os instrumentos de patrimonialização disponíveis no País, levantamos alguns questionamentos: Não estaríamos nesse caso diante de um dilema conceitual e epistemológico? O que pode efetivamente ser considerado patrimônio cinematográfico e por qual razão? Já que não podemos falar em tombamento ou registro de filmes, quem é responsável por sua coleta, reconhecimento e preservação? As cinematecas e congêneres, a historiografia, a crítica cinematográfica, os próprios realizadores, ou outros agentes? Há critérios de seleção? Que critérios? Quem os define e qual a relação desses critérios com o contexto histórico-político-cultural, o reconhecimento de identidades coletivas e a representação simbólica da nação?

O processo de seleção de filmes operado pelos historiadores ou pelos arquivos em diferentes contextos supostamente envolve disputas e tensões entre dinâmicas de lembranças e esquecimentos. Há nessa operação seletiva um desejo de valorizar e preservar as obras consideradas mais representativas

de cada período. É esse o legado cinematográfico que será herdado pelas futuras gerações. Não estaríamos assim diante de um ímpeto patrimonializador?

Sem pretensões de esboçar respostas definitivas para essas questões, entendemos que estamos diante de uma linha de investigação que merece ser cotejada. Essa proposta se propõe a mergulhar no entendimento e questionamento desse possível processo de patrimonialização no cinema brasileiro, realizado em parte pela historiografia, em parte pelos arquivos de filmes e à luz de uma conjuntura mais ampla que envolve as políticas culturais e os diferentes contextos da história do País.

PARTE II – CINEMA, HISTÓRIA E PATRIMÔNIO

O cinema deixou há muito tempo de ser uma ocupação exclusiva de estudiosos da área. Nas últimas décadas, tem cada vez mais suscitado o interesse de outros campos do conhecimento, em particular de historiadores que aportaram novos conceitos e metodologias às práticas de pesquisa, promovendo mudanças nas reflexões sobre o uso do cinema como fonte histórica e também sobre o desenvolvimento de sua historiografia. Dessa maneira, pesquisadores de cinema e historiadores rompem as fronteiras, sendo que esses começam a escrever a história do cinema e aqueles se apropriam de métodos e procedimentos da História.

O cinema é antes de tudo um espetáculo e, salvo, exceções, o filme não é concebido para ser um documento histórico. É feito em primeiro lugar para ser vendido e não para ser conservado num museu, ainda menos em arquivos. (LAGNY, 2009, p. 111)

Essa afirmação da historiadora francesa é evidentemente uma provocação, mas que funciona como instigante ponto de partida para compreender as mudanças que se processaram ao longo do tempo tanto no que diz respeito ao reconhecimento do cinema como expressão artística e testemunho de uma época como no que se refere à importância de sua preservação como objeto e fonte da História.

O Cinema como objeto-fonte da História

A história do cinema, como quaisquer outras histórias, não está imune às influências do contexto em que determinado discurso histórico é produzido. Historiadores estão imersos em um contexto geral que exerce forte influência sobre suas pesquisas e contamina suas escolhas. Malerba (2006, p. 11) nos alerta sobre essa questão quando reflete sobre o papel exercido pela “obra de inúmeras gerações de historiadores que construíram, cada qual sob as luzes de seu tempo e de acordo com a maquinaria conceitual disponível, um patrimônio próprio da memória das sociedades, constituído por sua historiografia”.

Michèle Lagny reflete sobre a mesma questão, enfatizando o aspecto dinâmico da história: “não somente a escrita da história está historicamente determinada [...] como sua própria construção é constantemente relativizada

pela contradição entre as permanências que se manifestam e as mudanças que se impõem” (LAGNY, 2009, p. 110). Dessa maneira, observa-se que, no desenvolvimento da história da sétima arte, determinados períodos, filmes, personalidades ou movimentos receberam considerável atenção, enquanto outras áreas de potencial investigação permaneceram intocadas. Ao longo do tempo histórico, os interesses e as prioridades mudam e outros métodos e objetos ganham espaço.

Entre as muitas possibilidades de historicizar o cinema, consolidaram-se duas grandes linhagens historiográficas. A primeira relaciona-se à história do cinema *tout court*, que toma o filme como objeto central de interesse. A segunda, por outro lado, é uma história escrita a partir do filme, ou seja, esse não é tratado como protagonista, mas como fonte de investigação das relações e tensões presentes na sociedade que engendrou sua realização (SANTIAGO JÚNIOR, 2012).

A história do cinema *stricto sensu*, que elege o filme como foco primordial de interesse e o cinema (com suas muitas definições) como objeto e fim em si mesmo, é um campo de pesquisa muito recente. No contexto norte-americano, a grande maioria dos livros e artigos acadêmicos sobre filmes começou a ser publicada nos anos 1960 e a consolidação dos estudos de cinema como campo acadêmico de pesquisa só ocorreu na década seguinte (ALTMAN, 1977 e ALLEN; GOMERY, 1985).⁷¹

Como Allen e Gomery (1985) apontam, há muitas razões para explicar esse caráter ainda um tanto embrionário do cinema como campo de pesquisa acadêmica. A mais óbvia é certamente a tenra idade do objeto de estudo. Não surpreende, nesse sentido, a existência de um *gap* temporal entre o surgimento da inovação tecnológica que possibilitou o cinema e a pesquisa histórica dos impactos artísticos, econômicos e sociais de sua utilização. Outro motivo pode ser creditado à demora no reconhecimento do *status* cultural e artístico do filme.

⁷¹ Tanto Allen e Gomery (1985) quanto Altman (1977) destacam algumas exceções: *A million and one nights: a history of motion picture*, de Terry Ramsaye, publicado em 1926; *History of the American film industry*, de Benjamin Hampton, publicado em 1931; e *The rise of the American film*, de Lewis Jacob, publicado em 1939.

(...) muitos dos “guardiões da cultura” consideravam o cinema, na melhor das hipóteses, uma diversão de massa como os patins e, conseqüentemente, não cultura, ou, na pior delas, um inimigo da cultura que reduzia *Hamlet* a doze minutos silenciosos de gesticulação frenética. (ALLEN; GOMMERY, 1985, p. 26, tradução nossa)⁷²

Filmes eram estudados em função de seus impactos sociais que desde muito cedo motivaram práticas de censura. Seus supostos efeitos deletérios poderiam estimular comportamentos antissociais, seja no âmbito da criminalidade ou da licenciosidade moral. O peso econômico da indústria cinematográfica, que começa a adquirir proporções milionárias, é outro fator que também, paulatinamente, gera interesse por estudos e pesquisas sobre seu principal produto.

Ao longo dos anos 1960, constata-se uma ampliação do conceito tradicional de cultura. Os antropólogos expandem o uso do termo de forma a contemplar o mapeamento de códigos particulares de vida, por meio dos quais “as pessoas de um dado grupo pensam, classificam e modificam o mundo e a si mesmos” (DA MATTA, 1986, p. 123). O conceito antropológico de cultura ampliou substancialmente o conjunto de práticas e atividades que poderiam ser enquadradas dentro da arena cultural, abrindo espaço para incluir formas populares de entretenimento, antes negligenciadas, como o cinema. Esse movimento intensificou-se nas décadas de 1970 e 1980, de modo a comportar valores, comportamentos e expressões de diferentes grupos sociais, constituindo uma variada gama de investigações no bojo do que a academia costuma chamar de “estudos culturais”.

O conceito de cultura é atualmente muito amplo, sendo o resultado de muitos debates que ocorreram historicamente no âmbito das ciências humanas. Assumindo um amplo espectro de significações, o termo pode tanto aproximar-se da exaltação do cânone, referindo-se a um panteão de obras consideradas

⁷² No original: “(...) *most of the “custodians of the culture” regarded film, at best, as a mass diversion like roller skating and hence nonculture, or, at worst, as an enemy of culture that reduced Hamlet to twelve silent minutes of wild gesticulation*”.

“legítimas”, como incorporar um viés mais antropológico para expressar formas de viver, sentir e pensar peculiares a um grupo social (CUCHE, 2002).

O modo de refletir sobre as culturas também depende de tradições nacionais. A França concentrou-se na cultura “letrada”, valorizada e difundida por meio das escolas, academias e, até mesmo, do cinema e da televisão. A proeminência dada à figura do “autor” na literatura e no cinema francês é uma consequência indireta dessa visão de cultura. Nos Estados Unidos, vai precocemente florescer uma leitura sócio-antropológica da cultura.⁷³ As reflexões provenientes do Reino Unido, via Escola de Birmingham, dedicaram-se às variantes do estatuto da cultura e suas subculturas com feições próprias.⁷⁴ Na América Latina, o esforço concentrou-se em torno do entendimento das mediações entre cultura popular e cultura de massa.⁷⁵ Em pleno século XXI, “o rótulo de ‘estudos culturais’ inspira em quase todo o planeta um fluxo sem equivalente de trabalhos e de teorias sobre o estatuto contemporâneo da cultura” (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 13).

É no rastro desse “fervor cultural”, simpático à discussão dos impactos sociais da cultura de massas, que os textos acadêmicos sobre cinema (e sua história) ganham volume e notoriedade. Como destaca Elsaesser (1986) em artigo publicado na revista *Sight and Sound*,⁷⁶ os estudos cinematográficos

⁷³ A antropologia cultural nos Estados Unidos tem uma longa tradição que remete a Franz Boas, o fundador da “Escola Relativista”: distintas culturas devem ser analisadas a partir do seu próprio *locus* e não sob uma perspectiva externa, pautada por uma visão “superior”. Boas foi o mentor ou a fonte de influência para outros antropólogos que irão desenvolver esse campo de pesquisa como Ruth Benedict, Margaret Mead e Clifford Geertz.

⁷⁴ Richard Hoggart com *The uses of literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and society* (1958) e E. P. Thompson com *The making of the English working-class* (1963) consagraram-se como autores pioneiros do campo dos *cultural studies* na Inglaterra. Hoggart cria em 1964 o *Centre for Contemporary Cultural Studies* na Universidade de Birmingham, sendo sucedido em 1968 por Stuart Hall. Esse centro formou a partir da década seguinte uma segunda geração de pesquisadores que terá papel decisivo no desenvolvimento dos estudos culturais: Charlotte Brunson, Phil Cohen, Cas Critcher, Simon Firth, Paul Giroy, entre outros.

⁷⁵ Nesse aspecto destacam-se as contribuições de Jesús Martín-Barbero sobre as mediações e o prazer popular, de Nestor García Canclini sobre hibridação cultural, desterritorialização e comunidades de consumidores, Renato Ortiz sobre a moderna tradição e a globalização do internacional-popular e de Jorge González sobre as fronteiras da cultura cotidiana. Mais recentemente, temos ainda os trabalhos de Guillermo Orozco Gómez sobre a recepção das telenovelas e de Rossana Reguillo sobre a antropologia das megalópoles (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 143-44).

⁷⁶ Nesse artigo, o autor resenha o livro *Film history: theory and practice* de Allen e Gomery e outros três títulos publicados em meados dos anos 1980: *Film style and technology*, *History and*

foram o campo disciplinar que mais floresceu nas universidades estadunidenses entre 1965 e 1975. Se em 1967, em torno de duzentas faculdades ofereciam cursos nessa área, dez anos mais tarde esse número saltou para algo próximo de mil. Esse aumento surpreendente gerou uma demanda por publicações sobre a história do cinema e, conseqüentemente, por pesquisas acadêmicas nesse campo de pesquisa.

Os livros mais procurados eram as obras panorâmicas que cobriam a história do cinema estadunidense e do cinema mundial de 1895 até o presente. Diferentemente de outros ramos da história, em que os historiadores tinham a mão enorme variedade de fontes acumuladas durante décadas ou séculos (documentos, matérias e artigos publicados na imprensa, teses e dissertações, outras referências bibliográficas), as primeiras histórias do cinema foram escritas a partir de escasso material de arquivo e baixo rigor metodológico, sendo geralmente assinadas por historiadores não profissionais.

Em artigo publicado alguns anos antes, em 1977, Altman já tinha prospectado esse aumento progressivo no número de publicações sobre a natureza e a história do cinema estadunidense. Nos 1920 ou 30, o número de publicações era ínfimo. Nos anos 1950, publicava-se um livro por ano, mas na época da publicação do artigo já se contabilizava ao menos um livro por mês. Também destaca nesse processo a emergência de novos fatos e análises: filmes esquecidos são recuperados ou redescobertos, documentação pouco conhecida torna-se acessível, novas hipóteses sobre o desenvolvimento dos modos de representação e produção fílmica são investigadas. “Se houve um tempo em que era possível saber tudo o que havia para saber sobre o cinema americano, condensado num único livro, esse tempo certamente se esgotou” (ALTMAN, 1977, p. 1, tradução nossa).⁷⁷

Vale lembrar que o reconhecimento do filme como fonte de conhecimento histórico também é algo relativamente recente. Ainda que em seu manifesto de 1898, *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinematographie*

analysis, de Barry Salt, de 1983; *Cinema and technology: image, sound, colour*, de Steve Neele, de 1985 e *Film sound: theory and practice*, de Elizabeth Weis e John Belton, de 1985.

⁷⁷ No original: “If ever there was a time when it was possible to know everything there was to know about American film, and to present it in a single book, surely that time has passed.”

historique, Boleslaw Matuszewski já advogasse o valor da imagem em movimento como testemunho autêntico e infalível do mundo real, foi somente nas décadas de 1960 e 1970 que o filme passa a adquirir o *status* de documento histórico e ser considerado como fonte relevante de pesquisa para a historiografia.⁷⁸ Essa mudança epistemológica é decorrente de uma renovação da historiografia francesa, conhecida como “Nova História” que possibilitou um considerável ampliação quantitativo e qualitativo dos domínios tradicionais da história.

A novidade parece-nos estar ligada a três processos: novos problemas colocam em causa a própria história; novas abordagens modificam, enriquecem, subvertem os setores tradicionais da história; novos objetos, enfim, aparecem no campo epistemológico da história. (LE GOFF; NORA, 1995. p. 12)

Nesse novo contexto, o registro cinematográfico perde a aura positivista de testemunha ocular da história e passa a ser visto como documento que demanda leitura crítica, seja como produto da sociedade que o fabricou, revelando relações de poder ali presentes, seja como documento-monumento que traduz, de forma voluntária ou não, determinada representação que essa sociedade quer construir de si própria, como legado à sua memória coletiva.

(...) a história, em sua forma tradicional, se dispunha a “memorizar” os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos* e fazer falarem esses rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem: em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos em monumentos* e que desdobra, onde se decifram rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, interrelacionados, organizados em conjuntos. (FOUCAULT, 2014, p. 8; todos os grifos são do autor)

⁷⁸ Na década de 1920 já havia historiadores interessados no filme como fonte de conhecimento histórico. A concepção do valor do filme era para eles, entretanto, a mesma de Matuszewski, ou seja, o filme era visto como registro fiel da realidade. Além disso, esses historiadores estavam interessados somente nos filmes de atualidades, depois chamados de cinejornais, e não davam importância aos filmes de ficção, aos documentários, ou a qualquer gênero de reconstrução histórica mediado pela linguagem cinematográfica. Prevalecia a ideia de que o conteúdo presente nos filmes de atualidades estaria imune à influência de seus realizadores (KORNIS, 1992, p. 241).

O monumento é visto assim como montagem que pode apresentar feição enganadora. “É preciso começar por desmontar, demolir essa montagem, desestruturar essa construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (LE GOFF, 2013, p. 497). A partir dos novos postulados estabelecidos pela historiografia moderna, o filme alcança outro estatuto como fonte de pesquisa histórica, que independe da fatura cinematográfica que lhe dá sustentação: ficção, documentário, cinejornal ou atualidades. Em todos esses casos, é possível relacionar os elementos estéticos da expressão cinematográfica (a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a fotografia, o desenho de som, o uso ou não da cor, etc.) com o contexto histórico e social que engendrou sua realização.⁷⁹ Aspectos exteriores ao filme, mas que influenciam sua produção e circulação, como o grau de patamar tecnológico ou os modelos de distribuição e exibição, também podem ser identificados e analisados. O filme revela-se assim uma “fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (KORNIS, 1992 p. 239).

O reconhecimento do filme como novo objeto de análise histórica e a importância dada pela Nova História à crítica do documento levam à necessidade de formulação de um método de análise fílmica que leve em consideração as circunstâncias de produção, circulação, exibição e recepção do filme e a investigação dos fatores que podem comprometer a suposta univocidade da relação entre câmera (o registro ótico-mecânico) e evento filmado, seja ele um extrato da realidade ou o produto de uma *mise-en-scène*. Depreende-se assim que ao escolher determinado filme como objeto de análise, o historiador dará pouca relevância à sua natureza cinematográfica. Nenhum gênero fílmico (ficção, documentário ou cinejornal) é capaz de imprimir, com mais ou menos

⁷⁹ No campo da teoria cinematográfica, a ideia de que o filme não é um testemunho fiel da realidade, mas uma construção pautada pela montagem já está presente nos escritos e filmes dos teóricos-cineastas soviéticos desde a década de vinte do século passado: “Apesar da diversidade de seus estilos cinematográficos, – que iam da clareza pragmática de Pudovkin à densidade épica-operística de Eisenstein – enfatizavam todos a montagem como o fundamento da cine-poética” (STAM, 2003, p. 54).

acuidade, a realidade dos fatos, porque é sempre produto de uma manipulação, de um uso particular da linguagem que lhe deu origem.

Marc Ferro foi um dos primeiros historiadores a se debruçar sobre o filme como “objeto de laboratório”, sendo esse retirado de seu lugar funcional para ser analisado à luz da disciplina histórica.⁸⁰ Ele chama a atenção para os aspectos subliminares do filme, muitas vezes, não diretamente identificáveis, invisíveis a olho nu. No seu entender, o filme e suas imagens, “esses passantes, essa rua, esse soluço, esse juiz distraído, esse pardieiro em ruínas, essa jovem assustada, constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade” (FERRO, 1995, p. 203). Dessa forma, o filme deve ser integrado ao mundo que o rodeia e com o qual indelevelmente se comunica. Ele assim é capaz de desnudar aspectos da realidade que ultrapassam as intenções do realizador, que muitas vezes não são conscientes, mas que podem revelar muito sobre a sociedade que o produziu.

Para o autor, o cinema permite o conhecimento de regiões nunca antes exploradas. Descobrir a porta que nos leva a estes novos caminhos significa salientar os ‘lapsos’ deixados pelo diretor e pelo seu produto. Cabe salientar que esses caminhos são indicados de maneira inconsciente pelo diretor. A análise da linguagem cinematográfica comprovaria sua tese. (MORETTIN, 2003, p. 14)

⁸⁰ Foi analisando arquivos fílmicos sobre a 1ª Guerra Mundial, em 1964, que Marc Ferro se deu conta que as imagens poderiam conter informações distintas daquelas encontradas em documentos escritos. Ferro também examinou a produção cinematográfica russa do início dos anos 1920, deparando-se com situações inéditas sobre a vida na Rússia, que não correspondiam ao que descrevia a historiografia disponível. Seguem-se então suas primeiras reflexões teóricas sobre as potencialidades do cinema como fonte para o historiador: *L'Experience de la Grande Guerre* de 1965 e *Société du XXe. siècle et histoire cinématographique* de 1968. Em 1971, publica o hoje clássico ensaio *O filme, uma contra-análise da sociedade*, traduzido para o português em 1976 na coletânea *História: novos objetos. Analyse de film, analyse de sociétés* é publicado em 1975. No ano seguinte, publicou *The fiction film and history analysis*, no livro *The historian and film*. Em 1977, publicou *Cinéma et histoire*, editado no Brasil em 1992 com o título de *Cinema e História*, e reeditado vinte anos depois. Nesse livro, Ferro reuniu textos anteriormente publicados e sistematizou algumas ideias já presentes no texto de 1971: o filme como agente histórico, a “leitura histórica do cinema” (filme como documento), a “leitura cinematográfica da história” (o filme como representação da história). Em 1981, publicou *Le film, objet culturel et le témoin de l'Histoire* em *La Revue du Cinéma, Image et Son/Écran*, e em 1983 *Film as an agent, product and source of history* no *Journal of Contemporary History*. Em 1985, publica ainda *Y a-t-il une vision filmique de l'histoire?* em *L'Histoire sous surveillance* de sua própria autoria (KORNIS, 1992; MORETTIN, 2003; SANTIAGO JUNIOR, 2012; SCHVARZMAN, 2013).

Para aplicar esse método, Ferro centra esforços na investigação dos bastidores da relação entre filme e sociedade, sendo esta última considerada, ao mesmo tempo, agente produtor e consumidor do artefato cinematográfico. “Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível” (FERRO, 1995, p. 204). Com isso, propõe uma análise conjugada de variáveis extrafílmicas (sistemas de produção, políticas do Estado, modelos de comercialização, censura, recepção) com as especificidades da linguagem cinematográfica. Dessa maneira, a análise de uma obra cinematográfica deve considerar a própria obra, a relação entre autor, filme e sociedade, a trajetória particular do filme (suas diferentes versões, recepção da crítica e do público) e também a relação mais ampla entre o filme e a sociedade que o produziu, desnudando seus paradoxos, incertezas e tensões. A partir do filme, seria possível atestar as vicissitudes de uma história crítica em seus pressupostos, que se constrói a partir da contraposição de diferentes documentos e da análise das convergências e divergências que eles testemunham.

O autor francês entende que todo filme, sem distinção de gênero, merece ser objeto de análise do historiador, pois pode fornecer informações preciosas a respeito do seu tempo. A produção ficcional, tão desprestigiada pelos historiadores em outras épocas, ganha agora grande relevância. Segundo Ferro, o desprezo pelo filme de ficção vem de sua longa tradição em evocar o imaginário. Como mera representação, desprovida da concretude do real, não teria valor como fonte de conhecimento histórico. Uma das contribuições mais significativas da obra de Ferro será justamente inverter essa linha de raciocínio: a vinculação entre cinema e imaginário é fundamental para a compreensão de seu método de análise.

Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História. (FERRO, 1995, p. 203)

Adotando esse postulado, Ferro não só minimiza a oposição entre ficção e documentário, mas também coloca o filme de ficção num outro patamar como

documento histórico. Esse seria capaz de levar o historiador a identificar a presença de aspectos psicossociais pouco acessíveis por meio dos documentos escritos. Além disso, ainda segundo o historiador francês, a produção ficcional leva uma vantagem em relação às atualidades ou ao documentário. Sua maior divulgação e circulação permite uma observação mais ampla e precisa da relação entre filme e sociedade. Uma análise mais criteriosa dessa relação pode então ser realizada por meio da recepção da crítica e do público. Também vale destacar que algumas obras de ficção, com cenas rodadas em exteriores, trazem informações documentais que podem materializar no futuro representações históricas daquele momento. Mesmo os filmes históricos também são importantes, porque dizem muito mais a respeito do seu tempo, ou do momento da sua realização, do que do passado que almejam representar. De qualquer maneira, independentemente do gênero, a obra cinematográfica permite a identificação de algum aspecto da sociedade, seja de seu imaginário (ou de suas ideologias), seja de relações mais palpáveis como as que pautam o sistema econômico ou o padrão de costumes.

Em entrevista publicada na revista *Cahiers du Cinéma* em 1975, reproduzida em *Cinema e História*, Ferro também chama a atenção para o papel exercido pelos aparelhos institucionais na escrita da história, destacando o grau de manipulação ou mistificação que pode estar embutido nesse processo. O filme seria um instrumento para documentar vozes dissonantes, ampliando o direito de fala.

O historiador tem por função primeira restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Interrogar a sociedade, pôr-se à sua escuta, esse é, em minha opinião, o primeiro dever do historiador. Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar testemunho. O historiador tem por dever despossuir os aparelhos de monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da História. Não satisfeitos em dominar a sociedade, esses aparelhos (governos, partidos políticos, igrejas ou sindicatos) acreditam ser sua consciência. O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mistificação. (FERRO, 2010, p. 56)

Seguindo os passos de Marc Ferro, mas problematizando ainda mais os diferentes usos do cinema como fonte histórica, Michèle Lagny nos convoca a refletir sobre como os filmes podem auxiliar o historiador a “repensar a historicidade da própria história”, posto que eles demandam uma reflexão sobre “modalidades de narrativas”, sobre a “questão do tempo”, sobre a “relação entre realidade e representação” e sobre “verdade e ficção na história” (LAGNY, 2009, p. 100).⁸¹

Seguindo essa linha de raciocínio, certos filmes, desde que examinados de forma crítica, podem ser utilizados como fontes primárias que possibilitem “confirmar ou, às vezes, modificar análises provenientes de outras fontes.” Não porque suas imagens testemunhem a realidade dos fatos, mas porque elas têm algo a dizer sobre a percepção que temos delas, “ou que queremos ou podemos lhes dar, em um momento preciso, datado e localizado.” Dessa maneira, emergem indícios que permitem apreender as representações que os principais agentes da vida política e econômica do país têm de seus papéis naquele momento (*idem*, p. 102).

A utilização de filmes permite então conceber melhor todas as discrepâncias no tempo que constituem os “tempos da história”; ela faz aparecer a complexidade das representações nas quais se embaraçam tentativas de sedução ou de enquadramento ideológico. Medos conscientes ou inconscientes, desejos confusos, fazendo do cinema um historiador inconsciente do inconsciente social. As películas cinematográficas se tornam preciosas particularmente para a análise de uma noção cada vez mais utilizada, apesar de sua ambiguidade e a frouxidão que ele encerra: a de identidade cultural. (*idem*, p. 110)

Ainda que as contribuições de Ferro para as relações entre cinema e história sejam relevantes, não estão imunes à revisão crítica. Dois textos escritos por pesquisadores brasileiros caminharam nessa direção. São trabalhos de historiadores de formação que dedicaram parte de sua trajetória acadêmica ao estudo das formas de apropriação da história pelo cinema.

Schwarzman (2013) faz algumas alusões à suposta “datação” das reflexões teóricas propostas por Ferro. A relação entre história e cinema, tal

⁸¹ Essas são questões caras a Hayden White, como já apresentado na PARTE I.

como apresentada por ele no início dos anos 1970, é pautada pela natureza dos fatos históricos que embebiam sua análise: a Revolução Russa, o Stalinismo, a República de Weimar, a ascensão do Nazismo. Um dos postulados de Ferro apoia-se na ideia de que filmes garantem ao historiador a possibilidade de encontrar dados não facilmente acessíveis por outras fontes: aqui está presente a busca do “latente”, do “não visível”. Esse pressuposto faz sentido para os filmes do período em tela, já que esses foram realizados num ambiente político marcado por crescente autoritarismo e censura. A natureza artística do cinema, com sua pluralidade de vozes e canais, restringiria o controle das instituições sobre seu conteúdo, permitindo a ocorrência de lapsos não visíveis: “Se havia censura, havia um conteúdo latente. E o cinema, baseado em imagens, permitia que esses fragmentos do não-dito aflorassem, apesar dos controles” (p. 192).

Como bem destaca a autora, é visível também nessa formulação historiográfica a influência da psicanálise, muito em voga naquele momento como ferramenta da análise fílmica, e igualmente a utilização do conceito de ideologia, tal como veiculado nos 1970⁸², “com seus conteúdos ocultos, cabendo ao historiador desvendá-los, restituindo-os ao conhecimento histórico” (p. 192). Será que essa linha de investigação sobre a relevância do filme como fonte “privilegiada” da História pode ser estendida com igual eficácia a todos os casos, ou funcionou mais apropriadamente para a análise de filmes de determinado período?

Morettin (2003) nos convida a buscar respostas para essa pergunta quando também apresenta alguns questionamentos sobre o método historiográfico formulado por Ferro:

Não acreditamos, no entanto, que a análise das relações entre cinema e história possa ser elucidada a partir das dicotomias “aparente” – “latente”, “visível” – “não-visível” e “história” – “contra-história”. A ideia proposta pelo historiador de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato,

⁸² Um procedimento teórico-metodológico típico dessa geração é analisar o “impensado” de um determinado autor ou obra. Podemos destacar nesse contexto a influência dos debates sobre a ideologia, conforme proposto por Althusser, em sua aproximação do marxismo com a psicanálise laciana. Para uma discussão mais elaborada sobre essa última questão, ver: PARKER, Ian. *Psicanálise laciana e marxismo revolucionário*, 2009.

tensões próprias. Essas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da “história” ou de sua “contra-história”, tal como faces opostas de uma mesma moeda, *parti-pris* que define um único sentido da obra. (MORETTIN, 2003, p. 15)

Esse autor afirma que a possibilidade de acessar o “não visível” a partir do “visível” é uma aposta contraditória e redutora visto que desconsidera o caráter polissêmico da imagem em prol de uma leitura binária do filme. Esse apresentaria dois níveis de significação independentes: o aparente e o latente, a história e a contra-história. Uma linha de investigação dessa natureza pressupõe a possibilidade de analisar uma obra, separando seu enredo (ou seu “conteúdo”) de seus elementos propriamente cinematográficos. Morettin ainda defende que um filme pode comportar leituras contraditórias de um mesmo fato, fazendo dessa tensão a força-motriz de sua estrutura dramática. O entendimento desse conflito, presente no interior da obra, depende de conhecimento prévio do contexto que a produziu. Dessa maneira não é o filme *per se* que vai revelar o “não visível”. Só o conhecimento do meio “permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem” (p. 15).

Outro aspecto enfatizado por Morettin diz respeito à crença de que o filme é capaz de apreender uma realidade (“não visível”, “latente”) que é então percebida pelo historiador. Destaca-se aqui uma leitura de linhagem baziniana, empenhada em delegar ao filme a missão de espelhar ou resgatar o “real”. A valorização do plano-sequência como indicador de autenticidade do documento fílmico, presente em alguns textos de Ferro, corrobora essa visão de um cinema “puro”, não contaminado pelo agenciamento da linguagem que materializa sua expressão.

Morettin questiona mais uma vez um dos fundamentos centrais da obra de Ferro: a potencialidade do filme como fonte para gerar uma contra-análise da sociedade. Ainda que o cinema em geral tenha conquistado certa independência em relação ao poder, trazendo em seu interior elementos que permitam uma contra-análise de sua sociedade, o filme de baixo orçamento, no entender de Ferro, revela-se um *locus* privilegiado para a análise dessas relações. Filmes realizados com poucos recursos permitem que grupos marginalizados “tomem a

palavra”, assumindo total controle do processo de produção. Teríamos assim uma confluência entre o potencial histórico do filme para revelar o lado marginal da sociedade, ocultado pela representação dominante ou “oficial”, e a origem social dos produtores da imagem, vozes portadoras de um outro discurso. O que, à primeira vista, parece ser um bom argumento para corroborar os fundamentos do método proposto por Ferro, logo se revela um grande problema: as imagens produzidas pelos grupos excluídos também forneceriam elementos para identificar o seu reverso, para promover sua própria contra-análise, problematizando a representação que esses grupos fazem de si e de sua relação com o restante da sociedade.

Outro aspecto que Morettin frisa em seu artigo é o caráter complementar que Ferro atribui ao filme como fonte de conhecimento histórico. É possível constatar em vários de seus escritos uma certa hierarquização das fontes. Ainda que o historiador francês dê grande valor ao texto fílmico, a principal referência continua a ser o documento escrito. Ferro admite algumas vantagens da fonte fílmica sobre os documentos escritos para revelar alguns aspectos da sociedade, em particular, aqueles relacionados à questão do imaginário. Por outro lado, deixa também transparecer que a avaliação da pertinência do texto fílmico como documento é “dada pelo saber que já se deteve sobre as fontes escritas e que pode aquilatar a qualidade de sua informação” (p. 33). Fica aqui evidente o caráter complementar da fonte fílmica como instrumento de trabalho do historiador.

Em outro texto publicado em 2014, Morettin volta a problematizar essa questão. O texto fílmico deve ser analisado à luz de seu contexto, mas possui personalidade própria e não pode ser reduzido a mero espelhamento desse contexto.

O esforço reside em desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto. O cinema, cabe ainda ressaltar, não deve ser considerado como o ponto de cristalização de uma determinada via, repositório inerte de várias confluências, sendo o fílmico antecipado pelo estudo erudito (MORETTIN, 2014, p. 60)

O pesquisador Paulo Antônio Paranaguá na introdução de seu livro *Le cinéma en Amérique latine: le miroir éclaté – historiographie et comparatisme*, nos apresenta uma reflexão epistemológica sobre a evolução da historiografia do cinema que dialoga com o percurso até aqui traçado e que também ilumina a discussão que será empreendida a seguir:

Durante muito tempo, a história do cinema evitou a reflexão metodológica que parecia condenada a emprestar modelos de outros campos e principalmente de outras épocas. A introdução do cinema na universidade – depois de ter inicialmente negligenciado a pesquisa histórica – acabou estimulando uma mudança entre os próprios historiadores. A princípio, a relação entre cinema e história foi privilegiada. Em seguida, o foco mudou para a própria história do cinema. (PARANAGUÁ, 2000, p. 7)⁸³

Passaremos agora à análise dos pressupostos da Nova História do Cinema⁸⁴, momento em que parecem convergir as duas linhagens historiográficas anteriormente discutidas: o filme como matéria-prima de construção da história ganha novos horizontes e passa a constituir-se objeto-fonte não só da história *tout court*, mas sobretudo de uma história em particular, a do próprio cinema.

Nova História do Cinema

A maioria dos críticos e historiadores elege o ano 1978 e o 34º Congresso Anual da Federação Internacional de Arquivos de Filmes – FIAF, realizado em Brighton, na Inglaterra, como o marco inicial de uma postura revisionista em relação ao primeiro cinema.⁸⁵ O evento em Brighton reúne, pela primeira vez,

⁸³ No original: “*Pendant longtemps, l’histoire du cinéma a fait l’économie d’une réflexion méthodologique paraissant condamnée à emprunter des modèles d’autres domaines et surtout d’autres époques. L’introduction du cinéma à l’université – après avoir initialment délaissé la recherche historique – a fini par favoriser une mutation parmi les historiens eux-mêmes. Dans un premier moment, c’est la relation entre cinéma et histoire qui semblait privilégiée. Ensuite, l’attention s’est déplacée vers l’histoire du cinéma proprement dite.*”

⁸⁴ A expressão “Nova História do Cinema”, em português, não dá conta, como veremos mais adiante, das diferenças conceituais que em inglês as expressões *New Film History* e *New Cinema History* engendram.

⁸⁵ Em inglês, *Early Cinema* refere-se ao cinema produzido entre 1895 e 1914, a chamada era pré-Griffith, podendo contemplar dois períodos: o arqueológico (1895-1905), com filmes menos narrativos, e o do curta-metragem silencioso (1905-1914) com crescente narrativização. Essas periodizações são sempre muito questionáveis (Altman, 1977, p. 24). No Brasil, adota-se, em geral, a expressão cunhada por Flávia Cesarino Costa – primeiro cinema – em sua dissertação de mestrado, publicada em 1995. Costa, entretanto, usa essa expressão para se referir

acadêmicos e arquivistas em torno de um propósito comum: garantir a preservação e acesso a materiais fílmicos desse período. A urgência era em parte uma reação a algumas demandas específicas da época como a curta vida útil do suporte em nitrato de prata e os frequentes incêndios que acometiam os arquivos de filmes. Além disso, também refletia o aumento da demanda por registros audiovisuais, deflagrada pela popularização da televisão, que buscava conteúdo de caráter documental, biográfico, político ou educacional para incrementar ou mesmo sofisticar sua programação (ELSAESSER, 1990).

O evento permitiu que pesquisadores e arquivistas discutissem juntos novos critérios para datação, identificação e preservação dos primeiros filmes, particularmente os filmes de ficção do período 1900-1906. Além disso, o debate implicou numa mudança crucial de foco: “não mais a excelência estética, ou os valores artísticos estavam em questão, mas critérios normativos e comparativos deveriam ser encontrados” (ELSAESSER, 1990: 2, tradução nossa).⁸⁶ O que estava em jogo era suscitar um ponto de vista radicalmente diferente das histórias clássicas sobre o primeiro cinema, deixando de lado a prospecção de vestígios do que seria mais tarde a tendência narrativa hegemônica para se concentrar nas “características aparentemente anômalas dos filmes do período 1900-1906” (COSTA, 1995, p. 47).⁸⁷

Ainda que essas rupturas não tenham ocorrido de uma hora para outra (como às vezes a historiografia quer nos fazer crer), mas sejam o resultado de um processo histórico de mudança epistemológica que já se encontrava em

especificamente ao cinema realizado entre 1895 e 1908. Em francês, também é muito utilizada a expressão *cinéma des premiers temps*, proposta por André Gaudreault para nomear a produção fílmica do período.

⁸⁶ No original: “*not aesthetic excellence and artistic value were at issue, but normative and comparative criteria had to be found.*”

⁸⁷ A historiografia tradicional, representada por autores estadunidenses como Terry Ramsaye e Lewis Jacobs ou franceses como Georges Sadoul e Jean Mitry apresenta uma leitura essencialmente teleológica. Esses autores consideravam o primeiro cinema como uma época basicamente infantil, em que a linguagem do cinema dava seus primeiros passos, ainda de forma primitiva, hesitante, desarticulada, descobrindo gradativamente os princípios narrativos daquilo que mais tarde viríamos a conhecer como o “verdadeiro cinema”, ou seja, o modelo de cinema clássico narrativo consagrado a partir de meados dos anos 1910 (GAUDREULT; GUNNING, 1989). A própria terminologia utilizada por esses autores reforça a ideia: essa historiografia se refere a esse período como “cinema primitivo”, termo abandonado pela nova historiografia, ao propor “primeiro cinema” ou “cinema dos primórdios”, pois a palavra “primitivo” possui um princípio de valor, de tom teleológico, como algo não completo, não desenvolvido. No caso, o cinema desenvolvido seria o cinema narrativo, que se consolida a partir de Griffith.

curso, André Gaudreault nos dá uma boa ideia do que significou o novo paradigma:

Para esses novos estudiosos, era necessária uma mudança radical na abordagem da história do cinema e, especialmente, do chamado primeiro cinema. Desse momento em diante, não se tratava mais de compreender a história do cinema a partir das normas cinematográficas estabelecidas, mas de compreender como essas normas surgiram e se institucionalizaram. Para isso, esses novos historiadores do cinema, ou ao menos um bom número deles, rapidamente perceberam que não seria bom impor normas ao próprio cinema; em vez disso, novas normas deveriam ser impostas à sua própria disciplina. (GAUDREULT, 2011, p. 9, tradução nossa)⁸⁸

O simpósio de Brighton reuniu estudiosos do primeiro cinema, discutindo proposições e resultados das pesquisas que vinham desenvolvendo de forma isolada.⁸⁹ Burch, Musser e Gaudreault trouxeram formulações a partir dos primeiros filmes de Edwin S. Porter, que a história tradicional havia canonizado como o inventor da continuidade e da

montagem no cinema.⁹⁰

Gunning apresentou críticas em relação aos argumentos utilizados pela historiografia tradicional para privilegiar a continuidade no cinema. Essa argumentação tomava como referência o modelo de representação do teatro e

⁸⁸ No original: *“For these new scholars, what was need was a radical new approach to film history and specially toward so-called early cinema. From that moment on, it was no longer a question of understanding film history on the basis of established cinematic norms but of understanding how these norms came into being and were institutionalized. To this end, these new film historians, or at least a good number of them, quickly realized that it would not do to impose norms on cinema itself; rather, new norms would have to be imposed on their own discipline”* (tradução da edição em inglês).

⁸⁹ Participaram do evento: John Barnes, Michael Chanan, Paul Spehr, John Fell, Eileen Bowser, Noël Burch, John Gartenberg, André Gaudreault, Tom Gunning, David Levy, John Hagan, Charles Musser, Barry Salt e Martin Sopocy. Os anais contendo os textos apresentados, acompanhados de uma filmografia e da transcrição das discussões foram publicados em Inglês em HOLMAN, R. (Org.). *Cinema 1900-1906*. Bruxelas: FIAF, 1982, 2 vols.

⁹⁰ A versão canônica de *Life of an American fireman* (1903) era até então a disponível no Museu de Arte Moderna de Nova York, um tanto diferente da encontrada na Biblioteca do Congresso, após a descoberta dos *paper prints* (cópias em papel da sequência de fotogramas do filme, depositadas na Biblioteca do Congresso para fins de registro de *copyright*). A primeira versão atestava o pioneirismo de Porter na “descoberta” da montagem paralela. A segunda apresentava uma mesma ação sendo mostrada repetidamente a partir de dois pontos de vista, desmentindo, portanto, sua precocidade na invenção do “enquanto isso” cinematográfico. Concluiu-se que a descrição feita pela historiografia clássica não coincidia com nenhuma das versões e que a cópia abrigada pelo MoMA tinha sido provavelmente remontada. A versão encontrada na Biblioteca do Congresso foi muito provavelmente a lançada originalmente em 1903 (MUSSER, 1979).

da literatura e não o das artes populares como a lanterna mágica, os *cartoons*, o circo e o *vaudeville*. A partir desses questionamentos, que se opõem enfaticamente à teleologia da montagem invisível⁹¹, ele desenvolveria alguns anos mais tarde o conceito de “cinema de atrações”.⁹²

Utilizando filmes de Porter como exemplo, Noel Burch discutiu a questão da teatralidade no cinema, vista tradicionalmente como um defeito dos primeiros filmes. Ele propõe uma diferenciação entre o teatro burguês e o teatro popular, na medida em que implicavam modos distintos de representação. O cinema clássico acabou por incorporar as principais características do primeiro (linearidade, causalidade, subjetivismo, identificação) em detrimento da linguagem mais livre e “desarticulada” do segundo.⁹³

A partir de Brighton, uma nova geração de pesquisadores começou a duvidar dos argumentos e explicações utilizados pela historiografia tradicional para a compreensão do primeiro cinema. Desconfia-se do risco envolvido no uso de fontes secundárias como as descrições de filmes extraídas de catálogos ou de lembranças pessoais dos historiadores. E, assim, se pôs em pauta a relevância dos arquivos audiovisuais na pesquisa histórica, ao garantir o acesso aos filmes em si, assim como o debate sobre as várias versões de uma mesma obra depositadas nos arquivos. Além disso, os métodos da historiografia tradicional são questionados pelo fato de ignorarem o contexto histórico-cultural em que os filmes foram produzidos, operando uma leitura prospectiva da história.

⁹¹ A historiadora francesa Michèle Lagny também questiona essa leitura teleológica da história do cinema, identificada num autor como George Sadoul, que incorpora a ideia de progresso da arte e da indústria cinematográfica. Essa ideia preconiza a presença de um marco fundador e de uma evolução que redundava na conquista da “maturidade triunfante”. Essa expressão cunhada por Lagny em *De l'histoire du cinema* (1992), “tem duas características centrais: no campo artístico é marcada por um conjunto de filmes que compõem um cânone e no campo econômico pela existência de um sistema industrial de produção sabidamente embasado na distribuição e exibição.” (AUTRAN, 2003, p. 24)

⁹² O “cinema de atrações” renega o rótulo de primitivo aplicado ao primeiro cinema. Para Gunning, esses primeiros filmes simplesmente operavam segundo um modo peculiar de representação e exibição. Nesse sentido, a sedução do espectador não ocorria por meio de seu envolvimento com um *ethos* narrativo, mas pelo fascínio produzido pelo poder ilusório ou mágico das imagens (GUNNING, 1986).

⁹³ Burch identifica nos filmes de Porter a convivência um tanto ambígua de dois sistemas representativos antagônicos: o Modo de Representação Primitivo (MRP), ligado às formas mais populares de arte (lanterna mágica, circo, *vaudeville*, números de magia, atrações de feiras), e outro, o Modo de Representação Institucional (MRI), vinculado a formas mais clássicas de arte (literatura, pintura, teatro) e culturalmente associado à elite burguesa (BURCH, 1990).

Segundo Musser (2004), a conferência de Brighton assinala uma nova integração entre acadêmicos, historiadores e arquivistas, acolhendo e disseminando tendências que contribuíram para a formulação de uma nova historiografia.⁹⁴ A principal inovação foi uma mudança de abordagem ou atitude em relação ao objeto. Os acadêmicos em geral costumam manter uma atitude superior em relação aos filmes e realizadores que elegem como objeto de estudo. A investigação meticulosa de um determinado conjunto de filmes, que, muitas vezes, leva o pesquisador à constante indagação e redirecionamento da análise, em um processo movido por idas e vindas, também exige humildade e compaixão diante do objeto de estudo, além de muita disposição para analisá-lo e interpretá-lo à luz de seus próprios termos. Por outro lado, os pesquisadores não devem abandonar uma postura crítica diante de seus trabalhos e análises, adotando um método que ele chamou de “compreensão crítica”.⁹⁵ Constatamos aqui algumas influências não somente dos problemas, abordagens e objetos propostos pela Nova História, pautados por uma leitura crítica dos documentos, como também do método analítico formulado por Marc Ferro, com sua pretensão de detectar contradições não visíveis e promover uma contra-análise da História.

A partir dessa orientação mais geral, Musser destaca cinco desafios fundamentais a serem enfrentados pela Nova História. Vamos descrever sucintamente cada um desses desafios, utilizando inclusive algumas exemplificações, com o intuito de delinear com maior clareza quais são as mudanças metodológicas aportadas pelo novo paradigma historiográfico.

O primeiro diz respeito ao *status* das cópias disponíveis para análise: frequentemente, as restaurações criaram textos sintéticos, sem lastro histórico,

⁹⁴ Gauthier (2012) questiona a escolha do Congresso de Brighton como mito fundador da nova história do cinema e a ideia de periodização aí implícita: existência de uma história tradicional e uma nova história, sendo Brighton o “divisor de águas”. Ele refere-se a eventos anteriores em que trabalhos sobre novas formas de pensar a história do cinema teriam sido apresentados e também textos do início dos anos 1970, em que uma postura revisionista e a expressão “*traditional history*” já se encontravam presentes. Além disso, chama nossa atenção para a íntima relação entre a pesquisa histórica e seu local social de produção. Apoiando-se no conceito de paradigma, menos datado para explicar mudanças em relação ao fazer histórico, ele destaca o local social de produção dessa nova história – a universidade –, a ponto de sugerir a utilização de uma nova expressão: “*scholarly film history*”. Como veremos mais adiante, Arthur Autran também já tinha trilhado caminho semelhante.

⁹⁵ Tradução nossa para “*critical sympathy*”.

configurando “um amálgama de cópias variantes que tanto obscurecem quanto iluminam” (MUSSEY, 2004, p. 102, tradução nossa).⁹⁶ Para ilustrar sua proposta, ele cita alguns exemplos, sendo o mais conhecido as já comentadas versões de *Life of an American fireman* de Porter. O exemplo de Chaplin é ainda mais elucidativo no que revela sobre o conteúdo ideológico do filme. Musser descobriu que a cópia de *Casa de penhores* (1916) disponível no acervo do MoMA não possuía alguns planos da sequência inicial que mostravam Carlitos chegando atrasado ao trabalho e sendo repreendido pelo patrão. Há um plano excluído em que ele olha para seu relógio de bolso e depois para um calendário pendurado na parede da loja: uma comparação simbólica entre dois tempos históricos (o industrial e o pré-industrial). Segundo sua análise, não se trata de uma ausência fortuita, mas motivada por uma tentativa de atenuar a crítica ideológica do filme e valorizar a sucessão de *gags* que dominam o restante da narrativa.

Um segundo componente crucial da nova pesquisa histórica envolve a investigação das relações entre filmes e outros produtos culturais, explorando o terreno da intertextualidade e das adaptações. Musser recomenda desconfiar das interpretações consagradas e investir na prospecção de fontes variadas que possam elucidar possíveis interrelações entre filmes e outras expressões culturais. Esse movimento pode resultar em novas e radicais interpretações. Cita como exemplo o filme *O leque de Lady Margarida* (1925) de Ernest Lubitsch, adaptado da peça homônima de Oscar Wilde. Descobriu-se que também se tratava de um *remake* de uma produção da *Ideal Film Company*, de 1916, o que propiciou novos entendimentos sobre o filme de Lubitsch, seu *modus operandi* e a obra de Wilde.

A terceira questão abordada refere-se às relações de causa e efeito entre mudanças históricas e os processos de representação e produção dos filmes. O exemplo apresentado também se mostrou bastante pertinente. A historiografia tradicional utilizava uma análise quantitativa de registros de *copyright* (separados entre filmes de ficção e não ficção) para justificar o predomínio de filmes posados em relação aos naturais até 1907. Esse fato era explicado a partir de dois fatores: a demanda crescente dos *nickelodeons* por filmes narrativos e certa predileção

⁹⁶ No original: “*mishmashes of variant prints that obscure as much as they illuminate.*”

dos produtores pela realização de filmes de ficção, cujo custo de produção era supostamente menor daquele exigido pelos filmes de atualidades. Trabalhando com diferentes fontes de dados que não incluíam apenas os registros de *copyright*, mas também a metragem e o número de cópias de cada título, Musser pôde concluir que as companhias estadunidenses comercializaram seis vezes mais filmes de ficção do que de atualidades entre 1904 e 1906. Essa constatação trouxe à tona uma nova interpretação para o *boom* dos *nickelodeons* a partir de 1907: eles foram uma consequência da abundância de filmes narrativos no mercado e não a causa que teria estimulado a produção dessas fitas. Ampliar as fontes de evidências e realizar indagações sobre as transformações que ocorrem em diferentes níveis (produção, distribuição, exibição, *mise-en-scène*, temáticas) é instrumento fundamental para se compreender as mudanças do processo histórico e encontrar novas interpretações.

A quarta questão apontada por Musser é de ordem mais epistemológica e diz respeito aos diferentes tipos de história que podemos escrever. Ele entende que a história do cinema não deve fechar-se em torno de si mesma, mas abrir espaço para diálogo com outras histórias que lhe são correlatas, podendo mesmo ser imaginada como um elemento, ainda que fundamental, de histórias mais abrangentes. Abordando especificamente o primeiro cinema, ele aponta a relação umbilical que poderia se estabelecer entre a história do cinema e a história das telas: a programação das primeiras salas de exibição incluía filmes, *slides* e lanternas mágicas para compor uma sessão de maior duração. O cinema era então parte de um conjunto de práticas culturais mais amplas que se apropriavam da tela como espaço de representação. Também aponta a familiaridade do cinema com a cultura teatral. Essa proximidade entre cinema e teatro seria justamente um dos fatores que explicariam a demora no reconhecimento do cinema como arte autônoma, num momento em que as casas de entretenimento ainda apresentavam espetáculos de palco e tela. Musser também nos chama a atenção para a atualidade dessa discussão, numa época em que as narrativas abandonam os espaços públicos e coletivos de fruição e migram para plataformas mais individualizadas.

O último componente do novo método historiográfico envolve a investigação dos filmes em relação ao meio social em que foram produzidos e

exibidos. O que está em jogo é decifrar os condicionantes ideológicos do produto cultural. Nesse sentido, o primeiro cinema não deve ser interpretado como um produto de “geração espontânea”, mas como uma continuação ou transformação de outras práticas culturais e econômicas que já se encontravam em plena atividade naquele momento, sendo pouco razoável acreditar que seus primeiros passos foram dados num terreno carente de substrato ideológico. Musser nos apresenta uma gama variada de realizadores que poderiam estar localizados em diferentes frequências do espectro ideológico: os filmes de Edwin Porter descrevendo as reações da velha classe média diante da modernidade, os filmes de Sigmund Lubin expressando um misto de fúria e inveja da pequena burguesia diante de um *establishment* antissemita; o cinema de Lyman H. Howe com sua calculada dose de sofisticação endereçada ao gosto das classes abastadas, os filmes de Chaplin e seu humor crítico às relações perversas entre trabalho e capital, o cinema de Oscar Micheaux denunciando uma América racista e segregacionista; o cinema feminista de Germaine Dulac questionando o modelo patriarcal dominante.

Em seu clássico livro *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique* (1991), Noël Burch põe em tela essas questões ao analisar a produção de filmes voltada aos *nickelodeons*. Seus realizadores, em geral oriundos da pequena burguesia, estampavam nos filmes preconceitos de classe e raça que nutriam pelo proletariado urbano. Formado em sua maioria por imigrantes, era esse o público principal dessas pequenas salas. Burch também destaca que o cinema estadunidense logo começou a investir na produção de filmes para audiências socialmente mais diversificadas, descobrindo cedo o público “de massa” que não é necessariamente sinônimo de “público popular”. Segundo ele, essa é a grande diferença em relação ao cinema francês, que continuou a insistir num cinema essencialmente popular até o sonoro e, por isso, “perdeu o bonde da História”.

Vale aqui destacar uma distinção conceitual que se disseminou sobretudo no meio acadêmico estadunidense e que, como já mencionado, se perde na tradução brasileira: a diferença entre *New Film History* e *New Cinema History*. A primeira definição surge sobretudo a partir do Congresso de Brighton e se concentra no estudo do primeiro cinema. A *New Film History* está baseada numa

análise mais acurada dos filmes assentada numa combinação de instrumentos teóricos e metodológicos que buscam potencializar os resultados dessa investigação: pesquisa histórica, acesso aos arquivos audiovisuais, estudo comparativo de várias versões de uma mesma obra, etc. Ainda que ela proponha uma mudança de método em relação a historiografia mais tradicional, está ainda centrada nos filmes. A *New Cinema History* expande os horizontes de análise do filme quando ele passa a ser interpretado à luz de um contexto cultural, econômico e tecnológico mais amplo. Essa nova abordagem propõe-se a reescrever a história do cinema como uma história social das culturas cinematográficas, que vai muito além da história artística ou estética dos filmes.

No trecho abaixo, Richard Maltby (2011) nos oferece uma síntese precisa do significado e dos desdobramentos da Nova História do Cinema:

Ao longo dos últimos dez anos, uma emergente onda internacional de pesquisa em história do cinema tem mudado seu foco, distanciando-se do conteúdo dos filmes para considerar sua circulação e consumo e examinar o cinema como *locus* de trocas culturais e sociais. Esse esforço compartilhado tem engajado contribuições de diferentes áreas do rol de disciplinas, incluindo história, geografia, estudos culturais, economia, sociologia, antropologia, bem como estudos de cinema e mídia. Seus projetos têm examinado as atividades comerciais de exibição e distribuição de filmes, os discursos legais e políticos que moldam o perfil do cinema na vida pública, e as histórias sociais e culturais de audiências específicas. Muitos desses projetos têm sido colaborativos, facilitados por bases de dados e informações georreferenciadas, as quais permitem a compilação de novas informações sobre a história da exibição e recepção no cinema, de uma maneira que em outros tempos só ocorreria com intenso trabalho. Tendo conquistado massa crítica e maturidade metodológica, esse corpo de trabalho desenvolveu agora uma identidade própria, que recebeu o nome de 'nova história do cinema.' (MALTBY, 2011, p. 3, tradução nossa)⁹⁷

⁹⁷ No original: "Over the past 10 years, an emerging international trend in research into cinema history has shifted its focus away from the content of films to consider their circulation and consumption, and to examine the cinema as a site of social and cultural exchange. This shared effort has engaged contributors from different points on the disciplinary compass, including history, geography, cultural studies, economics, sociology and anthropology, as well as film and media studies. Their projects have examined the commercial activities of film distribution and exhibition, the legal and political discourses that craft cinema's profile in public life, and the social and cultural histories of specific cinema audiences. Many of their projects have been collaborative, facilitated by computational analysis and the opportunities for quantitative research offered by databases and Geographical Information Systems, which allow for the compilation of

Outras questões apresentadas por outros autores, não necessariamente centradas no primeiro cinema, também serviram de base ou método para direcionar e estimular estudos e pesquisas da Nova História.

Barbara Klinger (1997) concentra esforços no estudo da recepção fílmica. Esses estudos examinaram a rede de relações que se estabelece entre o filme ou mesmo um elemento fílmico (um astro ou uma estrela, por exemplo) com outros campos intertextuais adjacentes como a censura, práticas de exibição, publicidade, críticas e as ideologias dominantes ou alternativas de uma sociedade em um particular momento histórico. Essas análises ajudam a revelar o impacto de situações sociais e discursivas sobre o significado de um filme, elaborando as particularidades da existência do cinema em diferentes regimes históricos.

Klinger é crítica dos estudos de recepção focados na indústria do cinema, quando afirma que esses estudos em geral não dão conta de responder às questões que envolvem a relação da indústria com os processos históricos e sociais que a envolvem. Parte desse “provincianismo” pode ser creditado ao foco de atenção da Nova História do Cinema. Embora, o revisionismo dessa Nova História tenha deixado de lado o que a autora chama de formas anedóticas da história tradicional, baseando-se em documentação primária, pesquisa de arquivo e outras ferramentas historiográficas mais confiáveis, ela tem particularmente se concentrado nas práticas da indústria, incluindo os modos de produção e exibição, estilos cinematográficos e as mudanças tecnológicas.

Diante desse fato, Klinger chama atenção para a necessidade de mobilizar uma dimensão diacrônica na pesquisa histórica do cinema, evitando a o que ela chama de “emperrado na sincronia”⁹⁸, situação em que muitos *scholars* se colocam. Esses historiadores se concentram na conjuntura em que surgiram inicialmente os filmes para desvendar as circunstâncias originais de produção, exibição e recepção. Ao se fecharem nesse momento original, eles perdem a

new information about the history of cinema exhibition and reception in ways that would previously have been too labour intensive to undertake. Having achieved critical mass and methodological maturity, this body of work has now developed a distinct identity, to which we have given the name 'the new cinema history'.

⁹⁸ Tradução nossa para “stuck in synchrony”

oportunidade de compreender o fluxo de significados que poderia resultar das mudanças históricas e sociais ao longo tempo, o que remete a uma leitura diacrônica desse processo. Nessa outra postura, os valores estéticos e políticos de um filme deixam de estar associados às suas características intrínsecas, mas sim à maneira como essas características são interpretadas ou reinterpretadas em função de contextos históricos e intertextuais variados. Isso não quer dizer que o filme não estabeleça conexão com seu momento histórico original, mas simplesmente que aquilo que parecia ser definitivo num determinado contexto sofre alterações com a emergência de novas ondas culturais. A pesquisa diacrônica é especialmente importante para os estudos de recepção porque força uma compreensão da relação volátil, mutável e fluída de um filme com a história. Esses qualificativos são essenciais para construir uma historicidade de significados que se situe além de seu marco original, dando conta de todas as abordagens semióticas que envolvem os filmes durante o curso de sua circulação social e histórica.

Interessante estabelecer um paralelo entre esse método de análise e aquele apresentado por Marc Ferro e Michèle Lagny. No entender de Klinger, mais importante do que analisar o filme como testemunho de determinado contexto, que pode ser inferido pelo historiador a partir de suas imagens, é valorizar o modo como esse filme é recebido por diferentes plateias ao longo do tempo. Essas novas apropriações ou interpretações, que não dependem somente de sua estrutura interna, mas também dos novos contextos em que o filme é inserido, podem ser uma fonte preciosa de pesquisa para a compreensão das mudanças culturais. Não só o filme é fonte de conhecimento histórico, mas também a maneira como ele é percebido por diferentes públicos ao longo de sua própria história.

Trabalhando na *Chicago School of Film Studies*, num campo mais sociológico, Miriam Hansen estuda as relações entre cinema e modernismo, particularmente entre os anos 1920 e 1950. Para essa autora, a estética modernista não está apenas vinculada a experiências de ruptura ou às vanguardas artísticas. Ao contrário, o modernismo “engloba todo um espectro de práticas culturais e artísticas que registram, respondem e refletem sobre os processos de modernização e a experiência da modernidade, incluindo uma

transformação paradigmática das condições em que a arte é produzida, transmitida e consumida” (HANSEN, 2009, p. 333, tradução nossa).⁹⁹

Nesse contexto, o cinema *mainstream* de Hollywood pôde representar com grande precisão os imperativos da modernidade, na medida em que incorporava práticas culturais mais amplas de produção e consumo, e estabelecia inúmeras possibilidades de comunicação com público. O vernáculo global da modernidade desenvolvido pelo cinema estadunidense comportou múltiplas leituras que possibilitaram variadas apropriações mundo afora: a experiência cinematográfica funcionava como impulso libertário da modernidade, já que o impacto dessa experiência se projetava para além dos filmes.

Seguindo os passos de Hansen, Ana López (2000) busca mapear as origens e o desenvolvimento do cinema na América Latina por meio de um método comparativo que extrapola os preceitos das histórias nacionais específicas. A autora se interessa em analisar os impactos da chegada do cinema num território de modernidade ainda incipiente, através de uma abordagem que evidencia um ambiente complexo, repleto de contradições e ambivalências, e que recusa os esquematismos da oposição entre dominantes e dominados.¹⁰⁰

Paulo Antônio Paranaguá investe de forma pioneira numa análise comparativa da historiografia do cinema na América Latina, lançando luz tanto sobre tendências mais gerais como sobre aspectos mais específicos, antes negligenciados.¹⁰¹ Entre eles, são destacados: a formação dos profissionais, a

⁹⁹ No original: “*Modernism encompasses a whole range of cultural and artistic practices that register, respond to, and reflect upon process of modernization and the experience of modernity, including a paradigmatic transformation of the conditions under which art is produced, transmitted and consumed.*”

¹⁰⁰ “Basta por ora atentar para a circunstância de o emaranhado social brasileiro não esconder, para quem se dispuser a enxergar, a presença em seus postos respectivos de ocupado e ocupante. Não somos europeus, nem americanos do Norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (GOMES, 1973, p. 58). A distinção entre “ocupante” e “ocupado”, tradução de Paulo Emílio para “dominante” e “dominado”, é elemento central do seu hoje clássico ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* que incorporava teorias da colonização cultural muito em voga naquele momento.

¹⁰¹ O livro *Le cinéma en Amérique Latine – le miroir éclaté: historiographie et comparatisme* foi publicado na França em 2000. Até aquele momento, a tônica dominante na historiografia do cinema latino-americano eram obras centradas na produção local dos diferentes países. Essa publicação é um desdobramento mais substancial de um estudo comparativo sobre os cinemas

presença feminina no cinema, os gêneros mais característicos, sendo que ele chega a advogar, por exemplo, a existência de um neorrealismo latino-americano.

Em sintonia com os pressupostos da Nova História do Cinema, Paranaguá também vai valorizar as interrelações com outras artes e mídias, bem como o papel social, cultural e ideológico do cinema.

A história comparada não se limita a identificar as conexões relevantes entre os países da região e o cinema mundial. Pretende também sugerir relações com a sociedade, em particular com outros meios de expressão, desde a fotografia, a imprensa ilustrada, a televisão, passando pelo rádio, pela música e pela literatura, sem esquecer o espetáculo ao vivo ou as artes plásticas. Assim, o cinema pode encontrar sua função na profusão da cultura urbana, na rearticulação do espaço público e privado e na história das mentalidades. (PARANAGUÁ, 2000, p. 9, tradução nossa)¹⁰²

Os postulados consagrados pela Nova História do Cinema não deixaram marcas de primeira hora na historiografia do cinema brasileiro que, ao final dos anos 1970, ainda se encontrava num grau incipiente de maturação metodológica para incorporar novos desafios e objetos. A crítica mais contundente aos procedimentos da historiografia tradicional só vai ocorrer aqui a partir dos anos noventa do século passado, mesmo que sem influência mais direta das discussões de Brighton.

Nova História do Cinema Brasileiro

Prospectar e analisar possíveis influências da Nova História do Cinema na historiografia brasileira não nos pareceu uma tarefa fácil. Para tornar esse desafio mais factível e menos ambicioso, adotamos uma postura mais pragmática. Dessa forma, investimos não em textos historiográficos

latino-americanos que Paranaguá já havia iniciado, e que foi lançado no Brasil em 1984 com o título *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*.

¹⁰² No original: “*L’histoire comparée ne se limite pas à dégager les rapprochements pertinentes entre les pays de la région et le cinéma mondial. Elle prétend aussi en suggérer les relations avec la société, notamment avec d’autres moyens d’expression, depuis la photographie et la presse illustrée à la télévision en passant par la radio, de la musique à la littérature sans oublier le spectacle vivant ou les arts plastiques. Ainsi, le cinéma peut retrouver sa fonction dans l’extension de la culture urbaine, dans la réarticulation de l’espace public e privé et dans une histoire des mentalités*”.

propriamente ditos, mas em obras que buscaram questionar de forma crítica os desdobramentos teóricos e metodológicos da prática historiográfica no Brasil. Para efeitos comparativos, visto que o principal foco de investigação foi o mapeamento de possíveis ressonâncias, nos limitamos a livros e artigos publicados entre meados de 1970 e o momento atual.

Antes de seguirmos adiante, faz-se necessária uma reflexão mais criteriosa sobre o que significam de fato essas influências ou ressonâncias da Nova História do Cinema na historiografia do cinema brasileiro. O legado eurocêntrico e colonialista tende a naturalizar a ideia de que os novos aportes teóricos e metodológicos que florescem na Europa ou nos Estados Unidos têm que necessariamente fincar logo raízes por aqui. Quando isso por alguma razão não ocorre, tendemos a creditar nosso “*lost in translation*” à falta de maturidade para recepcionar tais propostas. As motivações muitas vezes são outras: as inovações teóricas e metodológicas simplesmente não vingam porque não são aplicáveis ou não fazem sentido em nosso cenário acadêmico ou cultural.

Vamos nos fixar no caso Brighton, pois ali o foco de análise estava centrado no primeiro cinema. Enquanto estadunidenses e europeus tinham vários filmes desse período à disposição para assistir e investigar, no nosso caso, como a análise da FILMOGRAFIA BRASILEIRA vai facilmente elucidar, a produção dos *premiers temps* é praticamente inacessível, simplesmente porque os filmes não existem mais. Esse talvez seja um fator a ser considerado para explicar porque os postulados da *New Film History* não encontraram num primeiro momento terreno fértil por aqui.

Um dos corolários dessa nova tendência historiográfica é o questionamento da precisão, ou mesmo da autenticidade, das informações colhidas a partir de fontes secundárias¹⁰³ (jornais, revistas, catálogos, etc.) bem como de lembranças pessoais dos historiadores, recursos utilizados pela historiografia tradicional. Essas ferramentas são vistas como fontes

¹⁰³ As fontes primárias seriam os próprios filmes. Como no nosso caso, esses filmes inexistem, tendemos a tratar as matérias ou críticas publicadas na imprensa, os programas das salas de cinema, ou mesmo os arquivos pessoais de realizadores (cartas, por exemplo) como fontes primárias para a pesquisa histórica.

suplementares para embasar a análise histórica que deve estar focada no texto fílmico e, quando disponíveis, em suas várias versões.

Os trabalhos historiográficos que surgem no Brasil durante a década de 1970, tendo o primeiro cinema com foco de interesse, vão utilizar uma metodologia bastante diversa daquela preconizada pelos postulados de Brighton, principalmente porque assim o exigiam as fontes de pesquisa disponíveis. E mesmo uma publicação como *História do Cinema Brasileiro*, lançada no final da década seguinte, não irá apontar mudanças nessa direção. Basta lembrar do livro de Vicente de Paulo Araújo – *Bela Época do Cinema Brasileiro* (1976) – que faz um extenso mapeamento dos primórdios da produção carioca a partir de informações extraídas de jornais e revistas da época.¹⁰⁴ Percurso semelhante foi trilhado por Jean-Claude Bernardet em sua *Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935* (1979), colhendo informações no jornal *O Estado de São Paulo* entre 1º de janeiro de 1900 e 31 de dezembro de 1935.¹⁰⁵ Ainda que o trabalho de Vicente de Paulo Araújo seja muito mais sofisticado em termos de análise histórica, ambas as pesquisas se concentram na elaboração de filmografias a partir da exibição, já que suas fontes de informação são os periódicos pelos quais normalmente circulavam notícias sobre os filmes em cartaz.

No final da década de 1960, em sua dissertação de mestrado, Maria Rita Galvão já tinha buscado um outro caminho possível: obter uma visão “de dentro” dos primórdios do cinema paulista a partir de depoimentos de seus pioneiros.¹⁰⁶ A historiadora igualmente busca esclarecer os desafios e as limitações da pesquisa, que não eram apenas seus, mas também de outros pesquisadores que se dispusessem a investigar semelhante objeto de estudo:

¹⁰⁴ O autor, no entanto, já avisava ao leitor: “Reconhecemos [...] que o valor documentário representado por anúncios, crônicas e noticiários de jornais e revistas não é lá muito sólido, mas terá valia – e muita! – enquanto não surgir o documento irretorquível e definitivo para corrigir, modificar ou contradizer o registro diário dos periódicos” (ARAÚJO, 1985, p. 17, 2 ed.).

¹⁰⁵ Jean-Claude Bernardet na introdução da publicação também procura deixar claro para o leitor os limites da sua pesquisa: “Os dados fornecidos neste trabalho são os fornecidos pelo jornal. Não correspondem necessariamente aos fatos” (1979, s/p).

¹⁰⁶ Essa dissertação defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP foi publicada em 1975 com o título *Crônica do cinema paulistano*.

Não pretendi fazer um levantamento exaustivo de todos os filmes que foram feitos nem de todas as pessoas que fizeram cinema na época, mesmo porque não teria condições para tanto. (...) Quanto aos pioneiros, muitos deles já estão mortos, outros não moram em São Paulo, outros ainda se encontram em tal estado de senilidade que suas famílias procurando poupá-los, opuseram-se à realização de entrevistas. Os próprios filmes, na sua maior parte, já não existem, e os que existem não são acessíveis: dos cento e tantos filmes feitos em São Paulo até 1934, tivemos a oportunidade de assistir a apenas dois. Por vezes, nem mesmo fotografias pudemos encontrar. Exceção feita a alguns velhos recortes de jornais, as pessoas que entrevistamos não possuíam documentação alguma sobre seus filmes. (GALVÃO, 1975, p. 9-10)

Como aponta Paulo Antônio Paranaguá (2000, p. 8), a historiografia latino-americana pode ter vivenciado alguns desafios teóricos e metodológicos semelhantes aos enfrentados por historiadores de outras partes do mundo, mas as condições locais levaram os pesquisadores a encontrar “seu próprio ritmo, seu próprio movimento com grande autonomia.”¹⁰⁷ O rebatimento da evolução das pesquisas históricas que ocorrem nos grandes centros de produção acadêmica nem sempre é verificado por aqui, seja pela dificuldade de acesso a fontes de informação, seja pela própria resistência dos pesquisadores em aderir a linhas teóricas que não se aplicam à nossa realidade cultural. Esse processo, quando ocorre, exige muitas vezes adaptações ou mesmo questionamentos sobre a real funcionalidade dos instrumentos teóricos e metodológicos propostos. Vamos em seguida analisar os meandros do desenvolvimento da historiografia do cinema brasileiro no país.

Arthur Autran, em *Panorama do cinema brasileiro* (2007), busca realizar uma periodização da historiografia do cinema brasileiro, de forma a estimular uma leitura crítica e historicamente atenta. Ele realiza um meticuloso mapeamento da literatura produzida sobre o cinema brasileiro, a partir de uma perspectiva histórica que busca identificar as mudanças de percurso, tanto em relação aos objetos, recortes e conteúdos mobilizados, quanto aos métodos envolvidos.

¹⁰⁷ No original: “leur propre rythme, leur propre mouvement avec une grande autonomie.”

Sua proposta contempla “quatro movimentos no quadro da historiografia do cinema brasileiro, marcados pela publicação de pesquisas fundamentais na passagem de cada um deles” (AUTRAN, 2007, p. 18). A passagem do primeiro período (proto-historiografia) para o segundo (historiografia clássica) se dá com a publicação de *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, em 1959. Utilizando a evolução humana como metáfora (“o rapazinho que se fez homem”), esse livro consagrou-se como a primeira tentativa de sistematização de uma história global do cinema brasileiro, que cobria, em ordem cronológica, desde os pioneiros até o surgimento da Vera Cruz e do cinema independente nos anos 1950.¹⁰⁸ Incluído nesse período, encontra-se também o livro *70 anos de Cinema Brasileiro*, escrito por Paulo Emílio Sales Gomes e Adhemar Gonzaga, em 1966, em que, pela primeira vez, surge uma proposta estruturada de periodização.¹⁰⁹

A demarcação do início do período subsequente (historiografia universitária) não se dá a partir da publicação de uma obra de relevo, mas da consolidação dos estudos de cinema no meio universitário. O ofício de historiador sai das mãos do jornalismo cultural e passa a ser prioritariamente exercido por acadêmicos formados nos cursos de pós-graduação, recém criados em algumas universidades brasileiras. O quarto e último período (nova historiografia universitária) é inaugurado com a publicação do ensaio *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, de Jean-Claude Bernardet, em 1995¹¹⁰, obra seminal em sua crítica aos mitos, periodizações e interpretações elaboradas e cultivadas pela historiografia clássica.

Trata-se de um marco, pois é o primeiro trabalho a refletir de maneira aprofundada sobre a produção historiográfica praticada entre nós, questionando de maneira instigante e provocadora

¹⁰⁸ Arthur Autran aponta nesse livro pioneiro aquilo que Michèle Lagny chamou de história “narrativa, cronológica e teleológica”, mas também destaca uma diferença entre ele e, por exemplo, *Histoire do cinéma mundial*, de George Sadoul no que diz respeito à feição teleológica. Na obra de Viany, a “maturidade triunfante” ainda é uma promessa, pois “a industrialização não se consolidou, nem há um núcleo de filmes artisticamente representativos em nível mundial; o que existe são ‘lições da história’ que devem orientar tanto a política industrial, quanto a perspectiva cultural dos realizadores” (AUTRAN, 2003, p. 24)

¹⁰⁹ Paulo Emílio se ocupou dos textos e Adhemar Gonzaga das fotografias dos filmes e dos créditos explicativos que os acompanham.

¹¹⁰ Eduardo Morettin (2014, p. 57) reconhece a publicação de *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, em 1995, como o “livro que procurou atualizar para o contexto brasileiro a renovação proposta por pesquisadores como Tom Gunning, André Gaudreault, Charles Musser e Richard Abel, muito identificados ao estudo do chamado primeiro cinema”.

“mitos”, periodizações e contextos até ali elaborados. (AUTRAN, 2007, p. 26)

Desenvolvendo algumas ideias originalmente sugeridas por Jean-Claude, Autran sintetiza no artigo publicado em 2007 o que seriam as principais características da historiografia clássica: caráter panorâmico, narratividade, cronologia e teleologia. Da mesma forma, também põe em relevo o quadro ideológico dominante: uma concepção de cinema calcada exclusivamente na produção, sobretudo a ficcional, e ditada por uma sintonia de interesses entre historiadores e cineastas em defesa da sobrevivência do cinema nacional diante da concorrência do filme importado. Um exemplo dessa visão pode ainda ser encontrado numa publicação do final dos anos 1980.

Dentro do período nomeado por Autran como historiografia universitária, surge em 1987 a publicação *História do cinema brasileiro*, organizada por Fernão Ramos. Essa obra panorâmica, estruturada em sete módulos que consomem 454 páginas, reúne trabalhos autorais de pesquisadores egressos em sua maioria do meio acadêmico. O caráter cronológico e narrativo em geral se mantém, os ciclos regionais são reiterados assim como o quadro ideológico do período anterior.

Chama a atenção em seu prefácio a presença de um discurso de tonalidade um tanto militante que reitera os pressupostos do quadro ideológico já apresentado: o papel de vítima atribuído ao cineasta brasileiro, visto como herói resiliente, movido pela paixão, em permanente combate contra a concorrência desleal do filme estrangeiro e a ausência de um modelo estruturado de produção e distribuição no País.

Em sua leitura irá se perceber a existência de uma ideia fixa muito pouco racional que acompanha de forma onipresente toda a extensão da obra: a de se fazer cinema no Brasil. Mais do que um objeto de estudo, este universo é principalmente local onde se depositam paixões e onde a elaboração da imagem em movimento aparece como polo de atração intenso, desafiando as mais adversas condições econômicas e sociais. (RAMOS, 1987, p. 8)

Como comenta Autran no prefácio à segunda edição de *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, lançada em 2009, o ensaio original de

Bernardet, publicado trinta anos antes, já rompia com os ditames do receituário historiográfico então dominante: “desfilar de títulos de filmes e nomes de cineastas, atores e atrizes amarrados pela cronologia”. Ao invés disso, apresentava, sem estrutura cronológica, “uma discussão sobre algumas das principais características que marcaram e atravessaram [...] o cinema brasileiro dos pontos de vista artístico, econômico, cultural e ideológico” (AUTRAN, 2009, p. 9).¹¹¹ Considerando-se as discussões desenvolvidas desde o final dos anos 1970, que buscavam questionar os métodos da historiografia tradicional, Jean-Claude parece ter sido o primeiro entre nós a deixar-se contaminar pelas novas ideias.¹¹² Mesmo que a leitura desses autores não tenha ocorrido no “calor da hora”, a postura crítica adotada por Bernardet em seus textos encontra alguns paralelos com essas propostas. Esse grupo de autores, como mencionou Richard Maltby (2011), constituíram massa crítica e maturidade metodológica, conquistando uma identidade acadêmica própria que serviu de base para a consolidação da chamada Nova História do Cinema. Seu trabalho de reflexão propõe novos recortes, periodizações, métodos e objetos, situando a história do cinema dentro de um espectro mais amplo que contempla a relação do cinema com outras mídias e com o contexto histórico e social em que ele está inserido.

Em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), Bernardet já esboçava uma crítica parcial ao modelo tradicional, canonizado por Paulo Emílio Sales Gomes, ao chamar atenção para o desprezo pelos filmes de “cavação”, documentários e cinejornais. Esses filmes, pouco valorizados e estudados pelos historiadores, marcaram forte presença no primeiro cinema. A principal crítica residia no fato de os historiadores brasileiros terem adotado o modelo historiográfico dos países industrializados, que privilegiava o filme de ficção,

¹¹¹ Autran também comenta que o ensaio original tinha sido escrito para compor um dos capítulos de um livro sobre a história do cinema latino-americano, organizado pelo francês Guy Hennebelle e pelo boliviano Alfonso Gumucio-Dragon. O texto teria sido recusado por se mostrar pouco didático e discutível do ponto de vista metodológico, já que evitava a ordenação cronológica linear. Aliás, é importante ressaltar que toda historiografia, por definição, postula uma cronologia, mas nem toda cronologia é necessariamente linear.

¹¹² Entre os autores que apresentaram contribuições nesse sentido, podemos destacar: André Gaudreault, Charles Musser, Charles Altman, David Bordwell, Douglas Gomery, Michèle Lagny, Noël Burch, Richard C. Allen, entre outros.

mais especificamente o longa-metragem, já que, como demonstrou Musser (2004), era esse o produto hegemônico.

Em sua *Filmografia do Cinema Brasileiro (1900-1935)*, também publicado em 1979, pela Comissão de Cinema da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, Jean-Claude igualmente destacava a função do documentário e do cinejornal na trajetória do cinema brasileiro, apontando algumas perspectivas de pesquisa que seu mapeamento filmográfico poderia suscitar:

No meu entender, a principal dessas perspectivas seria um reequacionamento da história do cinema brasileiro, nas primeiras décadas, a partir da importância que teve a produção de documentários de curta-metragem e jornais cinematográficos, pois é este tipo de cinema que durante décadas foi o sustentáculo da produção e comercialização de filmes brasileiros. (BERNARDET, 1979, s/p)

E ainda, acrescenta:

O enredo do documentário e do cinejornal permitirá também, numa perspectiva que interessa a historiadores, comunicadores, sociólogos, antropólogos, rever a função do cinema na sociedade brasileira. Se o cinema descreveu, parcialmente, mas com certa regularidade, segmentos da sociedade brasileira, foi este tipo de cinema e não a ficção. É este cinema que fornece uma crônica parcial da vida brasileira e é neste cinema que uma certa elite mundana e de poder pode encontrar uma imagem de si própria. (*ibidem*)

Retomando sugestões apresentadas por Maria Rita Galvão em *Crônica do cinema paulistano*, sua ênfase reside na ideia de que o documentário e o cinejornal constituíram o terreno fértil em que o cinema brasileiro de fato germinou, já que eles seriam os principais responsáveis por sua base técnica, econômica e comercial: “o longa-metragem de ficção é o sonho, a vontade, o ‘verdadeiro cinema’, mas exceção” (*ibidem*).

Bernardet em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* também apresenta contribuições no campo da intertextualidade e do diálogo transcultural, relativizando a noção cristalizada de imperialismo e dominação cultural.¹¹³

¹¹³ Aqui encontramos paralelos com o já citado trabalho de Ana López, desenvolvido mais de vinte anos depois.

Discutem-se as complexas relações entre a cultura estrangeira e a brasileira: mimetismo em oposição a nacionalismo, regionalismo versus universalismo e uma tentativa de síntese entre esses dois polos concretizada na paródia.

Também reflete sobre o papel central exercido pelo Estado na história do cinema brasileiro, seja por sua ausência, constatada durante o período do cinema silencioso, seja por sua forte presença, marca indelével do regime militar, instaurado em 1964, com suas políticas nacionalistas e protecionistas, e a entrada da Embrafilme no setor da produção e distribuição. Bernardet também desnuda as contradições verificadas na consolidação do campo cinematográfico brasileiro ao destacar a maneira como os realizadores cinemanovistas se apropriaram ideologicamente da cultura popular para em nome do povo exercer pressão política sobre os órgãos do Estado.

Em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), seu maior alvo será o mito fundador, que se delineava a partir de uma história da produção e não da exibição ou do contato com o público. “A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica” (BERNARDET, 1995, p. 26). Segundo o autor, essa perspectiva atendia a uma visão corporativista e vitimista que os cineastas brasileiros construíram de si mesmos em sintonia com o lugar que almejavam ocupar na história e na tradição do país.

Bernardet também dedica todo um capítulo para discutir a periodização¹¹⁴ na história do cinema brasileiro, partindo da proposta de Paulo Emílio apresentada originalmente em *70 Anos do Cinema Brasileiro* (GOMES; GONZAGA, 1966) e depois reiterada em *Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966* (GOMES; 1980). Segundo ele, diferentemente do que ocorreu com autores franceses como George Sadoul ou estadunidenses como Lewis Jacobs, Paulo Emílio evita criar paralelismos entre a história do cinema e a história mais geral do século XX. A versão brasileira foi organizada a partir de movimentos cíclicos:

¹¹⁴ Toda tentativa de periodização é um discurso sobre a história e provém de um cruzamento entre o presente (o sujeito histórico) e o passado (o objeto histórico). Um cruzamento que revela mais sobre o sujeito e o contexto envolvidos do que sobre o objeto temporal a ser investigado. A periodização é assim um exercício essencialmente construtivista (GAUDREULT; MARION, 2007).

a ideia de “queda” interrompendo momentos de sucesso para dar lugar a outros de fracasso. “Tal estruturação torna a produção cinematográfica brasileira um eterno recomeçar e bloqueia, ao limite, qualquer possibilidade de continuidade e, daí, qualquer possibilidade de tradição” (*idem*, p. 61).

Jean-Claude tece vários comentários sobre a incoerência dos critérios que definem os marcos temporais de cada período na proposta de Paulo Emílio. A primeira época (1896-1912) carece de uma unidade de significação, iniciando com um critério de exibição¹¹⁵ e finalizando com outro de produção.¹¹⁶ Além disso, revela-se um conjunto pouco homogêneo, já que inclui um período praticamente letárgico (1896-1907) e outro de grande vitalidade de produção (1908-1912). Uma análise comparativa da produção carioca e da paulista até 1922 também revela ritmos diferentes de produção. Enquanto no primeiro caso, o pico de produção se dá no primeiro período (1898-1912), no segundo há produção significativa no período subsequente (1912-1922). A principal característica do terceiro período (1923-1933) – presença dos ciclos regionais – também se revela pouco coerente¹¹⁷, já que produções em diferentes pontos do país ocorreram antes (Pelotas)¹¹⁸ e depois desse período (surto baiano nos anos 1950-60). Também encontra vários filmes criminais localizados na terceira época (1923-1933) que parecem ser um prolongamento do *boom* de fitas policiais da segunda, o que não justificaria o corte temporal em 1912. São várias as incoerências identificadas por Bernardet também na demarcação das épocas posteriores a ponto de ele colocar em xeque a própria viabilidade das periodizações. Chega a questionar a validade da linha cronológica e dos cortes verticais, propondo outros critérios metodológicos para a estruturação historiográfica. Cita como exemplos a ideia dos “filões” explorada por Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) ou das “linhas de

¹¹⁵ “Em 1896, o cinema chegou ao Brasil. Ignora-se o nome do empresário, mas a máquina chamava-se Ominiographo, sendo que as exhibições desenrolaram-se na Rua do Ouvidor, o coração do velho Rio, antes da inauguração da avenida” (GOMES, 1980, p. 39).

¹¹⁶ “Encerrava-se assim em 1911, um ciclo particularmente movimentado, talvez brilhante mesmo do cinema nacional” (GOMES, 1980, p. 49).

¹¹⁷ Essa questão será aprofundada por Arthur Autran no artigo *A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro* (2010).

¹¹⁸ A análise das informações extraídas da base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA, que desenvolveremos adiante, vai confirmar essa afirmação.

coerência” apresentadas por Carlos Diegues em *Cinema brasileiro, ideias e imagens* (1988), curiosamente dois historiadores diletantes.

O livro de Bernardet foi escrito num contexto político e ideológico muito peculiar. Em 1990, com a eleição de Collor, a Embrafilme, que já se encontrava em situação crítica, morre de vez: uma única canetada do presidente recém-eleito leva também junto o Concine e o próprio Ministério da Cultura. Sem qualquer tipo de fomento estatal, o cinema brasileiro de ficção, voltado às salas de cinema, beira a extinção. Estaríamos diante de um novo ciclo de debacle? O livro de Bernardet é um grito de alerta, um chacoalhar de ideias contra esse estado de coisas e uma provocação que busca questionar interpretações já canonizadas pela historiografia tradicional. Reposicionar o papel do documentário e do cinejornal na trajetória do cinema brasileiro (questão presente desde os livros de 1979) é valorizar uma produção que via de regra sobreviveu à margem da intervenção do Estado. Há também uma tentativa de reavaliar a história construída para apreender aspectos não visíveis (aquilo que Marc Ferro tanto comenta a respeito dos filmes) no sentido de evidenciar o peso dos debates ideológicos e dos interesses da classe cinematográfica na conformação das leituras historiográficas.

Em *Imagens do passado*, publicado em 2004, José Inácio de Melo Souza vai aprofundar e refinar alguns dos questionamentos colocados por Bernardet, sobretudo no que diz respeito aos primórdios do cinema brasileiro.¹¹⁹ Esse autor aponta para o fato de que as obras panorâmicas do cinema brasileiro, em geral, renegaram o papel do texto memorialístico ou autobiográfico e do relato testemunhal como recursos para a reconstituição do nosso passado cinematográfico. Honrosa exceção pode ser encontrada na já citada obra *Crônica do cinema paulistano* (1975) de Maria Rita Galvão. No que tange aos primórdios do nosso cinema, uma explicação para tal atitude pode, talvez, ser encontrada nas palavras que findam o primeiro capítulo:

O nacionalismo dos anos 1950 e 1960 recusou as lembranças sobre o cinema estrangeiro, voltando-se para aquilo que havia sido apagado da memória, o filme brasileiro. A marca mais

¹¹⁹ Maiores detalhes serão apresentados adiante no subcapítulo referente à Bela Época do Cinema Brasileiro.

profunda deixada pelos memorialistas sobre o cinema dos primórdios foi, por esta outra via, o esquecimento e não a lembrança. (SOUZA, 2004, p. 66)

No artigo *A noção de 'ciclo regional' na historiografia do cinema brasileiro* (2010), Arthur Autran busca revisitar uma das noções centrais da nossa historiografia clássica – a de ciclo regional – e apresentar novas perspectivas. A noção de ciclo é tratada não apenas como uma expressão típica do cinema dos anos 1910 e 1920 para referir-se aos surtos efêmeros de produção de filmes de ficção fora do eixo Rio-São Paulo, e aí o termo “regional” se explica, mas também como um conceito fundante para estruturar toda a história do cinema brasileiro: a ideia de descontinuidade, atestada pela alternância entre euforia e fracasso, ou de eterno recomeço, já problematizada por Bernardet.

Autran defende a hipótese de que essa ideia de ciclo não teria surgido nos textos escritos a partir dos anos 1950, por críticos e historiadores, mas que representaria uma “constante ideológica da corporação”, que teria sido simplesmente “adotada e retrabalhada pelo discurso historiográfico de maneira acrítica” (AUTRAN, 2010, p. 118). Tomando como referência uma explicação cunhada por Bernardet (1995) e reiterada por Melo Souza (2004), Autran compreende essa confluência de ideias entre historiadores e cineastas, como já comentado, a partir do compartilhamento de um mesmo instrumental ideológico para interpretar o cinema brasileiro: valorização da produção e vitimização dos cineastas diante da concorrência desleal com o filme estrangeiro. O autor também destaca, nesse sentido, a carência de pesquisas sobre distribuição, exibição e mercado cinematográfico que poderiam suscitar outras perspectivas e se contrapor à interpretação hegemônica.

Segundo Autran, “a noção de ciclo regional está esgotada e tende, hoje, a avançar mais do que enriquecer o campo da historiografia” (*idem*, p. 120). Para sustentar essa afirmação de forma tão categórica, ele se apoia em algumas argumentações. O primeiro argumento seria a desconsideração dos filmes de não ficção (documentários, institucionais, filmes de família), cuja produção seguiu de forma contínua nas diferentes regiões, o que coloca em dúvida a própria noção de ciclo. O segundo refere-se à comunhão ideológica entre historiadores e cineastas, que levou os primeiros a não se aprofundarem nas

questões relativas ao financiamento e à exploração comercial dos filmes. O terceiro ponto questiona a própria etimologia da palavra “ciclo” que pode tanto nomear fenômenos que se sucedem em determinada ordem, quanto transformações em que o estado inicial se equipara ao final. O segundo significado teria sido o mais utilizado por historiadores e cineastas para justificar o eterno recomeço e evitar uma leitura mais complexa dos inúmeros revezes que acometeram o cinema brasileiro.¹²⁰ Como último ponto, Autran discute o próprio conceito de “regional”, já que São Paulo e Rio de Janeiro também poderiam ser encarados como frações regionais do país. Tomando como referência o termo “regionalismo”, na concepção adotada pelos estudos literários¹²¹, Autran novamente questiona o rótulo de “regional” já que os filmes produzidos nos respectivos ciclos regionais estavam contaminados pela linguagem do cinema estadunidense.

A partir desse viés crítico, Autran propõe duas novas perspectivas de análise: pensar em diferentes polos em que a produção se constituiu de um pequeno conjunto de filmes realizados em poucos anos, ou então, verificar a produção contínua de filmes de não ficção, por vezes, entremeada por experiências esporádicas no campo da ficção; abandonar o território como foco central de estudo e investir em análises transversais que cubram diferentes aspectos da aventura cinematográfica: a influência do cinema estadunidense, a recorrência de determinadas temáticas na não ficção, os equipamentos utilizados nas filmagens, as experiências acumuladas, as origens sociais dos cineastas, etc.

Nosso intuito aqui foi investigar de modo muito incipiente as possíveis ressonâncias da chamada Nova História do Cinema na historiografia brasileira

¹²⁰ Algo também a ser notado em relação à ideia de ciclo, diz respeito à maneira como esse conceito foi apropriado por nossa historiografia, aqui me referindo à história do País. Um bom exemplo é a proposta dos “ciclos econômicos” apresentada por Caio Prado Júnior em *História econômica do Brasil*. Assim, a historiografia do cinema brasileiro assimila uma proposta metodológica, de viés marxista, que se tornou muita difundida entre nossos historiadores, sendo inclusive encontrada em livros didáticos de História do Brasil.

¹²¹ O gosto pela expressão local e pelo sentimento do exótico pode ser encarado como elemento catalizador do surgimento de uma tendência – o regionalismo – que se faz presente em vários momentos da história da literatura brasileira, contemplando diferentes acepções: “localismo”, “pitoresco” e “bairrismo”. Essa tradição preconiza uma relação intrínseca entre o meio em que a obra literária é produzida e o seu modo dominante de representação (CÂNDIDO, 2006).

mais recente, ainda que aqui ela tenha assumido feições próprias. Buscou-se identificar novos recortes, periodizações, métodos e objetos que, de alguma forma, pudessem refletir essa mudança de abordagem ou de atitude em relação ao objeto de pesquisa. Esse novo paradigma metodológico preconiza uma ampliação considerável do olhar e um novo método de trabalho com as fontes disponíveis: extrapola-se a mera prospecção de filmes e realizadores, a análise do discurso fílmico ou o reconhecimento dos “autores”, para investigar o cinema como *locus* de relações mais diversificadas e complexas, que envolvem as atividades comerciais de exibição e distribuição, as mudanças tecnológicas, os estudos de recepção, as interrelações com outras mídias e linguagens, os condicionantes culturais e ideológicos e os impactos sociais e econômicos da produção e circulação dos filmes.

No caso da historiografia brasileira, a publicação de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* em 1995, como bem aponta Arthur Autran, é um marco fundante dessa mudança, ainda que tenha ocorrido com um atraso de quase duas décadas em comparação com a produção acadêmica francesa e norte-americana. A obra de Bernardet abriu caminho para que outros pesquisadores também começassem a questionar os pressupostos da historiografia clássica consolidada por autores como Alex Viary, Paulo Emílio Sales Gomes e Vicente de Paula Araújo.

A publicação em 2018 da coletânea *Nova história do cinema brasileiro*, organizada por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman, em que o termo “nova” não nos parece nada gratuito, sugere em sua introdução a escolha de novos caminhos.¹²²

O livro incorpora novos objetos, métodos e documentação, sobretudo as mudanças da historiografia em geral ao longo dos últimos anos – as contribuições da história cultural e dos estudos culturais, as relações entre história e cinema e outras artes e mídias, o maior acesso a acervos fílmicos e documentais. Estão presentes horizontes abertos pelas novas abordagens das teorias cinematográficas e dos intercâmbios transnacionais,

¹²² Essa coletânea é uma espécie de “reedição” da publicação de 1987 – *História do Cinema Brasileiro* – agora em dois volumes, com cerca de 1.040 páginas, que reúnem 25 artigos, contemplando participantes da primeira edição e uma nova geração de pesquisadores que mantém, em sua grande maioria, vínculos com a universidade.

particularmente desde o Congresso de Brighton, em 1978. Procura-se dialogar com a historiografia estrangeira, - da América Latina, dos Estados Unidos e da Europa -, através do tratamento mais complexo ou complementar de um mesmo período histórico. (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 11)

Os organizadores do livro também não negam a opção pelas potencialidades do eixo cronológico, mas recusam ao mesmo tempo à adesão acrítica “a fases, estágios, movimentos, ciclos ou recortes autorais referendados” (*ibidem*). A partir de uma breve análise de dois textos publicados na coletânea sobre o cinema silencioso brasileiro (pernambucano e mineiro), vamos tentar verificar em que medida as novas propostas metodológicas se sustentam.

O texto de Luciana Corrêa de Araújo – *O cinema em Pernambuco (1900-1930)* – propõe-se a analisar o cinema produzido no Recife nas três primeiras décadas do século passado (com foco nos anos 1920), questionando o conceito de “ciclo regional” ou “surto regional” cristalizado pela historiografia clássica. Seus argumentos se apoiam na abordagem historiográfica defendida por Jean-Claude Bernardet e depois reafirmada por Arthur Autran e outros autores: “O conceito de ‘ciclo regional’ privilegia a esfera da produção e o filme de enredo tendendo isolar o que escapa do eixo Rio-São Paulo” (p. 91-92). A autora também delinea com clareza qual a linhagem historiográfica com que pretende dialogar para historicizar a produção pernambucana do período:

Nos últimos anos a preocupação que vem se fortalecendo é a de ampliar o escopo das pesquisas de maneira a abranger, articulando-os, os diversos aspectos da atividade (produção, distribuição, exibição, recepção, crítica, técnica/tecnologia e assim por diante), incluindo variados formatos e gêneros (filmes naturais, de enredo, amadores, publicitários, etc.) Pesquisas mais minuciosas em fontes primárias, estimuladas pela crescente disponibilização *online* de publicações digitalizadas, permitem ampliar o conhecimento em torno das atividades cinematográficas e observar seus fluxos e modulações, que em geral escapam aos limites que os “ciclos” pressupõem. (p. 92)

Ainda que seu texto não dê conta de todos os aspectos mencionados, a maioria deles encontra-se presente: os filmes “naturais” realizados antes do florescimento de fitas de enredo nos anos 1920; o cinema de propaganda financiado pelo governador Sérgio Loreto (1922-26); a produção ficcional imitando os gêneros hollywoodianos – *Retribuição* (Gentil Roiz, 1925) ou *A filha*

do advogado (Jota Soares, 1927) – , mas também investindo na cor local – *Aitaré da praia* (Gentil Roiz, 1925); a permanência do cinema de cavação como forma de sobrevivência; o ímpeto de profissionalização; a tentativa de construção de um *star system* (Almery Steves, Rilda Fernandes, Mazyl Jurema); o surgimento da crítica especializada (Evaldo Coutinho, Nehemias Guerreiros, Danilo Torreão e Pedro Gyrão); os desafios da distribuição e da exibição num mercado dominado pelo produto estrangeiro; os impactos das mudanças tecnológicas na produção local com o advento do som.

Luciana Araújo trabalha com um amplo e variado cardápio de fontes primárias: jornais do Recife (*A Província, Jornal do Commercio*), periódicos locais (*A Pilhéria*), revistas cariocas que cobriam o cinema recifense (*Para Todos, Selecta e Cinearte*), documentos pessoais de atores e realizadores depositados no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira (cartas de Gentil Roiz, Edson Chagas, Dustan Maciel, Luiz Maranhão). Além dessas fontes, também se utiliza de trabalhos acadêmicos sobre o cinema de Pernambuco produzidos anteriormente, como a dissertação de mestrado de Lucilla Ribeiro Bernardet – *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem* (1970) – ou a tese de doutorado de Regina Maria Rodrigues Behar – “*Caçadores de imagem*”: *cinema e memória em Pernambuco* (2002).

O grande diferencial, no entanto, residiu na possibilidade de acesso a filmes do período, já que alguns deles encontram-se total ou parcialmente preservados. Esse foi o caso de: *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (1924), *Pernambuco e sua exposição de 1924* (1925), *Retribuição* (1925), *Jurando vingar* (1925), *Aitaré da praia* (1925), *Carnaval de 1926 em Recife* (1926), *A filha do advogado* (1927) e *Revezes...* (1927).

O texto sobre o cinema silencioso mineiro, intitulado *O cinema silencioso em Minas Gerais (1907-1930)*. foi escrito por Sheila Schvarzman, uma das organizadoras da coletânea *Nova História do Cinema Brasileiro*. Sem se referir à noção de ciclo regional como operada pela historiografia clássica, Sheila limita-se a elencar as cidades onde as produções teriam ocorrido: Barbacena, Juiz de Fora, Pouso Alegre, Guaranésia, Belo Horizonte e Cataguases.

O filme documental, natural, ou de “cavação” ganha expressivo espaço e relevância, seja como objeto de experimentação de linguagem, seja como fonte de recurso para financiar e garantir a continuidade da produção. Outro aspecto evidenciado é o destaque dado às invenções que permitiram aos realizadores pioneiros, num cenário de precárias condições técnicas e econômicas, exercitar com liberdade e criatividade as possibilidades de uma nova tecnologia e de uma nova arte. Há também novidades no campo semântico e ideológico, com abordagens inovadoras sobre a série educativa *Minas Antiga* (1925) de Iginio Bonfioli e a influência do gênero do melodrama de sensação nos filmes do período. Vale igualmente destacar a ênfase dada às formas de financiamento que permitiram a sobrevivência dos realizadores e a manutenção da produção, bem como o aumento do espaço reservado à recepção dos filmes, repercussão na imprensa e desempenho de bilheteria, em grande parte viabilizado pelo acesso a fontes primárias.

A maior presença do filme documental pode ser em parte explicada pela realização de levantamentos, filmografias e preservação de materiais fílmicos que ocorreram ao longo dos anos 2000 por meio do projeto Filmoteca Mineira da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Essa iniciativa permitiu a descoberta e posterior catalogação de vários filmes não ficcionais desse período.

O primeiro cinema no Brasil

O primeiro cinema no Brasil é ainda um terreno pouco conhecido e explorado, repleto de lacunas a serem preenchidas e de dúvidas a serem esclarecidas. Apenas recentemente, foi possível conhecer com um pouco mais de precisão o que foi a produção cinematográfica brasileira desse período. Isso ocorreu graças a um projeto coordenado pela Cinemateca Brasileira, o Censo Cinematográfico, que buscou levantar quantos e quais filmes foram produzidos no país, verificar a existência de negativos e cópias, bem como duplicar, em regime de urgência, os acervos cinematográficos com risco de perda por decomposição (SOUZA, 2007).

As informações reunidas e sistematizadas pelo censo foram baseadas no visionamento de materiais audiovisuais disponíveis e na pesquisa em fontes paratextuais: recortes de jornais, roteiros e *releases* de filmes, textos de locução

para cinejornais, fichas de depósito legal, livros e periódicos, pesquisas acadêmicas, *sites* institucionais, além de documentos dos fundos pessoais e institucionais abrigados na Cinemateca Brasileira. Esse esforço arqueológico empreendido a partir da consulta a diferentes tipologias de fontes forneceu as descrições técnicas e as informações de caráter histórico que compõem a maior parte dos registros armazenados na base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA.

A partir de uma revisão historiográfica, que toma como base tanto obras panorâmicas quanto duas publicações específicas sobre o período, escritas em diferentes momentos históricos, nos propomos a realizar uma investigação crítica sobre a chamada “*Bela Época do Cinema Brasileiro*”. Também tomando como fonte de pesquisa as informações disponíveis na base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA, procuramos mapear os principais filmes, gêneros, realizadores e locais de produção registrados, além de identificar as principais fontes utilizadas para o resgate de informações sobre o período.

Trata-se também de experimentar um procedimento metodológico para mapear, dentro de um período histórico específico, filmes e realizadores mencionados em obras panorâmicas sobre a história do cinema brasileiro, destacando possíveis convergências e divergências entre elas. Busca-se também identificar as interpretações ou reinterpretações historiográficas propostas para o período, à luz dos respectivos contextos históricos, com especial ênfase aos marcos generativos tecidos pela historiografia. Uma tabela com os filmes e realizadores citados nas obras panorâmicas encontra-se no **Apêndice A**.

A Bela Época do Cinema Brasileiro: um dilema historiográfico

Ao que tudo indica, quem cunhou literalmente essa expressão foi a publicação de mesmo nome, lançada em 1973, de autoria de Vicente de Paula Araújo, que atualizou o conteúdo de um trabalho anterior não publicado, escrito nos anos 1960 com o título *O cinematógrafo no Rio de Janeiro (1896-1911)*.

Como afirma o autor em sua introdução, o livro buscou produzir uma extensa reportagem cronológica, sem preocupação de profundidade, dos principais fatos históricos que marcaram o cinema brasileiro desde 1898, data

provável da primeira filmagem, até o ano de 1912. O trabalho de pesquisa foi realizado a partir de consultas a anúncios, crônicas e noticiários de jornais e revistas da época, cujo valor documental pode ser questionado, mas que se revelaram naquele momento as únicas fontes de informação disponíveis. Também se destaca o ângulo regional da leitura, já que as fontes consultadas foram basicamente jornais e revistas da imprensa carioca: *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias*, *o Malho*, *Careta*, *Fon-Fon*. Em um trabalho posterior (1981) – *Salões, circos e cinemas de São Paulo* – Araújo propõe-se a realizar um percurso semelhante, direcionando seu foco de atenção para o cinema produzido e exibido na capital paulista.

Após uma primeira parte dedicada aos precursores do cinematógrafo, relatando as primeiras iniciativas de exibição pública de imagens animadas no país – “O Cinema chega ao Brasil” –, o livro adota uma rígida estrutura cronológica, dividindo os capítulos ano a ano em dois grandes blocos: “O Cinema começa no Brasil” (1898-1906) e “O Cinema conquista o Brasil” (1907-1912).

O trabalho de Vicente de Paula Araújo foi a primeira pesquisa de “peso” a ser realizada sobre os primórdios do cinema no país e acabou por estabelecer certos marcos interpretativos do período que foram bem recebidos na época e depois reproduzidos por outros autores.¹²³ O principal deles está condensado na ideia de que Bela Época representou um período de grande vitalidade e autonomia da produção cinematográfica brasileira, quando suspostamente não temia a concorrência estrangeira. Segundo essa leitura, isso ocorria porque havia uma comunhão de interesses entre produtores e exibidores, que em muitos casos se resumiam na mesma pessoa e, em outros, estabeleciam contratos exclusivos de exibição. Quando essa parceria se rompe, instigada pela reorganização do modelo de produção e distribuição do filme estrangeiro, sobretudo o estadunidense, o ciclo virtuoso se esvai e o cinema brasileiro sente primeira vez o gosto amargo do fracasso.

¹²³ Paulo Emílio Salles Gomes na introdução de *70 Anos do Cinema Brasileiro*, quando propõe em 1966 as “épocas” do Cinema Brasileiro, confessa que havia lido os originais de Vicente de Paula Araújo, o que certamente deve ter influenciado sua interpretação sobre esse período.

A paternidade conceitual da expressão pode, entretanto, ser creditada a Adhemar Gonzaga, quando em 1956, em dois artigos publicados no *Jornal do Cinema*, relata com entusiasmo a trajetória heroica dos nossos primeiros “cavadores”, ou mesmo a Pedro Lima que fazia referência a mesma questão em artigo publicado na revista *Selecta* em 1924 (SOUZA, 2004).

Na trajetória evolutiva apresentada no pioneiro *Introdução ao cinema brasileiro*, publicado originalmente em 1959, Alex Viany vai endossar essas ideias, utilizando-as como corolário para embasar um discurso político a favor de um cinema genuinamente nacional: o inimigo a ser combatido era o monopólio das distribuidoras estrangeiras e sua associação perversa com os exibidores locais.¹²⁴ Nessa obra inaugural da historiografia cinematográfica brasileira, Viany destaca *Os estranguladores* (Antônio Leal, 1908), inspirado em “crime notório”, como “o primeiro filme brasileiro a superar a metragem-padrão da época” (VIANY, 1993, p. 29).¹²⁵ Também menciona os “filmes falantes” produzidos por Francisco Serrador e o concorrente William Auler, com especial ênfase para *A viúva alegre* (1909), dirigida por Júlio Ferrez. Outro destaque é o filme-revista *Paz e amor*, sátira política também produzida por Auler que alcançou grande êxito de público na época.

Em *70 anos de cinema brasileiro*, publicado em 1966, Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Sales Gomes não utilizam propriamente a expressão “Bela Época do Cinema Brasileiro”, mas se apropriam de algumas informações disponibilizadas pela pesquisa pioneira de Araújo, ainda não publicada naquele momento. Os autores elegem a data das filmagens de Afonso Segreto a bordo do paquete *Brésil*, 19 de junho de 1898, como a certidão de nascimento do cinema brasileiro. Também dão destaque ao suposto primeiro filme de ficção, a comédia *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), aos filmes inspirados na

¹²⁴ Alex Viany era defensor de um cinema brasileiro com temática nacional-popular, mas também advogava pela profissionalização do setor. Luciana Corrêa de Araújo (2018, p. 100) nos relembra do destaque dado ao “surto regional” do Recife em seu livro, visto como exemplo de uma experiência pioneira, ainda que muito incipiente, nesse sentido: “já havia, então, quem vivesse, mal ou bem, de fazer cinema” (p. 59).

¹²⁵ Viany inicialmente comenta que “alguns afoitos não hesitam em afirmar ter sido esse o primeiro filme de longa metragem não só do Brasil, mas de todo o mundo.” Tomado por um espírito nacionalista, algumas linhas à frente, parece balancear o tom do discurso: “com seus prováveis três rolos merece figurar entre os primeiros filmes de longa-metragem de todo o mundo” (VIANY, 1993, p. 29).

crônica policial (*Os estranguladores, A mala sinistra*), à variedade de gêneros na ficção (comédias, dramas históricos, patrióticos e religiosos) e ao sucesso dos filmes cantantes, sobretudo das operetas e das revistas produzidas por William Auler e Francisco Serrador. Por fim, demarcam 1911, como o ano que encerrou um ciclo “muito movimentado, talvez brilhante mesmo, do cinema nacional” (GOMES; GONZAGA, 1966, p. 19).

No texto *Pequeno Cinema Antigo*¹²⁶ que integra a coletânea *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicada em 1980¹²⁷, essa leitura é ratificada a partir de uma ótica comparativa: “Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra da cinzenta frustração das décadas seguintes” (GOMES, 1980, p. 29). Dentro da lógica ocupante/ocupado desenhada no ensaio original, a Bela Época, assim como a Chanchada e o Cinema Novo, era interpretada como momento de reação à posição subalterna engendrada pelo ocupante.

No capítulo escrito para *História do cinema brasileiro*, publicado em 1987, Roberto Moura já utiliza a expressão “Bela Época” para se referir ao cinema produzido no Brasil entre os primórdios e o ano de 1912, endossando a periodização adotada por Paulo Emílio em *70 anos do cinema brasileiro* e reiterada em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. A análise empreendida por Moura dispensa o tom laudatório dos escritos anteriores e se estende para o cinema produzido fora do eixo Rio-São Paulo, cobrindo as cidades de Belém, Porto Alegre, Curitiba e Salvador e trazendo à tona os produtores e realizadores desses locais.¹²⁸ Também assinala que em muitas cidades brasileiras, “apesar da intensa produção nacional, só se viam às fitas vindas do exterior” (MOURA, 1987, p. 9). Mais do que celebrar os áureos anos da *Belle Époque*, Moura procura destacar os fatores que poderiam explicar o fim do primeiro ciclo virtuoso

¹²⁶ Esse texto foi escrito originalmente em 1969, em português, para a revista italiana *Aut-Aut*, de Milão.

¹²⁷ Essa coletânea inclui ainda o ensaio homônimo publicado originalmente em 1973 no número 1 da Revista *Argumento* e um outro texto – *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966* –, compilado por Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet a partir de três fontes: o original, *70 Anos de Cinema Brasileira*, publicado pela editora Expressão e Cultura em 1966, e *Panorama do Cinema Brasileiro 1896/1966*, publicado na revista *Cinema*, nº 1, mimeografada na Escola de Comunicações e Artes da USP em 1970.

¹²⁸ A análise dos dados extraídos da FILMOGRAFIA BRASILEIRA, que apresentaremos mais à frente, vai comprovar a emergência desses polos de produção, fora do eixo Rio-São Paulo.

de produção de filmes no Brasil, analisando as transformações que teriam levado à desarticulação do “binômio exibição-produção que garantira o crescimento precoce dessa arte-indústria no país” (*idem*, p. 45).

Maria Rita Galvão, em texto escrito para o livro-catálogo da mostra-retrospectiva *Cinéma Brésilien*, que ocorreu em 1987 no Centre George Pompidou em Paris, não refuta completamente a interpretação dominante – “A íntima relação entre exibição e produção foi certamente um dos primeiros fatores da vitalidade do cinema brasileiro da época”¹²⁹ (p. 53) – ainda que apresente algumas reflexões para problematizar a questão. Entre elas, destaca-se, por exemplo, a inferioridade técnica dos filmes brasileiros em relação à produção europeia e estadunidense do período. Isso, segundo a autora, não se converteu num primeiro momento em obstáculo para a nossa produção, pois “os filmes importados não haviam tido tempo de desenvolver no público a capacidade de distinguir e valorizar a qualidade do cinema estrangeiro, e o hábito de ver na tela uma realidade alheia” (*ibidem*).¹³⁰ Essa percepção vai sofrendo mudanças até o final dos anos 1910. Por outro lado, também minimiza o valor atribuído à precocidade das primeiras filmagens e do sucesso supostamente conquistado junto ao público, como indício de florescimento da atividade cinematográfica no país, pois “as condições objetivas mais elementares suscetíveis de garantir o seu desenvolvimento eram totalmente inexistentes” (p. 51).¹³¹

Em *Nossa aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro*, publicado em 1988, Carlos Roberto de Souza questiona o marco fundador, atribuindo a Vittorio di Maio, ainda no final de 1897, as primeiras imagens cinematográficas captadas no Brasil.¹³² Ao falar da concorrência entre os

¹²⁹ No original: “L’intime relation entre exploitation e la production a certainement été l’un des premiers facteurs de la vitalité qu’a connue le cinema brésilien de l’époque.”

¹³⁰ No original: “[...] les films importés n’ayant pas eu le temps de développer dans le public la capacité de distinguer et d’apprécier la qualité du cinema étranger, et l’habitude de voir sur l’écran la réalité étrangère.”

¹³¹ No original: “[...] les plus élémentaires conditions objectives susceptibles d’assurer son développement manquent totalement.”

¹³² Alex Viany em *Introdução ao cinema brasileiro* (1983, p. 28) destaca a importância de di Maio como exibidor e divulgador do cinema. Também comenta que o programa de exibição em sua passagem por Petrópolis, em 1897, continha dois títulos “suspeitos”: *Chegada ao trem em Petrópolis e Bailado das crianças no collegio, no Andarahy*. Concordando com Adhemar Gonzaga, Viany desconfia da autenticidade das fitas, já que era prática comum na época utilizar

produtores Francisco Serrador e William Auler, após a chegada do primeiro ao mercado carioca, Souza faz menção à produção final desse “período que se convencionou chamar A Bela Época do Cinema Brasileiro” (SOUZA, 1988, p. 63). Na periodização proposta em seu livro, esse período, entretanto, se estende até 1914.¹³³

A crítica mais contundente ao modelo até então consagrado surge somente com Jean-Claude Bernardet. Em *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, publicado originalmente em 1979, esse autor já esboçava uma crítica parcial ao modelo instaurado por Paulo Emílio ao chamar atenção pelo desprezo aos filmes de “cavação”, documentários e cinejornais, pouco valorizados e estudados pelos historiadores, mas que marcaram forte presença no primeiro cinema, inclusive pela relação de maior proximidade com o público local.¹³⁴

Em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, publicado em 1995, seu maior alvo será o mito fundador, que se delineava a partir de uma história da produção e não da exibição ou do contato com o público. Segundo Bernardet, essa perspectiva atendia a uma visão corporativista e vitimista que os cineastas brasileiros construíram de si mesmos em sintonia com o lugar que almejavam ocupar na história e na tradição do país. Diferentemente dos demais autores, Bernardet não encontra respostas fáceis para explicar o processo de falência da Bela Época. O rearranjo do mercado internacional e do modelo de produção, segundo sua interpretação, podem ter tido algum peso, mas a ênfase é dada ao “complexo de vítima” dos realizadores brasileiros que se negaram a buscar

vistas de filmes estrangeiros disfarçadas de conteúdo nacional para suscitar maior atenção do público.

¹³³ O recorte que decidimos imprimir à extração e à análise dos dados disponíveis na FILMOGRAFIA BRASILEIRA vai considerar essa periodização, ou seja, vamos trabalhar com o período 1900-1914.

¹³⁴ Essa hipótese foi reiterada por Moura, quando esse autor se refere ao sucesso junto ao público curitibano de alguns filmes produzidos na capital federal (*Curso das quartas-feiras na Avenida Beira Mar; Festa campestre das famílias cariocas; Batalha das flores na Avenida Botafogo*): “O grande interesse pelo cinema brasileiro certamente se devia, dentre outras razões, às possibilidades trazidas pelo cinema de transportar as pessoas a realidades longínquas, propiciando o conhecimento do próprio Brasil” (1987, p. 28). Essa mesma explicação, como já apresentado, também foi sugerida por Maria Rita Galvão em *Cinéma Brésilien*.

caminhos alternativos diante da mudança no cenário exibidor.¹³⁵ Outra crítica é de natureza mais metodológica: a falta de uma análise interna dos dados e informações coletados sobre a produção do período, que careceriam de uma interpretação mais aprofundada e menos ideológica.

O aspecto ideológico já se mostra presente na própria terminologia, *Belle Époque*, uma expressão saudosista, emprestada do termo francês *Belle Époque* para se referir, em geral, à virada do século XIX ao XX. Foi um período de cultura cosmopolita na história da Europa Ocidental que começou no final do século XIX, em meados de 1871, e se estendeu até a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A expressão também se refere ao ambiente técnico, intelectual e artístico desse período, marcado pelo surgimento de inovações tecnológicas, que formam a chamada “Segunda Revolução Industrial”, como o automóvel, o avião, o telefone e o cinema que impulsionaram novas formas de agir e pensar. É importante lembrar que a expressão *Belle Époque* é uma criação historiográfica, um termo de historiador. As pessoas que viveram a *Belle Époque* não sabiam que essa época era tão “bela” assim. Trata-se de um jargão saudosista, criado no século XX, como rescaldo de experiências históricas traumáticas: duas guerras mundiais, expurgos étnicos, regimes autoritários e graves crises econômicas. Ao retratar esse momento da humanidade com olhos complacentes – uma era de beleza, inovação e paz –, os historiadores evocam um suspiro saudosista que mascara os conflitos e tensões presentes nesse período não somente na Europa, mas também em outras regiões do mundo: operários europeus e norte-americanos massacrados pelo aparato repressor de uma incipiente ou inexistente legislação trabalhista; tribos africanas e povos asiáticos e da Oceania sob o jugo dos imperialismos europeus e trabalhadores latino-americanos açoitados pelas oligarquias locais.

¹³⁵ Maria Rita Galvão em *Cinéma Brésilien* (1987) também aponta o aspecto artesanal do cinema brasileiro como um entrave ao seu pleno desenvolvimento, quando, a partir da segunda década do século passado, o modelo industrial se impõe: “O cinema é doravante uma indústria ante a qual nossa produção artesanal não tem condições de competir. Consequentemente, o mercado brasileiro que, com seus altos e baixos, vai se desenvolver ficará totalmente sujeito aos caprichos da produção estrangeira” (p. 54). No original: “Le cinéma est désormais une industrie face à laquelle notre production artisanale n’est aucunement en condition de concourir. Dès lors, le marché brésilien qui, avec des hauts et des bas, va se développer demeurera totalement soumis aux aléas de la production étrangère.”

Em *Imagens do passado*, publicado em 2004, José Inácio de Melo Souza vai aprofundar e refinar os questionamentos colocados por Bernardet. Antes de investir nessa empreitada, Souza chama nossa atenção, apropriando-se do conceito de memória coletiva de Halbwachs (2013), para a importância da memória como instrumento para reconstrução do passado. No primeiro capítulo de seu livro, ele se debruça sobre as lembranças deixadas por escritores, advogados e mesmo pessoas comuns em relatos memorialísticos sobre os primórdios do cinema no Brasil. Nessas lembranças, muito se fala do cinema, lugar de diversão e sociabilidade, onde era possível flertar, mas também sonhar com as divas, que podiam ser francesas, italianas, dinamarquesas, e depois, norte-americanas, ou, então, morrer de rir com os comédicos franceses, italianos e depois norte-americanos.¹³⁶ Pouco ou nada se fala dos nossos primeiros filmes, nem do céu verde e amarelo de nossos astros e estrelas.

No capítulo “A Bela Época do Cinema Brasileiro” em que Melo Souza elabora uma crítica mais contundente à leitura canônica sobre o período, o autor destaca o fato de que a substituição de importações sempre existiu na economia brasileira dos séculos XIX e XX e que, desse modo, o cinema como atividade econômica se inseriu no contexto do desenvolvimento do capitalismo periférico, sem, contudo, “conseguir oferecer um produto ficcional sofisticado em termos de fatura e narrativa” (SOUZA, 2004, p. 235). Os importadores/exibidores pioneiros como Pascoal Segreto, Marc Ferrez, Jácomo Staffa, Francisco Serrador e Guilherme Auler, lançavam filmes brasileiros em seus cinemas, “de um lado apoiados pela imprensa, de outro, em busca de lucros maiores” (*idem*, p. 236). Além disso, as imagens de natureza local, sejam elas meros registros de fatos urbanos (o curso, partidas de futebol, desastres com vítimas, autoridades em visita, etc) ou reproduções ficcionais de crimes célebres (*Os estranguladores*, *A mala sinistra*), carregavam naturalmente o público para as salas de exibição. A temática criminal, segundo aponta Melo Souza, era explorada pelo cinema francês desde 1902 e, portanto, já estava disseminada no imaginário dos

¹³⁶ Segundo Alex Viary (1993), utilizando como fonte a obra de Carlos Fernández Cuenca, *História del Cine* (1949, p. 322), “em 1915, num concurso de popularidade efetuado no Brasil, os quatro primeiros postos foram ocupados pela italiana Francisca Bertini, pelos dinamarqueses Nielsen e Psilander, e pelo norte-americano Maurice Costello”.

espectadores. Desse modo, a recorrência à temática nacional nesses primeiros filmes não foi resultado de uma atitude ideológica de fundo nacionalista, mas apenas uma estratégia comercial para se adaptar a uma prática narrativa já conhecida e consagrada entre o público.

Melo Souza também discorda da propalada solidariedade de interesses entre produção, exibição e distribuição que explicariam, segunda a historiográfica clássica, o êxito da *Bela Época*. Para esse autor, a “era de ouro” do cinema brasileiro registrada entre 1907 e 1911 foi uma “invenção” forjada nos anos 1950 e 60 por Adhemar Gonzaga, Alex Vianny e Paulo Emílio, a partir do trabalho pioneiro de Vicente de Paula Araújo.

A ilusão era perfeita no momento posterior ao fracasso da industrialização com a Vera Cruz e outras companhias, continuando no início da década de 60 com a euforia cinemanovista, transformando-se numa compensação psicológica ao subdesenvolvimento que perdurou por décadas. (SOUZA, 2004, p. 293)

Outra questão levantada por Melo Souza se refere à associação estabelecida na historiografia clássica entre a falta de energia e a má qualidade das primeiras projeções. Segunda essa interpretação, a inauguração de uma unidade provisória da usina de Ribeirão das Lages em 1907, garantindo distribuição regular de energia para o Rio de Janeiro e arredores, teria sido fundamental para explicar a expansão dos cinematógrafos na cidade, que de fato proliferaram a partir desse ano ao longo da Avenida Central, chegando também, aos poucos, aos bairros mais periféricos. Segundo ele, as trepidações nas projeções ocorriam menos por questões relacionadas ao abastecimento irregular de energia e mais por defeitos tecnológicos dos primeiros projetores e das perfurações nas películas, incômodo que também era vivenciado pelas plateias europeias e estadunidenses. Além disso, geradores acoplados às máquinas de projeção já se apresentavam como solução alternativa para resolver o problema de fornecimento de energia. A expansão dos cinematógrafos nesse período teria assim acompanhado um movimento global de aquecimento do mercado exibidor, mas também teria sido favorecida, no âmbito local, pela reforma urbana de Pereira Passos e principalmente pela

construção da nova artéria da cidade, que funcionaria como ponto fulcral para sua ocorrência.¹³⁷

No capítulo *Primórdios do cinema no Brasil*, que José Inácio de Melo Souza escreveu para a *Nova história do cinema brasileiro*, publicado em 2018, somos apresentados à trajetória historiográfica da data de nascimento do cinema no Brasil.

A ligação da historiografia brasileira com a francesa forçou o aparecimento de uma noção muito cara entre nós: a do nascimento do cinema. A ideia de nascimento associada ao mito da primeira filmagem fez com que por cerca de sessenta anos fosse criado um campo de luta ideológico em que historiadores, amadores ou profissionais, discutiam o desenvolvimento biológico do cinema (nascimento, crescimento, maturidade e morte). O marco da primeira filmagem teria sido crucial, o acontecimento tão buscado, finalmente vindo à luz do dia para a alegria de toda uma geração e que, como tal, seria apaixonadamente debatido por décadas. (SOUZA, 2018, p. 23)

Segundo esse autor, foram os mineiros José Fernandes e José Roberto D. Novaes, redatores da *Revista do Cinema*, os primeiros a sugerir em 1954 uma data inaugural para o Cinema Brasileiro: 15 de novembro de 1905. Foi nesse dia que supostamente o português Antônio Leal, repórter fotográfico profissional, que então começava a aventurar-se como cinegrafista, filmara imagens da avenida Rio Branco.¹³⁸

¹³⁷ O baluarte simbólico da reforma foi a construção da Avenida Central: um imenso boulevard de 1996 metros de extensão e 33 metros de largura, cujas obras consumiram cerca de 18 meses, feito excepcional para a época, e implicaram na destruição de 590 edificações e de pequenos trechos de morros. Quando em 1910, seu costão eclético de edifícios ficou pronto, o conceito da avenida se completou. A Capital Federal possuía agora um boulevard realmente civilizado, - "O Rio Civiliza-se" -, que fazia jus ao bom gosto europeu almejado pela elite carioca e representava um monumento de afirmação do progresso do país. A cidade já estava então preparada para recepcionar a modernidade. Foi nesse novo cenário urbano de ares afrancesados que uma intensa e variada vivência privada floresceu, com abertura de cafés, cabarés, teatros e numerosos espaços de entretenimento. Os animatógrafos, cinematógrafos, omniógrafos e congêneres começaram cada vez mais a fazer parte da paisagem. (BENCHIMOL, 1992; NEEDELL, 1993)

¹³⁸ Em publicação mais recente – *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil (1907-1905)* – Freire (2022, p.58, nota 96) afirma que há dúvidas tanto em relação ao dia (5 ou 15 de novembro) quanto ao ano em que Leal teria realizado suas primeiras filmagens (1902, 1903 ou 1905). Também comenta que a data de 5 de novembro já era utilizada como "Dia do Cinema Brasileiro" desde o final dos anos 1940 e não a partir de meados dos anos 1950, como sugere José Inácio de Melo Souza. "Essa suposta primazia foi afirmada e reafirmada ao longo dos anos pelo próprio Leal".

Tanto Adhemar Gonzaga em *Jornal do Cinema* (1954) quanto Alex Vianny em *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), desconfiam da data anunciada pelos jornalistas mineiros. Tampouco endossam o pioneirismo de Vittorio di Maio com os curtas projetados em 1897 no Cassino Fluminense em Petrópolis, citado por Carlos Roberto de Souza em *Nossa aventura na tela* (1988). Gonzaga, a despeito de seu intenso trabalho de pesquisador ou talvez por essa razão, foi também extremamente cauteloso em aceitar como fato histórico consumado as imagens da baía de Guanabara filmadas por Afonso Segreto como o marco inaugural do nosso cinema.¹³⁹ Foi finalmente Vicente de Paula Araújo, com o endosso de Paulo Emílio, autor do prefácio de sua obra pioneira sobre os primórdios do cinema no Brasil, quem cristaliza as filmagens de Segreto e o dia 19 de junho de 1898 como a data de nascimento do cinema brasileiro.¹⁴⁰

Concordando com as motivações ideológicas apresentadas por Bernardet, Melo Souza questiona a escolha da primeira filmagem e não da primeira exibição pública, a exemplo do encontrado na historiografia francesa, como data inaugural do cinema brasileiro. E acrescenta mais um complicador para inflamar o debate historiográfico: a filmagem feita em 1897 por Cunha Salles, um documentário litorâneo que trazia imagens do mar avançando sobre um trapiche. Onze fotogramas desse filme, arquivados na Cinemateca Brasileira, foram utilizados no curta *Remanescências* (1997) de Carlos Adriano. Com a digitalização das imagens e o uso de um *software* de edição, Adriano produziu uma animação da cena registrada por Cunha Salles. Por meio de fusão ou duplicação dos fotogramas, *Remanescências* reproduz a ilusão visual do filme original. Não seriam esses fotogramas, que se filmados em 16 quadros por

¹³⁹ Segundo Souza (2018, p. 25), Paschoal Segreto, mandou publicar nos jornais da época uma notícia sobre o retorno de seu irmão mais novo ao Rio de Janeiro, que, tendo em mãos uma câmera *Lumière* adquirida na Europa, havia filmado em 19 de junho de 1898 imagens da Baía de Guanabara a bordo do paquete *Brésil*.

¹⁴⁰ “Para o meio cinematográfico, que tinha como novidade uma pesquisa extensamente factual dentro dos cânones determinados pela velha escola historiográfica positivista, a data e o fato foram aceitos, ainda que se desconhecesse o seu título correto ou qualquer exibição no cinema de Paschoal Segreto” (SOUZA, 2018, p. 25). No livro publicado em 1985 em que esboça uma história comparativa do cinema latino-americano – *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de hollywood* – Paulo Antônio Paranaguá também reitera essa versão, citando inclusive o título do filme supostamente exibido a partir das primeiras filmagens: “No Brasil, voltando (...) da Europa com uma Lumière novinha, o italiano Affonso Segreto filma *Fortalezas e Navios de Guerra na Baía de Guanabara*, dia 19 de junho de 1898.” O grifo é de Paulo Paranaguá (p. 13).

segundo corresponderiam a cerca de meio segundo de filme, as imagens inaugurais do nosso cinema?

Ainda que o trabalho de Araújo tenha sofrido muitos questionamentos e passado por revisões na historiografia mais recente, como tentamos acima demonstrar, ele continua sendo uma referência essencial para o resgate de fatos e informações primordiais sobre o período. Um olhar mais focado sobre os dados disponíveis na FILMOGRAFIA BRASILEIRA permite confirmar essa suposição.

FILMOGRAFIA BRASILEIRA: base de dados sobre o cinema brasileiro

A base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA foi utilizada para extração de dados específicos sobre filmes realizados entre 1900 e 1914: título do filme; categoria (curta ou longa-metragem, ficção ou não-ficção; silencioso ou sonoro); material original (bitola, cromia, velocidade de captação/projeção); gênero, companhia produtora, produtor, operador (fotografia), diretor, local de produção (cidade e estado); fontes utilizadas ou consultadas para a composição dos registros; e finalmente informação sobre disponibilidade ou não de cópia para acesso.

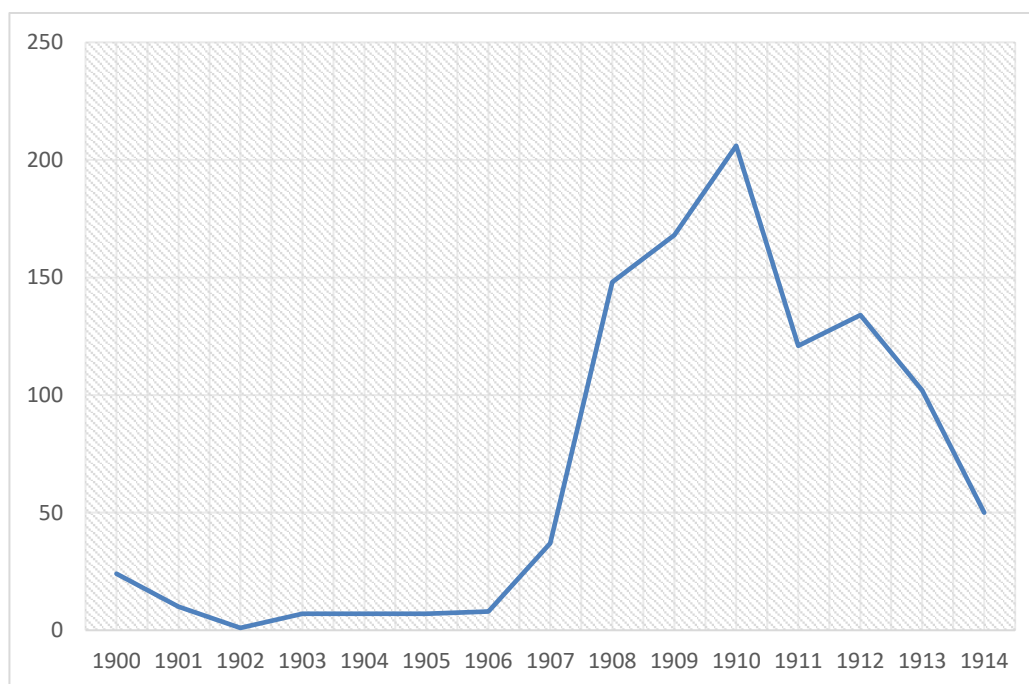
Os dados extraídos passaram por um tratamento prévio antes de serem processados com o intuito de eliminar possíveis redundâncias. No período em análise, era muito comum a exibição de um mesmo filme com títulos diferentes como forma de criar um efeito de novidade. Essa prática acabou induzindo a inclusão de informações duplicadas na base.¹⁴¹ A própria FILMOGRAFIA informa que em muitos casos registros que se referem a títulos diferentes dizem respeito na verdade a um mesmo filme. Respeitamos essa orientação, suprimindo os registros que claramente indicavam essas redundâncias. Quando havia dúvidas sobre a nacionalidade do filme (algo particularmente comum no caso dos “cantantes”) os registros referentes a esses títulos foram igualmente desprezados. Também consideramos o ano de produção, conforme foi cadastrado na base, ainda que em vários casos houvesse dúvidas sobre a

¹⁴¹ Estamos aqui considerando o filme como artefato material, na acepção de Giovanna Fossati, ainda que ele possa abarcar diferentes versões.

exatidão das datas. Alteramos também a categoria “metragem” quando havia observações sugerindo que se poderia tratar de um longa-metragem, considerando para tal uma duração igual ou maior a 60 minutos. Em outros casos, havia também observações indicando que o registro poderia referir-se a “vistas fixas e animadas”, sendo esse também um critério de exclusão.

Sabemos de antemão o alto risco envolvido na escolha dos critérios definidos para balizar esse tratamento prévio. A orientação adotada pode ter levado à manutenção de registros duplicados ou à exclusão de outros que se referiam a títulos únicos. Utilizando as informações disponíveis na própria plataforma, tentamos na medida do possível minimizar a ocorrência de redundâncias. Levando em consideração as limitações da metodologia aplicada e as prováveis imprecisões das informações fornecidas pela base, foram ao todo contabilizados 1029 filmes. Desse montante, apenas 20 filmes (cerca de 2%) encontram-se total ou parcialmente preservados. A lista dos filmes preservados está disponível no **Apêndice B**.

FIGURA 1: Filmes brasileiros realizados entre 1900 e 1914



Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA/Cinemateca Brasileira

No que diz respeito à produção carioca, os dados extraídos reiteram, em geral, as informações e fatos veiculados por Vicente de Paulo Araújo, depois

reproduzidos por outros historiadores. Importante ressaltar que uma das principais fontes utilizadas para a descrição dos registros foi justamente a obra *A Bela Época do Cinema Brasileiro*.¹⁴² Além desse livro, outras fontes de dados foram os artigos publicados por Adhemar Gonzaga no *Jornal do Cinema* em 1958, as fichas filmográficas de Alex Vianny depositadas no acervo da Cinemateca Brasileira e também *A Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935* (1979), que reuniu informações levantadas por Jean-Claude Bernardet no jornal *O Estado de São Paulo*.¹⁴³ Essa é também a principal fonte de dados para a produção paulista do período, juntamente com outra obra de Vicente de Paula Araújo – *Salões, circos e cinemas de São Paulo* – publicada em 1981.

A produção fora do eixo Rio-São Paulo foi mapeada por outros pesquisadores. Solange Stecz coordenou no Museu Guido Viaro de Curitiba, em 1976, um levantamento sobre a produção e exibição de filmes nacionais na capital paranaense entre 1900 e 1930, cujo resultado foi depositado na Cinemateca Brasileira. Os filmes curitibanos foram identificados a partir desse levantamento. Para os filmes manauenses, a principal fonte de referência foi a pesquisa de Selda Vale da Costa, realizada em jornais locais sobre a produção entre 1897 e 1935 e a exibição entre 1907 e 1930, depois publicada em 1996 com o título *Eldorado das ilusões: cinema sociedade - Manaus, 1897/1935*. A produção gaúcha foi mapeada principalmente a partir de duas fontes: informações sobre os filmes de Pelotas, focada na produção de Francisco Santos, foram extraídas de *Francisco Santos: pioneiro no cinema do Brasil*, de Yolanda Lhullier dos Santos e Pedro Henrique Caldas, pesquisa publicada pelo Festival de Gramado em 1996 que se apoiou em levantamento efetuado com fontes da época; a produção de Porto Alegre, concentrada na obra de Eduardo Hirtz, foi identificada a partir da obra organizada por Tuio Becker *Cinema no Rio Grande do Sul*, publicada em 1995. A produção mineira teve como principais fontes de informação a obra de Márcio Rocha Galdino – *Minas Gerais ensaio de filmografia* (1983) – para a produção de Barbacena, e o *Dicionário de filmes*

¹⁴² A filmografia completa referente a este período (1900-1914) incluída nesta publicação de Vicente Paulo Araújo encontra-se no **Apêndice C**.

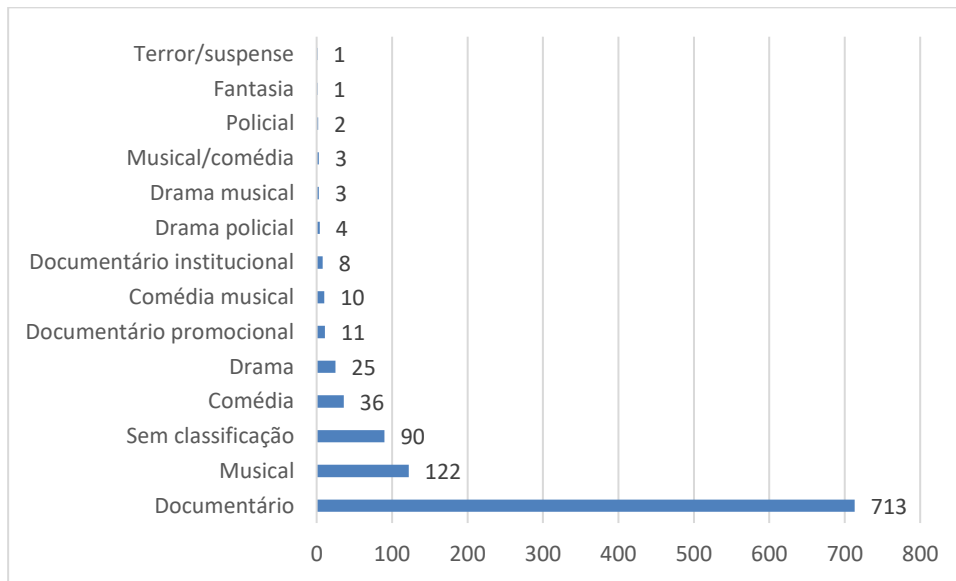
¹⁴³ A filmografia completa referente a este período (1900-1914) incluída nesta publicação de Jean-Claude Bernadet encontra-se no **Apêndice D**.

brasileiros: curta e média-metragem de Antônio Leão da Silva Neto (2006) para a produção de Belo Horizonte. Os filmes de Belém foram mapeados a partir de duas principais fontes: a *Cronologia cinematográfica brasileira 1898-1930* (1979), coordenada por Cosme Alves Netto na Cinemateca do MAM, que utilizou para esse período dados provenientes de pesquisas de Alex Viany, sem discriminação das fontes originais; e também o artigo de Pedro Veriano – *Cinema na Amazônia – um grande desafio: a fase muda* – publicado em 1983 no jornal paraense *O Liberal*, igualmente sem indicação das fontes consultadas. A produção baiana foi identificada a partir de Walter da Silveira – *A história do cinema vista da província* (1978), pesquisa assentada na coleta de depoimentos, informações de cronistas e de periódicos da época.

Na verdade, tudo indica que a maioria desses pesquisadores trabalharam com as mesmas fontes primárias, ou seja, anúncios e matérias publicadas em jornais e revistas da época. As informações extraídas dessas fontes são muitas vezes confusas. Há dúvidas sobre a nacionalidade do filme, já que muitos filmes cantantes eram na verdade produções estrangeiras “dubladas” por atores nacionais; sobre sua autoria, já que muitas vezes as funções de produtor, diretor e operador se confundiam, sobre a sua metragem, já que um mesmo filme era exibido com diferentes títulos, ou diferentes versões, com trechos reeditados ou colorizados; e também sobre o local de produção, em muitos casos não registrado. A lista completa das 62 fontes utilizadas para a descrição dos registros correspondentes aos filmes do período estudado está disponibilizada no **Apêndice E**.

Os filmes naquele momento não eram ainda apresentados segundo sua duração (em horas e minutos), mas segundo a metragem (metros de fita) que possuíam. Do total de 1029 filmes encontrados, apenas 22 foram registrados na base de dados como longa-metragem, sendo 14 de ficção e 8 de não ficção. Mesmo assim, a “longa” duração da grande maioria deles é duvidosa.

FIGURA 2: Filmes brasileiros 1900-1914 por gênero



Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA/Cinemateca Brasileira

Como podemos observar na **FIGURA 2**, durante o período estudado, predominaram os filmes não ficcionais¹⁴⁴, seguidos pelos musicais, comédias e dramas. As fitas documentais procuravam registrar todos os acontecimentos que agitavam as cidades: festividades, funerais, efemérides, inaugurações, festas, manobras e paradas militares, visitas de autoridades ilustres, eventos esportivos e cenas da vida mundana, com suas alegrias e tragédias.

Os musicais incluíam os filmes cantantes, em sua maioria reproduções de trechos de óperas ou operetas em que os atores, escondidos atrás da tela, buscavam sincronizar as imagens projetadas com a música cantada ao vivo. Essa mistura *sui generis* de palco e tela, sempre exigia a presença de uma trupe de atores/cantores na sala de exibição, o que, muitas vezes, demandava substituições: os atores ou atrizes que surgiam nas imagens nem sempre eram aqueles que se prostravam atrás do pano branco. *A viúva alegre*, com produção de William Auler, direção de cena de Alberto Moreira, fotografia de Júlio Ferrez

¹⁴⁴ O termo “documentário” foi usado pela primeira vez num artigo escrito por John Grierson para o jornal *New York Sun* em fevereiro de 1926. A expressão foi emprestada do francês “*documentaire*” como eram então chamados os filmes de viagem. Neste sentido, o termo mais amplo “não ficção” é mais adequado para se referir a essa produção pré-Escola Documentarista Britânica. Mesmo assim, utilizamos o termo documentário assim como as demais categorias de gênero (comédia, drama, musical, etc.) em conformidade com a catalogação realizada na base de dados, sem levar em consideração o possível cometimento de anacronismos.

e parte musical a cargo do maestro Costa Júnior, foi um dos maiores sucessos do gênero, alcançando em 1910 a marca de 180.000 espectadores.¹⁴⁵

Mais tarde, surgem os filmes-revistas, inspirados numa tradição do teatro popular, que, por meio de quadros cômicos, buscavam satirizar fatos do mundo político ou da vida social carioca. *Paz e amor* (1910) será o grande êxito desse subgênero atingindo mais de mil apresentações. Segundo informações constantes na FILMOGRAFIA BRASILEIRA, o filme foi lançado em abril de 1910 e possuía cerca de uma hora de duração. A revista cantante constitua-se de “um prólogo, três atos e duas apoteoses ou quatro partes (ou atos), cinco quadros e duas apoteoses.” De acordo com levantamento realizado por José Inácio de Melo Souza (2002), a partir de julho de 1910, o filme passou a ser exibido em versão colorida e com uma nova apoteose.

A historiografia costuma situar a realização da primeira comédia no Brasil em 1908.¹⁴⁶ *Nhô Anastácio chegou de viagem* narrava as peripécias de um roceiro que vem passear na capital, desembarca na Estação Central, visita o Palácio Monroe e o Passeio Público e se encanta por uma cantora. As coisas se complicam com a chegada inesperada da esposa. Após uma série de quiproquós, tudo se resolve num *happy end*. A partir de então, o gênero passou a ser mais explorado, incluindo temas e tipos populares, genuinamente cariocas.

O gênero dramático firmou-se por meio das tramas policiais. Um dos maiores sucessos foi *Os estranguladores do Rio*. Baseado na peça teatral “Fé em Deus” de autoria de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel, que já tinha alcançado êxito nos palcos, a fita de 700 metros e 17 quadros, reproduz o brutal assassinato de dois adolescentes, os irmãos Fuoco, até a prisão da quadrilha de criminosos. O filme chegou a ser proibido pela polícia, sendo em seguida liberado, e permaneceu em cartaz durante meses, perfazendo 800 exibições.

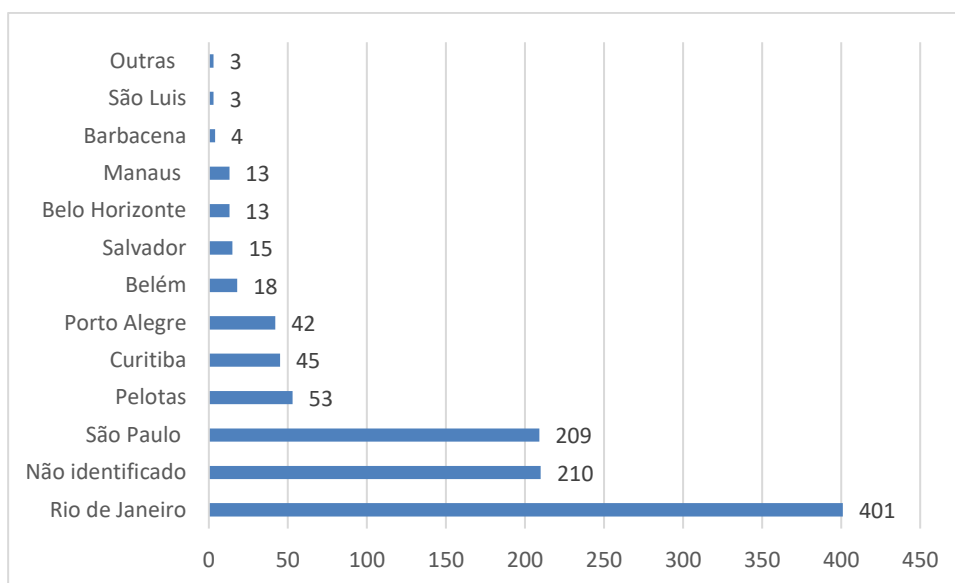
Tendo também como fonte de inspiração a crônica policial, Marc Ferrez e Antônio Leal realizaram duas versões homônimas e concorrentes sobre o “crime

¹⁴⁵ O censo de 1906 registra no Rio de Janeiro uma população de 811.433 habitantes, o que pode dar uma ideia do retumbante sucesso da fita (SOUZA, 2004: 291).

¹⁴⁶ Esse é mais um marco fundador construído pelos historiadores, porque a própria questão do gênero (o que de fato seria uma comédia) pode ser colocada em xeque. Jean-Claude Bernardet também chega a creditar a *Nhô Anastácio* a origem de nossa tradição chanchadesca.

da mala”, que tinha abalado a opinião pública na época: nas imediações da rua Boa Vista, em São Paulo, o guarda-livros Michel Traad, depois de assassinar o industrial Elias Farhat, dono de uma fábrica de calçados, colocou-o dentro de uma mala, seguiu para Santos e lançou o corpo destroçado ao mar. A fita *A mala sinistra* de Marc Ferrez tinha 450 metros e 5 quadros. A versão homônima de Antônio Leal tinha 640 metros e 20 quadros, com direito a uma apoteose colorida.

FIGURA 3: Filmes brasileiros 1900-1914 por cidade

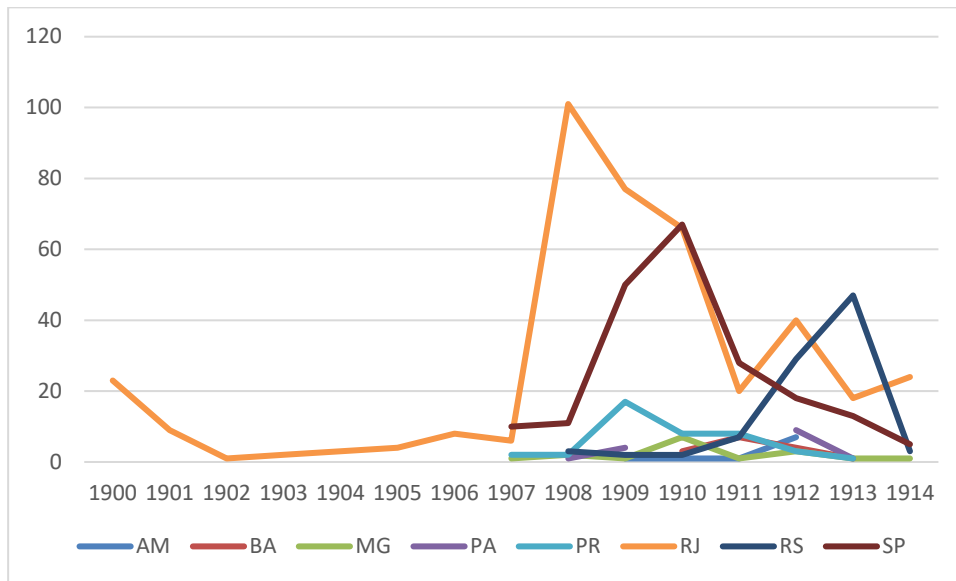


Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA/Cinemateca Brasileira

Como podemos observar na **FIGURA 3**, o grosso da produção concentrou-se no Rio de Janeiro e em São Paulo. Considerando as informações mapeadas, a produção carioca excedeu em quase duas vezes a paulista. Também se constata um volume mais expressivo de realizações no sul do país, destacando-se a participação de Pelotas, Porto Alegre e Curitiba, e alguns focos esporádicos de produção em Belém, Salvador, Belo Horizonte e Manaus. A **FIGURA 4** dá uma ideia mais precisa da evolução da produção por estado nesse período.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Consideramos apenas os filmes cujo local de produção está catalogado. Há um total de 210 filmes entre os 1029 mapeados em que essa informação não se encontra disponível na base de dados. Também desconsideramos aqueles estados em que a produção mapeada se mostrou numericamente insignificante: Ceará (1 filme), Maranhão (3 filmes) e Paraíba (1 filme).

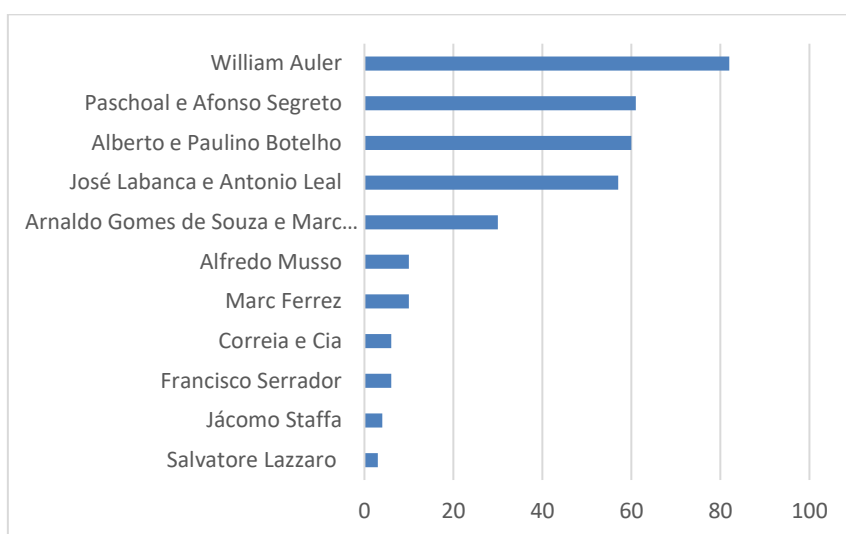
FIGURA 4: Filmes brasileiros 1900-1914 por estado



Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA/Cinemateca Brasileira

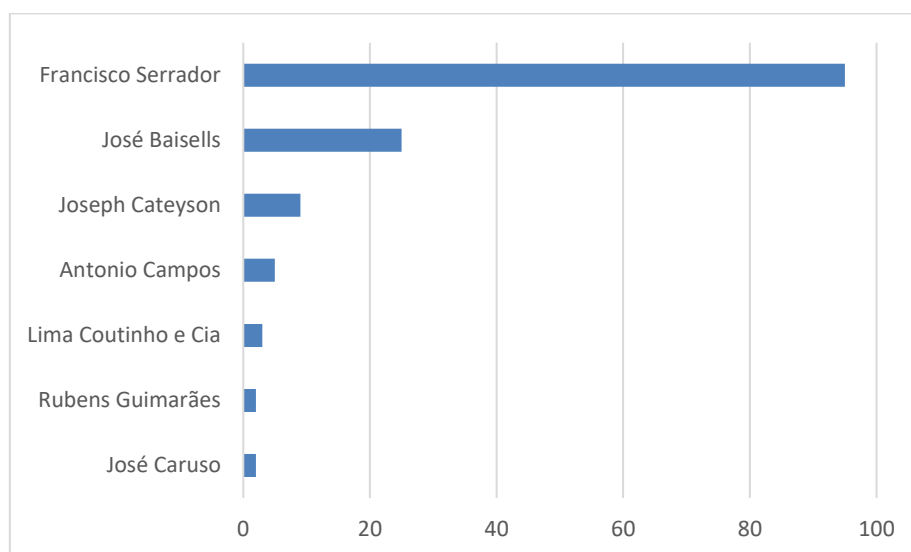
A partir dos dados tratados, constata-se de fato um aumento da produção cinematográfica entre 1907 e 1911 no eixo Rio-São Paulo. Ainda que os desenhos das curvas referentes à produção carioca e à paulista sejam semelhantes, o pico da produção em São Paulo acontece um pouco depois. Já o ápice da produção gaúcha vai ocorrer em 1913, num momento já de debacle dos dois principais centros produtores. Nos demais estados, a produção é esporádica (Pará) ou mantém alguma estabilidade ainda que em volume muito pouco expressivo (Minas Gerais, Bahia, Amazonas). A única exceção seria o Paraná que chega a apresentar um pico por volta de 1909.

FIGURA 5: Principais produtores no Rio de Janeiro (1900-1914)



Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA/Cinemateca Brasileira

FIGURA 6: Principais produtores em São Paulo (1900-1914)



Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA/Cinemateca Brasileira

As **FIGURAS 5** e **6** mostram os principais produtores no Rio de Janeiro e em São Paulo no período analisado a partir das informações que conseguimos extrair da base de dados. Computamos apenas os registros em que conseguimos apurar a companhia produtora ou o produtor. Em muitos casos, verificam-se associações duradouras entre produtores e cinematografistas, funções que também em muitos casos se confundiam. No Rio de Janeiro, além da parceria entre os irmãos das famílias Segreto e Botelho, ficou célebre a

associação entre José Labanca e Antônio Leal que formaram juntos a Photo Cinematografia e eram donos do Cinema Palace. Na capital fluminense, também se destaca a associação entre Guilherme William Auler e Júlio Ferrez que realizaram juntos muitos filmes cantantes exibidos no Cinema Rio Branco. Em São Paulo, ganharam relevância as parcerias entre Francisco Serrador e Alberto Botelho, entre Joseph Cateyson e Joseph Arnaud ou ainda entre José Baisells e Antônio Campos.

Nas demais regiões do país, também destacamos os principais expoentes nesse período a partir das informações obtidas a partir dos registros: no Rio Grande do Sul, temos as presenças de Francisco Santos em Pelotas e Eduardo Hirtz, José Fellipi e Rafael Grecco em Porto Alegre; no Paraná, a grande figura do período é, sem dúvida, Aníbal Requião. Em Belém e Manaus, ganham destaque as realizações de Ramón de Baños; em São Luís do Maranhão há registros de produções de Mariano Gomes de Castro e Benedito Gonçalves dos Santos; na Bahia, ganham notoriedade as produções de José Dias da Costa e Diomedes Gramacho; na Paraíba, temos a voz solitária de Walfredo Rodrigues; e finalmente em Minas Gerais já temos registradas nesse momento realizações de Aristides Junqueira, Paulo Benedetti e Raimundo Alves Pinto.

Apesar das muitas críticas e questionamentos imputados à obra de Vicente de Paula Araújo *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, o que é natural e esperado nas revisões historiográficas, é indiscutível seu valor como repositório documental do período que se propôs a estudar. O fato de ter sido uma das principais fontes de informação para a realização do censo cinematográfico só corrobora essa afirmação. A rigidez da estrutura cronológica, a falta de organização na exposição dos fatos e, sobretudo, a ausência de uma interpretação mais consistente dos dados mapeados, não invalidam a precisão de seu trabalho arqueológico.

Tanto a revisão historiográfica sobre a Bela Época quanto a análise dos dados disponibilizados pelo censo cinematográfico sobre o período revelam uma centralidade do eixo Rio-São Paulo na construção da história do cinema brasileiro. O cinema concentrado na região mais rica do país é alçado à condição de representante legítimo do cinema nacional. Reverberando questionamentos

já levantados por Jean-Claude Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, um texto mais recente de Sheila Schvarzman (2017) busca aprofundar essas questões e propor a incorporação de novos objetos, métodos e documentações para o trabalho do historiador: uma história tecida em sua pluralidade que não se limite apenas à realização, mas que também incorpore a exibição, a recepção e testemunhos sobre vivências e sensibilidades em torno da experiência cinematográfica. Esse é o caminho trilhado por José Inácio de Melo Souza em *Imagens do passado e Nova história do cinema brasileiro* o que pode apontar uma nova tendência a ser seguida pela historiografia brasileira.

Gostaríamos de deixar claro que a análise historiográfica é aqui tratada como experiência metodológica que tenta capturar as mudanças de rumo em relação a temas, objetos, métodos e fontes que pautam (ou pautaram) o trabalho do historiador. Nosso intuito é demarcar o caráter dinâmico dessa operação enquanto construção social e cultural, intimamente relacionada ao contexto em que é realizada. A ideia não é apenas realizar um mapeamento de filmes e realizadores, embora isso também faça parte do processo. O que está em jogo é identificar como as mudanças no decorrer do processo histórico acionam revisões ou ressignificações, deflagrando novos reconhecimentos, novas atribuições de valor, novos patrimônios. Dessa forma, também tentamos cotejar um paralelismo entre essa operação simbólica e a construção do patrimônio cinematográfico brasileiro.

PARTE III – CINEMATECA BRASILEIRA E A CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO

A história da Cinemateca Brasileira, como a de outras instituições, está repleta de feitos e tragédias, compondo uma epopeia sinuosa que conjuga sucessivos avanços e revezes. Ainda que despidos de qualquer roupagem heroica, alguns personagens terão presença marcante nessa trajetória e serão decisivos para ditar os rumos da entidade. Ao longo desse capítulo, vamos trazer à tona muitos desses personagens, alguns já muito conhecidos, outros nem tanto, mas que, em menor ou maior escala, trouxeram contribuições importantes para a história da instituição. Depois de apresentar alguns conceitos mais gerais, úteis às questões que serão abordadas em seguida, propomos um périplo histórico pelos caminhos da instituição, desde seus primórdios quando surge a partir da reunião de um grupo de jovens amantes do cinema até a inauguração da nova sede com a construção de um arquivo de matrizes: “um sonho de 50 anos”.

Criada como uma associação de cinéfilos interessados na afirmação do cinema como arte, a instituição em seus primeiros tempos estará mais focada em difundir sua coleção de filmes e consolidar uma cultura cinematográfica no país. Nesse primeiro momento, o cinema brasileiro tem pouquíssima presença em cena, atuando quando muito como mero figurante. Em seguida, inicia-se um trabalho de prospecção de filmes e um pequeno acervo da produção brasileira vai sendo aos poucos constituído. Surgem também algumas vozes solitárias que buscam chamar a atenção para a importância da catalogação e conservação dos filmes nacionais.

Em 1975, uma nova geração egressa da universidade chega à Cinemateca e estabelece uma nova diretriz para a missão institucional: a opção pela conservação. A partir do conhecimento técnico absorvido no exterior, essa equipe encontra soluções nativas e implanta paulatinamente procedimentos de catalogação, documentação e conservação que representam um grande salto qualitativo para a instituição, possibilitando, ainda que em condições nem sempre adequadas, a implementação de todas as funções típicas de um arquivo de filmes.

Em 1984, a Cinemateca Brasileira é incorporada ao governo federal, o que garante um mínimo de estabilidade a seu corpo funcional e a possibilidade de um trabalho continuado com o aperfeiçoamento dos procedimentos cotidianos e o estabelecimento de um método de trabalho que incorpora a dimensão do tempo museológico, preparando a instituição para lidar com a informatização dos seus processos e a conservação de seus acervos em condições mais efetivas para a longa permanência.

Nessa viagem histórica, nossa intenção foi compreender como se processaram as mudanças políticas e culturais ao longo dessas cinco décadas, dentro e fora da instituição, e os impactos daí resultantes no que tange à constituição, preservação e difusão dos acervos. O personagem central dessa história será, por suposto, o cinema brasileiro.

Dado o fechamento das atividades da Cinemateca Brasileira desde meados de 2020, ficamos impossibilitados de acessar o Arquivo Histórico da instituição que certamente nos forneceria farta documentação (relatórios de atividades, cartas, recortes de jornais, catálogos, documentos institucionais, transcrições de entrevistas, depoimentos, etc.) que poderiam enriquecer o conteúdo desta parte do trabalho. Diante desse cenário, optamos por trabalhar com o material que tínhamos à disposição. Complementando com outras referências citadas ao longo do texto, investimos no cotejo de quatro obras fundamentais para a compreensão dos meandros da história da instituição: a biografia de Paulo Emílio Sales Gomes, escrita por José Inácio de Melo Souza e publicada em 2002; a dissertação de Fausto Correa Júnior, publicada em 2010 com o título *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*; a dissertação de Maria Fernanda Coelho – *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* –, e a tese de Carlos Roberto de Souza – *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, ambas defendidas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em 2009. Nos dois últimos casos, a história institucional se funde à memória pessoal já que ambos foram funcionários da Cinemateca, respectivamente por 35 e 40 anos. Interrelacionando dados e informações veiculadas por esses quatro autores, suplementados por outras fontes, procuramos estabelecer um recorte que dialogasse com os propósitos desta

pesquisa e que, dentro do possível, também revelasse uma leitura crítica e pessoal dos fatos.

Algumas definições: documento, arquivo e patrimônio audiovisual

Segundo a definição proposta por Ray Edmondson em *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios* (2017):

um arquivo audiovisual é uma organização ou departamento de uma organização cuja missão, eventualmente estabelecida por lei, consiste em proporcionar o acesso administrado a uma coleção de documentos audiovisuais e ao patrimônio audiovisual mediante atividades de reunião, preservação e promoção. (p. 28)

Por outro lado, ele também nos chama a atenção para o fato de não existir uma “definição sucinta e padronizada do que seja um arquivo audiovisual” por parte das organizações internacionais dedicadas à preservação audiovisual como a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), a Federação Internacional de Arquivos de Televisão (FIAT) ou a International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA). Na melhor das hipóteses, essas associações descrevem em seus estatutos o que seriam “características e expectativas” esperadas para seus membros, sem estabelecer uma definição precisa do “que deve ser a instituição em si”. (EDMONDSON, 2017, p. 28)

No entanto, sua definição conjuga uma série de outros conceitos – “documento audiovisual”, “acesso”, “preservação” e “patrimônio audiovisual” – que merecem ser discutidos em maior profundidade.

O termo “documento” historicamente refere-se ao texto escrito que constitui elemento de prova ou informação, e também registro de atividade criativa ou intelectual. Com o surgimento da fotografia e do cinema no século XIX, o conceito se amplia e passa também a significar o registro em imagens fixas ou em movimento de fatos, pessoas e lugares. O termo assim distancia-se de seu suporte físico, tradicionalmente o papel e o livro, para se concentrar na valorização de seu cunho informacional. Dessa maneira, “os documentos abrem caminho para a formação da memória da humanidade, independentemente dos formatos e suportes em que são registrados pelo homem” (ARAÚJO; RENAU; TANUS, 2012, p. 160).

Atualmente, é possível constatar o crescimento de arquivos de diferentes tipologias: pessoais, literários, fotográficos, audiovisuais, entre tantos outros. O suporte digital também tem contribuído para ampliar a noção de documento, além de distanciar o arquivo daquele modelo tradicional de instituição que abrigava apenas acervos em papel. O conceito de documento apresentado por Schellenberg coaduna-se com esse novo panorama tecnológico e epistemológico:

Todos os livros, papéis, mapas, fotografias ou outras espécies documentárias, independentemente de sua apresentação física ou características, expedidos ou recebidos por qualquer entidade pública ou privada no exercício de seus encargos legais ou em função das suas atividades, e preservados ou depositados para preservação por aquela entidade ou por seus legítimos sucessores como prova de suas funções, sua política, decisões, métodos, operações ou outras atividades, ou em virtude do valor informativo dos dados neles contidos. (SCHELLENBERG, 2006, p. 41)

Para os propósitos do Programa Memória do Mundo da Unesco, um documento consiste de dois componentes: “o conteúdo informativo e o suporte no qual esse se consigna. Ambos podem apresentar uma grande variedade e ambos são igualmente importantes como parte da memória” (UNESCO, 2002, p. 11). O conteúdo pode ser gravado de forma analógica ou digital, por meios mecânicos, eletrônicos, ou outros, constituindo-se de um suporte material que armazena informação e dá luz à sua existência. O documento audiovisual hoje então engloba todos os tipos de imagens em movimento e sons gravados, independentemente do suporte em que são impressos, do formato em que são veiculados e dos canais em que são acessados: a sala de cinema, o rádio, a televisão, o computador, o *tablet*, o celular, a central multimídia dos automóveis, etc. Interessante pensar no surgimento de novos formatos como o *podcast*, por exemplo. Semelhante ao antigo programa de rádio, mas para ser acessado sob demanda, o *podcast* veicula na forma de áudio, normalmente pautado por uma edição sonora mais sofisticada e atraente, um conteúdo variado que pode ser informativo, educativo ou mesmo publicitário.

Como também nos alerta Edmondson (2017, p. 23), “a preservação e o acesso são duas faces da mesma moeda”. Os dois conceitos “guardam entre si tal relação de interdependência que o acesso pode ser encarado como parte

integrante da preservação”. A preservação¹⁴⁸ não encontra razão de ser em si mesma: somente faz sentido quando se presta a garantir e promover o acesso.¹⁴⁹ Essa tem sido a política de fomento adotada atualmente pela maioria das agências de financiamento no momento de liberar recursos para projetos de preservação. David Francis¹⁵⁰ chama nossa atenção para a consolidação dessa tendência: “a única maneira de obter dinheiro para preservação no futuro é não promover a palavra ‘preservação’. Em vez disso, precisamos promover a palavra ‘acesso’ - incorporando a preservação dentro do acesso, e não o contrário”¹⁵¹ (CHERCHI USAI; FRANCIS; HORWATH; LOEBENSTEIN, 2008, p. 170, tradução nossa).

Ainda que a garantia de acesso seja o grande chamariz de um arquivo de filmes, a atividade de preservação, que atua nos bastidores, requer muito planejamento e gestão, já que se trata de uma operação contínua e cotidiana. “A manutenção em longo prazo da integridade dos registros ou dos filmes – quando sobrevivem – depende da correção e do rigor da política de preservação levada a cabo ao longo dos anos por sucessivos gestores” (EDMONDSON, 2017, p. 24). O acesso também pode ocorrer de forma ativa (quando parte de iniciativas da própria instituição) ou de forma passiva (quando a instituição é demandada por iniciativa de usuários). Muitas instituições mantêm políticas ativas de acesso, também chamadas de políticas de difusão.

No Brasil, as ações de difusão cultural estão normalmente centradas na democratização do acesso à cultura, formação de público e promoção do

¹⁴⁸ Como já nos apresentou Souza (2009), a preservação engloba quase a totalidade das funções de um arquivo audiovisual: prospecção, coleta, catalogação, duplicação, restauração, conservação, pesquisa e documentação. Todas essas tarefas, entretanto, convergem (ou devem convergir) para “assegurar o acesso permanente a documentos audiovisuais no maior grau de sua integridade.” (EDMONDSON, 2017, p. 23)

¹⁴⁹ Acesso é toda e qualquer “forma de utilização das coleções, dos serviços e dos conhecimentos de um arquivo”, particularmente da “leitura em tempo real de sons e imagens em movimento” e da consulta às “fontes de informação” relacionadas a esse acervo sonoro e imagético, “bem como aos campos de conhecimento a que se referem.” (EDMONDSON, 2017, p. 24)

¹⁵⁰ David Francis foi curador do *British Film Institute National Archive* (1974-1989) e chefe da *Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division* da *Library of Congress* em Washington, D.C. (1991-2001).

¹⁵¹ No original: *The only way to get money for preservation in the future is by not promoting the word “preservation”. Instead, we will need do promote the word “access” - but incorporate preservation within access rather than the other way around.*

conhecimento, reconhecimento e valorização dos bens culturais. A educação patrimonial utiliza uma metodologia pedagógica voltada à construção do conhecimento (ou reconhecimento) a partir do incentivo à reflexão sobre a história, a memória, a identidade e os patrimônios em diferentes escalas. Na visão europeia, ainda imbuída do viés colonizador, a difusão cultural é, muitas vezes, compreendida como a transferência dos traços culturais de uma região a outra, ou como absorção de elementos de uma cultura por outra.

As ações de difusão cultural podem ser desenvolvidas por meios diretos ou indiretos. No primeiro caso, nos referimos à divulgação do acervo em si: projeções públicas na sede da instituição ou em outras salas exibidoras com utilização de cópias emprestadas ou duplicadas; transmissão por rádio, televisão ou Internet; disponibilização de documentos audiovisuais em arquivos digitais para *streaming* ou *download*, além do acesso ao acervo não audiovisual por meio de guias, catálogos, bases de dados, entre outros. No segundo caso, relacionamos as ações de promoção ou valorização dos conteúdos dos acervos por meio de diferentes atividades, serviços e produtos: exposições, conferências, seminários, cursos, publicações, visitas guiadas e outras atividades indiretas de divulgação. O papel dos curadores é primordial em todas essas atividades. São eles os responsáveis por interpretar e contextualizar os acervos, e também monitorar seu uso indevido.

O uso inadequado de acervos audiovisuais não é algo novo. Conhecemos inúmeros casos de filmes lançados em DVD em cópias de má qualidade, e também a reprodução de trechos de filmes antigos em documentários feitos para a televisão na velocidade errada. A popularização da Internet e das redes sociais amplificou muito essa prática que hoje pode ser constatada em muitos *mashups* e *memes* que viralizam no mundo virtual. Esses produtos utilizam excertos de materiais de arquivos para propor outros significados para as imagens em movimento e sons originais, levantando questões éticas sobre a apropriação desses acervos nesse novo contexto cognitivo.

No que tange à preservação e ao acesso, a missão institucional de um arquivo comercial, em geral, diverge bastante daquela esperada para um arquivo não comercial. No primeiro caso, predominam expectativas de natureza mais

financeira, sendo que as prioridades de preservação estão, em geral, vinculadas ao licenciamento de itens das coleções ou ao lançamento de produtos derivados. No segundo caso, a definição de prioridades, nem sempre formalmente assumidas, estão relacionadas ao valor cultural dos acervos, à realização de eventos específicos ou às demandas de pesquisa. Essas questões serão discutidas mais adiante e dizem respeito à gestão das prioridades da totalidade das funções de um arquivo: incorporação, catalogação, restauração, conservação e difusão.

Ainda segundo Edmondson (2017, p. 25), o conceito de patrimônio audiovisual, assume várias “conotações”, sendo que sua amplitude varia “de acordo com as culturas, os países e as instituições.” A “essência”, no entanto, permanece a mesma: “os arquivos precisam contextualizar seus acervos de gravações, programas e filmes por meio da coleta e do fomento de uma série de itens, informações e competências a eles associadas.” Além disso, os arquivos audiovisuais, que abrigam esse patrimônio, podem pautar-se por critérios específicos no que diz respeito à constituição de seus acervos. Assim, podemos ter recortes geográficos (o patrimônio de um país, de uma região ou de uma cidade), recortes temporais (o patrimônio dos filmes de um determinado período, como o silencioso) ou recortes temáticos (o patrimônio dos filmes científicos), entre outros.

O arquivista australiano, um dos fundadores do National Film and Sound Archive of Australia (NFSA) em 1984, propõe uma lista não exaustiva de componentes para a definição de patrimônio audiovisual:¹⁵²

- a) sons gravados, produções radiofônicas, cinematográficas, televisivas, videográficas, digitais e outras que contenham imagens em movimento e/ou sons gravados, destinados prioritariamente ou não à veiculação pública;
- b) objetos, materiais, trabalhos e elementos materiais relacionados a documentos audiovisuais, considerados do ponto de vista técnico, industrial, cultural, histórico ou qualquer outro. Isso inclui materiais relacionados a filmes, indústrias de radiodifusão e de gravação de sons, como publicações, roteiros, fotografias, cartazes, material de

¹⁵² Edmondson nos informa que a listagem foi baseada em definição apresentada por Birgit Kofler em *Legal questions facing audiovisual archives* (1991, p. 8-9)

- publicidade, manuscritos e artefatos como equipamentos técnicos ou figurinos.
- c) Conceitos com a perpetuação de procedimentos e ambientes em vias de desaparecimento associados à reprodução e à apresentação desses documentos, e
 - d) Materiais não bibliográficos ou gráficos, como fotografias, mapas, manuscritos, transparências e outros trabalhos virtuais, selecionados por seu próprio valor. (EDMONDSON, 2017, p. 25-26)

Essa definição é extremamente abrangente e ambiciosa e cobre praticamente todos os elementos que circundam o universo audiovisual em seus contornos estéticos, culturais, comerciais e tecnológicos. Para os propósitos deste trabalho, não pretendemos explorar todos esses aspectos. Vamos nos concentrar nos elementos presentes no primeiro item, aplicando a eles mais um recorte: nosso *corpus* de trabalho serão sobretudo os filmes, não importando o suporte em que foram registrados, nem o veículo onde são difundidos.¹⁵³ Falamos então em patrimônio cinematográfico e não em patrimônio audiovisual. O conceito proposto por Edmondson é também eminentemente técnico e derivado da definição de documento audiovisual. Não leva em consideração aspectos históricos, ideológicos e culturais que podem ensejar a eleição de determinados documentos em prejuízo de outros na constituição dos arquivos, inclusive no que diz respeito à sua preservação e acesso.

Missão da Cinemateca Brasileira e formas de incorporação do acervo

De acordo com o atual Regimento Interno da Cinemateca Brasileira - Arquivo de filme, vídeo e televisão, Capítulo 1, Art. 2º, aprovado em 2007, sua missão institucional é “preservar a produção audiovisual brasileira e uma seleção da produção audiovisual de todos os tempos, recolher e organizar a documentação a elas relativa, bem como promover a difusão da cultura cinematográfica e audiovisual” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2007). Esses princípios encontram-se presentes desde suas origens, ainda que a instituição tenha levado algum tempo para decifrar o verdadeiro espírito desses preceitos e incorporá-los plenamente às suas práticas cotidianas. Suas atividades irão aos

¹⁵³ Documentos impressos como catálogos de mostras, revistas de cinema, artigos de jornais ou a base de dados *on-line* FILMOGRAFIA BRASILEIRA foram utilizados como fontes de consulta para obter informações sobre os filmes.

poucos se diversificando de modo a contemplar a totalidade das funções típicas de um arquivo de filmes, ou seja, prospectar, incorporar, documentar, conservar e difundir obras audiovisuais e documentos não fílmicos que permitam contextualizar essas obras dentro da história do cinema brasileiro e mundial.

Duas questões nos chamam a atenção na descrição da missão institucional da Cinemateca Brasileira: a primeira diz respeito aos critérios para constituição de seu acervo, claramente seletivo no que tange à produção estrangeira (“uma seleção da produção audiovisual de todos os tempos”), mas pouco preciso quando se refere à produção nacional. Notamos, entretanto, que uma expressão por demais ambiciosa, para não dizer fantasiosa, como “toda a produção audiovisual brasileira”, não esteja sabiamente presente. A segunda questão relaciona-se a diferença que o texto busca estabelecer entre cultura cinematográfica e cultura audiovisual. Mesmo considerando a data de aprovação do regimento e as mudanças ocorridas no meio cinematográfico desde então, essa separação intencional entre cinema e audiovisual nos parece particularmente relevante, pois demarca uma distinção etimológica entre os termos que a instituição buscará respeitar e cultivar.

Ainda que ao longo da sua história, a Cinemateca Brasileira tenha incorporado materiais produzidos para a televisão, como, por exemplo, o acervo jornalístico e de telenovelas da Rede Tupi de São Paulo, ela é basicamente um arquivo de filmes. Nesse sentido, estamos também nos referindo a filmes que, em sua grande maioria, foram produzidos para serem exibidos em salas de cinema, sejam eles filmes de ficção (em longa, média ou curta-metragem), documentários, animações ou cinejornais. Em menor volume, também fazem parte do acervo da instituição filmes educativos, científicos, institucionais, peças publicitárias e filmes amadores, entre eles, os chamados “filmes de família”.

Esses filmes foram recebidos em diferentes cromias (preto e branco, colorido, tingido, virado, etc.); suportes físicos (nitrato de celulose, acetato de celulose, poliéster); bitolas (super 8 mm, 9,5 mm, 16 mm, 35 mm) e mais recentemente também no formato digital, o que tem implicado em grandes desafios para garantir sua preservação, já que cada um desses suportes

demanda procedimentos técnicos específicos no que tange à sua restauração e conservação.

Podemos afirmar que a constituição dos acervos da Cinemateca Brasileira deu-se basicamente de quatro formas: a primeira é a prospecção que ocorreu mais intensamente nos primórdios da instituição, quando literalmente se saía atrás dos filmes, tentando convencer realizadores e produtores a doar as cópias para o arquivo. Em alguns casos, essa negociação pode ter envolvido, ainda que a custos módicos, uma contrapartida financeira. A segunda forma é a doação (ou prospecção passiva), quando produtores ou particulares, por livre e espontânea vontade, procuram a Cinemateca para entregar seus filmes. Às vezes, eles detêm os direitos patrimoniais sobre os filmes, por exemplo, no caso de filmes de família, mas em outros casos, o que eles possuem são apenas cópias de filmes estrangeiros¹⁵⁴ ou brasileiros, sem apresentar qualquer documentação que comprove propriedade intelectual sobre as obras. Mesmo em se tratando de filmes de família, o que interessa, muitas vezes, é apenas garantir a duplicação do filme, sem que isso implique necessariamente na transferência dos direitos patrimoniais para a instituição.

A terceira categoria é o depósito, sendo que esse pode ser voluntário ou compulsório. Mesmo antes da existência do depósito legal (que é de uma cópia e não do negativo, conforme a legislação brasileira), muitos produtores deixavam os negativos originais dos seus filmes na Cinemateca, acreditando que lá eles seriam mais bem conservados, pelo fato de o arquivo possuir repositórios climatizados.¹⁵⁵ O depósito de negativos ou cópias é acompanhado de um contrato firmado entre o depositante e a depositária que estabelece os limites de uso. Os termos do contrato variam em cada caso, mas normalmente a

¹⁵⁴ Nesse caso específico, a Cinemateca Brasileira não vai aceitar qualquer filme, priorizando aqueles que apresentem relevância estética ou histórica para a cinematografia mundial. O caráter seletivo, como já vimos, é declaradamente assumido.

¹⁵⁵ Esse fato começa a ocorrer, como veremos mais à frente, quando a Cinemateca Brasileira passou a ter depósitos climatizados, primeiro nas instalações do Parque da Conceição, e depois, quando se transferiu para a sede atual, na Vila Clementino, conquistando maior espaço para armazenamento e condições técnicas (controle de temperatura, umidade e ventilação) mais adequadas.

Cinemateca está liberada para exibir os filmes em suas salas, com fins eminentemente culturais, sem necessidade de autorização prévia.

O primeiro dispositivo legal que institui um depósito compulsório é a Lei n.º 4.854/1955 do município de São Paulo. Essa lei pretendia estimular a produção cinematográfica no país, concedendo prêmios em dinheiro aos “melhores” filmes exibidos na capital paulista. Os produtores agraciados com a condecoração eram obrigados a depositar no Serviço Municipal de Cinema uma cópia do filme premiado. Essas cópias depois passaram a ser remetidas à Cinemateca Brasileira. Após extinguir a Embrafilme e outros órgãos culturais em 1990, o então presidente Fernando Collor de Mello promulga (com muitos vetos) a Lei n.º 8.401/1992, que, em seu Artigo 1º, reconhecia genericamente o papel “colaborativo” do poder executivo nas questões relativas à preservação da memória audiovisual brasileira. O decreto n.º 567/1992, em seu Art. 13, regulamenta a citada lei, prevendo que a Cinemateca Brasileira e “outras entidades que vierem a ser credenciadas pela Secretaria de Cultura da Presidência da República poderiam solicitar o depósito de obras audiovisuais brasileiras, relevantes para a preservação da memória cultural nacional.” O termo “relevante” nos chamou particular atenção, pois o decreto não se presta a lhe atribuir uma conceituação mais precisa, elencando, por exemplo, critérios de valoração, nem tampouco indica os responsáveis por atribuir tal reconhecimento.

Em 1993, o presidente Itamar Franco assina a Lei n.º 8.685 (mais conhecida como Lei do Audiovisual) que institui, em seu Artigo 8º, “o depósito obrigatório, na Cinemateca Brasileira, de cópia de obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal.”¹⁵⁶ O decreto n.º 974/1993, em seu Art. 15, regulamenta essa lei, especificando que as cópias entregues deverão ser “novas, na bitola original, com marcação de luz”, sendo o depósito “efetivado no prazo máximo de 6 meses após a conclusão da obra”.¹⁵⁷ Esse prazo é reduzido

¹⁵⁶ O parágrafo único do Art. 8º também define que a “Cinemateca Brasileira poderá credenciar arquivos ou cinematecas, públicos ou privados, para o cumprimento do disposto neste artigo.”

¹⁵⁷ Esse documento foi revogado pelo Decreto n.º 6.404/2007, que não inclui em seu texto qualquer dispositivo relativo à regulamentação do depósito legal.

para três meses pela Portaria n.º 184/1996 e depois para um mês pela Portaria n.º 63/1997, já durante o governo de Fernando Henrique Cardoso.

Num país tradicionalmente afeito a “letras mortas”, a lei só começou a ser de fato cumprida em 2001, após a criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e, mesmo assim, muitos produtores não cumpriam inicialmente as exigências legais. Ao menos, é isso que nos conta Carlos Roberto de Souza:

Eu não tenho exatamente o ano em que começou a acontecer. Acontecia muito irregularmente, era muito irregular, [...]. Como não existia nenhuma sistematização de recebimento do depósito legal, os produtores mandavam qualquer coisa: cópia, DVD, copião... sei de casos de gente que mandou copião, porque ninguém conferia, não havia uma conferência disso. Embora eu ache que a Cinemateca Brasileira estivesse citada desde o primeiro decreto de depósito legal, os produtores mandavam as coisas para Brasília, para a Secretaria do Audiovisual. [...] Tivemos que fazer um longo périplo para trazer todo esse material de Brasília para São Paulo. Daí em diante, na verdade, a coisa começou a ser regularizada, tendo em vista que precisava apresentar esse material na Ancine para ela aprovar as contas. Aí se criou, dentro da Cinemateca, um nucleozinho que ia verificar o estado dos materiais depositados, tendo em vista o cumprimento da Lei do Depósito Legal. [...] Quando existia ainda película, ela era checada para ver se o material era o melhor possível, se estava nas melhores condições possíveis; depois, com o digital, o pessoal checava tudo, a qualidade dos arquivos digitais que eram encaminhados. [...] Não foi simples, foi sendo implantado lentamente.¹⁵⁸

A quarta forma de incorporação se dá por meio da compra de acervos, envolvendo a cessão definitiva dos direitos patrimoniais à Cinemateca Brasileira. Essa não era uma prática usual na instituição (inclusive porque não havia recursos disponíveis para isso) e só ocorreu em casos excepcionais. Como exemplos, podemos citar, entre outros, o acervo da Atlântida, da Vera Cruz, do Canal 100 e de alguns filmes de Ozualdo Candeias.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Entrevista concedida ao autor em 15.dez.2021.

¹⁵⁹ Sobre esse último caso, Carlos Roberto de Souza nos relata que os recursos foram obtidos por meio de um convênio assinado com o Programa de Ação Cultural do Ministério da Educação e Cultura em 1976. Esse dinheiro foi preliminarmente empregado na organização do acervo fílmico e documental e na implantação do Laboratório de Restauração da Cinemateca. “Os recursos foram sendo gastos com parcimônia e, terminado o prazo para a aplicação do dinheiro, havia uma pequena sobra da verba concedida”. Após alguma polêmica quanto à pertinência da operação, inclusive por motivos éticos (“não cabia à Cinemateca, sempre carente de recursos, comprar filmes”), decidiu-se pela aquisição dos negativos originais de vários filmes de Ozualdo

Uma exceção à regra foi o recebimento do acervo da antiga Rede Tupi de Televisão de São Paulo. A incorporação nesse caso ocorreu de forma um tanto inusitada, pois não foi de fato uma doação, mas uma aquisição ocasional fruto do processo de falência da empresa e da quitação de dívidas previdenciárias junto ao Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social (IAPAS). O acervo de material jornalístico em 16 mm, de fitas magnéticas U-matic e Quadruplex e de documentação em papel (roteiros de telejornais) foi adjudicado como parte do processo de liquidação e penhora para pagamento dessas dívidas, depois doado à Fundação Pró-Memória que o remeteu à Cinemateca Brasileira.

A partir de agora, vamos iniciar nossa viagem por essa longa e tortuosa estrada da Cinemateca Brasileira, colocando em cena seus principais personagens. O primeiro deles foi certamente Paulo Emílio Salles Gomes.

Os primórdios: Paulo Emílio e o primeiro Clube de Cinema

Nascido numa família abastada da elite paulistana, Paulo Emílio não seguiu os passos previstos para um jovem de sua origem social. Muito cedo, é seduzido pela literatura e estabelece uma curta, mas profícua relação mestre-aprendiz com Oswald de Andrade. Interessa-se também por política, combatendo o integralismo e os fanáticos seguidores de Plínio Salgado. Envolve-se com a juventude comunista, filiando-se à Aliança Libertadora Nacional que se opunha ferozmente à ditadura varguista. Em virtude de seu posicionamento político, é acusado de participar da Intentona Comunista. Passa um período encarcerado, foge da prisão e embarca de imediato para Paris em 1937. (SOUZA, 2002).

Fausto Correa Júnior (2009, p. 87), mesmo reconhecendo “certo exagero”, considera esse período (que se inicia em 1937) como marco inaugural

Candeias: *A margem* (1967); *A herança* (1979); *Zézero* (1974); *Candinho* (1976); *Uma rua chamada Triumpho 1969-70* (1971); e *Uma rua chamada Triumpho 1970-71* (1972). Cf. SOUZA, Carlos Roberto de. *Preservar Candeias*.

Disponível em:

http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/candeias/especiais/05_04.php.

Acesso em 10.mar.2022.

da história da Cinemateca Brasileira.¹⁶⁰ A cidade-luz presenciava nesse momento uma aproximação entre a militância política e a cultura cineclubista. “Paulo Emílio tomou contato com o movimento cineclubista europeu em um importante momento de inflexão, de espraiamento do movimento para esferas mais amplas da sociedade e de maior engajamento político” (*idem*, p. 172).

Sua aproximação com o cinema também se dá por meio da amizade com Plínio Süssekind Rocha, um dos fundadores do *Chaplin Club* no Rio de Janeiro ao final dos anos 1920. Plínio, ainda no frescor da juventude, junta-se a Octávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Melo para criar em 13 de junho de 1928 o primeiro centro de estudos sobre arte cinematográfica do país que funcionou no Rio de Janeiro até 1930. Os debates promovidos nos encontros do clube sedimentaram-se nas páginas da revista *O Fan*, editada por seus fundadores nesse mesmo período. A revista promoveu um modelo pioneiro de reflexão estética que exaltava o cinema silencioso como “forma de expressão sofisticada, autônoma e moderna” (LOURENÇO, 2011, p. 59). *O Fan* “sabia que não era lido por quase ninguém, mas não se importava com isso – dava de ombros, como Carlitos; sorria diante da rejeição, seguro dos seus princípios, feliz com sua coerência, praticamente fazendo desta sua principal motivação para existir. (XAVIER, 1978, p. 201). A chegada dos *talkies*, que aproximavam a narrativa cinematográfica do “teatro filmado”, vai deflagrar grandes discussões entre os membros do grupo: para eles, o som “aniquilava as potencialidades de uma forma de expressão que tinha tudo para se tornar a mais importante das artes” (SOUZA, 2009, p. 51).

Paulo Emílio até esse momento não era exatamente um amante do cinema. “Seu maior interesse residia em Chaplin, já que seus filmes alinhavam o social ao político” (*ibidem*). Em seu exílio na França, ele frequentou o Cercle du Cinéma, criado em 1935 por Henri Langlois e Georges Franju, com o intuito de dar seguimento à exibição de antigos filmes silenciosos. Esse cineclubes foi o núcleo originário da Cinémathèque Française, fundada no ano seguinte. Salvar

¹⁶⁰ Carlos Roberto de Souza (2009) sugere que sua data de nascimento ficaria melhor situada junto à criação do primeiro Clube de Cinema de São Paulo, em agosto de 1940, visto que nesse momento já se falava também sobre a constituição de um acervo.

o que havia sobrado do cinema silencioso era uma preocupação constante para as cinematecas recém-criadas em diferentes países naquele momento, o que será decisivo para o surgimento da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) em 1938.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, os brasileiros que estavam na Europa embarcam às pressas de volta ao país. “Paulo visou a saída do seu passaporte em novembro de 1939, chegando ao Rio de Janeiro no primeiro dia de dezembro a bordo do Bagé, um navio do Lloyd Brasileiro” (SOUZA, 2002, p. 134). Em seu retorno a São Paulo, ele se empenharia na criação de um clube de cinema. Assim, o primeiro Clube de Cinema de São Paulo é criado em agosto de 1940. A diretoria do cineclube era formada por seus sócios-fundadores: Décio de Almeida Prado (presidente), Lourival Gomes Machado (vice-presidente), Cícero Cristiano de Souza (tesoureiro) e Paulo Emílio (secretário-geral).¹⁶¹ Também integravam o núcleo original de associados: Antonio Cândido de Mello e Souza, Marcelo Demy de Souza Santos e Gilda de Moraes Rocha.¹⁶²

O cineclube paulistano assumia-se descaradamente como um herdeiro do Chaplin Club, tendo também como linha mestra os congêneres parisienses, sobretudo o Cercle du Cinéma, seu modelo maior. O objetivo era “reunir pessoas para assistir a filmes – sobretudo os silenciosos, praticamente esquecidos pelo grande público, desde o advento do cinema sonoro – e discuti-los enquanto manifestação artística independente.” (SOUZA, 2009, p. 52). O grupo também intencionava promover palestras e debates sobre cinema. Assim como os fundadores do cineclube carioca, eles cultuavam os valores essencialmente cinematográficos do filme silencioso: a imagem em movimento em estado puro, sem a influência deletéria do teatro e da literatura que recrudescia no cinema sonoro.

¹⁶¹ Paulo Emílio “ficou com a secretaria-geral porque, segundo a sua irônica explicação, à semelhança do Partido Comunista, este era o cargo dirigente mais importante” (SOUZA, 2002, p. 140). José Inácio de Melo Souza também nos chama a atenção para o fato de que Henri Langlois foi igualmente o primeiro secretário-geral da Cinemateca Francesa (permanecendo nessa função durante muitos anos), o que certamente pode indicar que esse era o modelo a ser seguido.

¹⁶² Gilda vai depois casar-se com Antonio Cândido, passando a assinar como Gilda de Mello e Souza.

Em um boletim datilografado, provavelmente redigido por Paulo Emílio para distribuição entre os presentes, estão expressas as finalidades do cineclube: “(...) promover uma significativa melhoria do nível crítico das plateias, e aproximar esse público de algumas das obras-primas da história do cinema, por meio da divulgação da teoria cinematográfica, quase desconhecida no Brasil.” (Apud CORREA JÚNIOR, 2010, p. 89). Para dar cabo desses propósitos, seriam apresentados programas com produções de diferentes épocas e nacionalidades de forma a motivar o público a alcançar uma visão ampla sobre os filmes e atingir patamares mais exigentes de avaliação crítica. A “contemplação das grandes obras do cinema silencioso, o “conhecimento das formas arcaicas do cinema” e o “contato com as diferentes escolas dos diferentes países” eram armas estratégicas para libertar o público da “admiração incondicional e exclusiva das fórmulas comerciais do cinema norte-americano” (Apud SOUZA, 2002, p. 143).

Em matéria publicada no *Diário de S. Paulo*, seus fundadores anunciavam ainda outros projetos: “(...) divulgação entre os associados de revistas e outras publicações especializadas; organização de uma biblioteca sobre cinema e de uma cinemateca, se possível de acordo com organismos culturais oficiais”. (*idem*, p. 140) Não faltava ambição ao grupo. A futura filmoteca contaria assim com o apoio do Departamento de Cinema do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque e do Cine-Arte de Buenos Aires, fundado por um amigo que Paulo Emílio fizera em Paris. Com o término da guerra, o intercâmbio de filmes se estenderia ao Cercle du Cinéma e ao Studio des Ursulines de Paris, englobando as cinematecas inglesa e alemã.

O cineclube inicia suas atividades exibindo filmes em 9,5 mm adquiridos na Casa Isnard, que também alugava projetor e tela.¹⁶³ São realizadas três sessões na casa dos Salles Gomes, na rua Veiga Filho em Higienópolis, com ingresso mediante convite. Na primeira sessão é projetado *O gabinete do doutor Caligari* (1919) de Robert Wiene; na segunda, alguns curtas-metragens de

¹⁶³ “O projetor e a tela do sistema Pathé-baby tinham sido inventados em 1922 pela fábrica francesa Pathé. A tela tinha 80 cm de largura, tamanho suficiente para uso em círculo familiar. Outra particularidade era o emprego de filmes não inflamáveis [em acetato de celulose], aumentando a segurança do produto” (SOUZA, 2002, p. 141).

Charles Chaplin das fases Mutual e Essanay¹⁶⁴; e na terceira as duas partes (*A morte de Siegfried* e *A vingança de Kriemhilde*) de *Os nibelungos* (1923-24), o épico fantástico de Fritz Lang.

As sessões privadas foram um sucesso, reunindo cerca de cinquenta espectadores: uma plateia variada que incluía estudantes, artistas, professores da USP e representantes da alta sociedade paulistana. Ao final das projeções, os convidados proferiam comentários sobre os filmes em vários idiomas, sendo o francês a língua mais corrente.

Entusiasmados com o êxito da iniciativa, os jovens programaram duas sessões públicas no salão nobre da Escola Normal Caetano de Campos, localizada na Praça da República no centro da cidade.¹⁶⁵ Na quarta sessão (a primeira pública), que ocorreu em 24 de outubro de 1940, exibem-se *O gabinete do dr. Caligari*, em reprise, e *Os espiões* (1928) de Fritz Lang. *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) e *O imigrante* (Charles Chaplin, 1917) são os filmes programados para a segunda sessão pública a 12 de novembro. Paulo Emílio e o professor de literatura da USP Giuseppe Ungaretti coordenaram as discussões em francês que sucederam às exibições.

Os cineclubes que começam a se formar no início dos anos 40 só se preocupam com exibir e discutir o cinema estrangeiro. O cinema brasileiro desses tempos é o cinema carioca: Cinédia e Atlântida, Vicente Celestino, Oscarito, Grande Otelo, Mesquitinha – a chanchada. Um cinema brasileiro que correspondesse à ideia que se tinha do que fosse o bom cinema não existia; o cinema brasileiro era totalmente ignorado pelas pessoas que começavam a se preocupar com cinema. (GALVÃO, 1981, p. 10)

A nova entidade conquistara o interesse de intelectuais e críticos de cinema e sua legalização junto às autoridades do país tinha sido aventada, em paralelo ao planejamento das atividades para o ano de 1941. O cineclubes foi, entretanto, obrigado a encerrar abruptamente suas atividades a partir de uma ação comandada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do

¹⁶⁴ No histórico do cineclubes publicado na primeira edição da revista *Clima*, os dois curtas-metragens citados são: *Campeão de boxe* (1915) e *O imigrante* (1917).

¹⁶⁵ Naquele momento, a Faculdade de Filosofia da USP, onde muitos dos integrantes do grupo estudavam, funcionava no 3º andar desse edifício.

governo Vargas, alegando justamente falta de licença para funcionar. A motivação evidentemente era outra: a constituição do cineclubes era vista pelo aparato repressor do regime varguista como coisa de intelectuais subversivos que se reuniam para praticar doutrinação política de esquerda por meio da exibição dos filmes.¹⁶⁶

Em que pese sua breve existência, o primeiro Clube de Cinema teve um papel pioneiro na difusão de uma cultura cinematográfica em São Paulo, despiando o filme de sua fatura meramente mercadológica (produto da indústria voltado ao mundanismo e ao entretenimento) para cobri-lo com o manto da realza artística. Assim, era também possível atribuir aos filmes um sentido histórico, ou seja, “possibilitar para esse público um espaço para pensar criticamente o passado – pelo cinema – e, por consequência, o presente” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 98).

A cultura cinematográfica que emerge dessa primeira experiência cineclubista apresenta especificidades próprias. O movimento defendia o cinema puro, cuja ideologia teria sido forjada a partir das vanguardas francesas, do expressionismo alemão, do construtivismo russo e do lirismo humanista de Chaplin. Trata-se também de alimento cultural para uma elite letrada, que frequentara a universidade e dominava vários idiomas. Nota-se uma exaltação das obras-primas do cinema mundial, sem qualquer menção ao cinema nacional que a essa altura já acumulava uma produção numericamente expressiva. Ao que tudo indica, o cinema brasileiro silencioso nem sequer existia para esses jovens ilustrados. O filme brasileiro para esse público não passava de um artefato comercial fabricado para o mercado do entretenimento, sem qualquer valor simbólico ou identitário, em outras palavras, ele tinha pouco (ou nada) a ver com o patrimônio cultural da nação.¹⁶⁷

¹⁶⁶ “Desde a primeira sessão privada, a polícia política entrou em alerta. Em primeiro lugar porque, a partir de 1935, Paulo era considerado um comunista e, como tal, pessoa perigosa ao regime. Já o era durante a vigência democrática, tornando-se muito mais na ditatorial. Em segundo, os informes policiais insistiam na periculosidade das atividades que congregavam estudantes.” Uma araponga do regime, em carta enviada à chefia policial, declarava que o cineclubes se prestava à doutrinação política, exibindo filmes de “modo bastante útil e atraente” (SOUZA, 2002, p. 145-146).

¹⁶⁷ Não tivemos como confirmar se os membros do grupo que estiveram à frente do primeiro Clube de Cinema de São Paulo chegaram a ver *Limite* de Mário Peixoto, “o último suspiro do

A crítica de cinema em *Clima*

Com o encerramento das atividades do Clube de Cinema, os “chato-boys” criaram a Revista *Clima*.¹⁶⁸ O primeiro número foi publicado em maio de 1941 e o último em novembro de 1944, contabilizando ao todo dezesseis edições.¹⁶⁹ “A pretensão de abarcar todos os ramos da cultura, indo da literatura à economia, da música ao direito, passando pelo cinema, fazia de *Clima* uma revista de cultura no sentido abrangente da palavra” (SOUZA, 2002, p. 160). O projeto era ambicioso: os esforços se concentraram em lançar as bases da moderna crítica literária (Antonio Cândido), teatral (Décio de Almeida Prado), de artes plásticas (Lourival Gomes Machado), de música (Antônio Branco Lefèvre) e de cinema (Paulo Emílio Sales Gomes). As sessões de ciências e de direito/economia eram menos expressivas e ficaram respectivamente a cargo de Marcelo Damy de Souza Santos e Roberto Pinto de Souza.¹⁷⁰

Para Paulo Emílio, o projeto de *Clima* era uma continuidade do trabalho desenvolvido no primeiro Clube de Cinema. Em artigo publicado no quarto número da revista, essa intenção é declarada:

Enquanto o Clube de Cinema de São Paulo não for uma realidade viva, precisamos nos contentar com essas tentativas de cultura cinematográfica livresca. Mas não perdemos a

cinema silencioso nacional” (SILVA, 2013, p. 28). A despeito “das múltiplas caracterizações registradas em jornais, revistas, livros e ensaios, *Limite* foi um filme sem circulação comercial”. Foi exibido publicamente somente em três ocasiões: “em 10 de maio de 1931, no cinema Império; 17 de maio de 1931, no cinema Capitólio; 9 de janeiro de 1932, no cinema Eldorado, todos na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro”. Somente quarenta e seis anos depois, “após a restauração da película, é exibido para o grande público numa maratona de uma semana (27 de maio a 2 de junho de 1978) numa sala da Fundação Nacional de Arte (Funarte).” Antes desse triunfal relançamento, “ficou restrito à mostragem a amigos pessoais e a exibições no seletor cineclubista da então Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi) de 1946 até 1952” (*idem*, p. 22).

¹⁶⁸ O apelido foi cunhado por Oswald de Andrade para nomear a turma da revista. O mais feroz dos escritores modernistas teria ficado enciumado pelo convite feito a Mário de Andrade para “apadrinhar a revista com o texto de abertura ‘Elegia de abril’” (SOUZA, 2002, p. 159).

¹⁶⁹ Alfredo Mesquita, do jornal *O Estado de São Paulo*, era próximo da turma e apadrinou financeiramente o primeiro número, ajudando também a conseguir anunciantes. *Clima* não tinha uma periodicidade rígida e sofreu interrupções em sua publicação durante os anos 1942 e 1943 por falta de anúncios. Alfredo e sua irmã Maria dispuseram-se a financiar inteiramente a revista, mas o grupo recusou a oferta (SOUZA, 2002).

¹⁷⁰ Graças aos contatos e à influência de Paulo Emílio, o grupo de colaboradores da revista era surpreendentemente eclético, incluindo desde amigos próximos como Ruy Coelho e Gilda de Mello e Souza, o jornalista português Novais Teixeira (que cobria o cinema europeu para o *Estadão*), o integralista Francisco de Almeida Salles e mesmo o nazista Edmur de Souza Queiroz. Para evitar conflito com o restante da turma, esses últimos deveriam abster-se de suas convicções políticas (como se isso fosse inteiramente possível) e concentrar-se na escrita de poemas e críticas culturais (SOUZA, 2002).

esperança de poder um dia apresentar ao público paulista que se interessa por cinema, as obras essenciais a que frequentemente nos referimos nesta seção. Sobretudo as grandes criações da era clássica silenciosa. (GOMES, 1941, n. 4, p. 115)

Clima representou a primeira manifestação da cultura universitária na área das ciências humanas. Os artigos se apropriavam de ferramentas da sociologia e da filosofia para realizar uma crítica de arte menos retórica e laudatória. Em razão desse sólido rigor teórico-metodológico, foi muitas vezes acusada de excesso de formalismo e parca criatividade.

Situados entre os literatos, os modernistas, os jornalistas polígrafos e os cientistas sociais, construíram seu espaço de atuação por meio da crítica, exercida em moldes ensaísticos, mas pautada por preocupações e critérios acadêmicos de avaliação. Como críticos, inseriram-se na grande imprensa, nos projetos editoriais, nos empreendimentos culturais mais amplos da cidade de São Paulo. Como intelectuais, acadêmicos, profissionalizaram-se na Universidade de São Paulo e formularam um dos mais bem-sucedidos projetos de análise da cultura brasileira. (PONTES, 1998, p. 14)

Paulo Emílio marcou presença em *Clima* nos números de 1 a 7 (maio a dezembro de 1941) e 9 a 11 (abril a julho-agosto de 1942). “Os textos trazem para a crítica uma série de elementos inéditos, alguns deles fundadores de uma nova percepção do fenômeno cinematográfico” (SOUZA, 2002, p. 166). O método crítico de Paulo Emílio está baseado em quatro eixos centrais: a pedagogia do olhar, a história do cinema, o papel do diretor e o específico fílmico. Os três primeiros são uma herança do olhar cinematográfico preconizado pelo Chaplin Club.

Segundo a visão do crítico, para alcançar a profundidade de uma obra cinematográfica, era preciso assisti-la várias vezes. A grandeza de um filme era raramente percebida no primeiro olhar. Depois de muitas sessões, alguns filmes ganhavam força, enquanto outros denunciavam suas fraquezas. O objetivo era desconstruir o olhar desleixado do espectador, que assistia aos filmes sem compromisso ético e educar sua percepção para admirá-los como obra de arte.

A leitura histórica já marcava presença no primeiro artigo, mas é na quarta edição da revista que ganha mais proeminência. Paulo Emílio nos traz uma

pequena síntese da evolução estética do primeiro cinema¹⁷¹, abordando em ordem cronológica os seguintes pontos: as origens prosaicas do cinema (“um prolongamento das funções do cartão-postal e das fotografias dos álbuns familiares”); o progresso técnico das filmagens (“no início tiradas do natural, depois feitas inteiramente no estúdio”); a construção do primeiro enredo – *The Great Train Robbery* em 1903 – (“não é apenas uma simples apresentação de quadros vivos que se sucedem, mas já contém um embrião de continuidade cinematográfica, e, de onde, além disso, os atores não se limitam, como nos filmes anteriores, a atuar numa linha paralela a objetiva.”); as criações inovadoras do prestidigitador Méliès, “procurando fazer truques, – movimento acelerado e retardado, aparecimento e desaparecimento súbito de objetos, transformações, movimentos autônomos de móveis”; e por último, os esforços empreendidos para a nobilitação da nova forma de expressão finalmente alcançada com o *film d’art*. Paulo Emílio descreve o reconhecimento dessa “aura de nobreza” com boa dose de ironia:

O *film d’art* tinha nascido. [...] E cresceu, e tomou conta do mundo. Até às vésperas da guerra, e mesmo durante e depois, foi um delírio. A Itália, sobretudo, se revelou frenética. Nada escapou: o repertório mais de três vezes centenário do Teatro - desde Corneille e Racine até Bataille e Bernstein, então moderníssimos - a História, a Bíblia, toda a Literatura - inclusive Alexandre Dumas e Balzac, que, aliás, ficavam muito parecidos na tela -, a Ópera. Atrizes como Réjane apareciam na tela [...], Sarah Bernhardt aceitou o papel principal numa *Tosca* filmado sobre a peça célebre de Sardou. Que vitória! Em seguida, foi a vez do melodrama, do folhetim. E muita coisa triste aconteceu ainda. (GOMES, 1941, n. 4, p. 114)

De acordo com o crítico de *Clima*, o cinema silencioso tinha nascido como arte plebeia, perambulado por feiras e quermesses, evoluído por conta própria, conquistado autonomia estética e, ao final dos anos 1920, atingido sua plenitude artística.¹⁷² Nesse momento, o cinema, “já estava de posse dos meios com que iria concretizar o seu destino de unificador das artes. Esses meios eram,

¹⁷¹ A expressão “primeiro cinema” é evidentemente uma denominação contemporânea desse período.

¹⁷² Embora não explicitado no texto, nos parece claro que aqui ele se refere ao cinema silencioso cultuado pelo Chaplin Club: as vanguardas francesas, o cinema sueco, russo e alemão, Griffith e, por suposto, Chaplin.

repitamos sempre que for preciso, a imagem em movimento, sucessão e silêncio” (GOMES, 1941, n. 4, p. 120). A chegada do som o reaproxima no início do *music-hall* e, em seguida, do teatro e da literatura, colocando tudo a perder: “essa coisa que não é nem cinema, nem música, nem dança, nem teatro, nem literatura, nem show, nem sapateado, nem declamação, que é só essa confusão desastrosa nos desgostando diariamente”¹⁷³ (*ibidem*).

Paulo Emílio já identificava em alguns realizadores que trabalhavam dentro dos ditames da indústria uma postura diferenciada no que tange ao papel do diretor. O produtor era naquele momento o comandante supremo do estúdio que ditava as regras e supervisionava todas as fases de realização de um filme, segundo os padrões impostos à indústria do cinema pela ideologia fordista. O diretor, apenas mais uma peça para garantir o funcionamento dessa engrenagem. Alguns realizadores (Chaplin, Stroheim, John Ford, Fritz Lang, King Vidor, entre outros) conseguiam, no entanto, impor uma personalidade própria às suas obras, seja contratando roteiristas, fotógrafos e atores de sua confiança (com quem firmavam uma parceria criativa), seja assumindo as etapas mais decisivas para a realização do filme: roteiro, direção e montagem. Orson Welles seria o melhor exemplo desse último caso.¹⁷⁴

¹⁷³ Duas décadas mais tarde, em comunicação apresentada à I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, em 1960, intitulada *A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico*, Paulo Emílio vai desconstruir totalmente essa tese, alegando que a noção de cinema como arte puramente visual é fruto de uma construção ideológica forjada pela crítica cinematográfica. Essa ideologia foi útil num determinado momento para consolidar o cinema como arte autônoma e universal. Ele então questiona a validade dessa afirmação na era do cinema falado, denunciando as limitações que o desconhecimento da língua falada pelos personagens de um filme impõem a uma compreensão mais abrangente do seu significado. “Assim como o timbre da voz faz parte integrante do ser, o som, as vozes, o sentido e o tom das palavras pronunciadas são inseparáveis das imagens na constituição da natureza do filme dialogado.” Indo um pouco além, ao falar do cinema brasileiro, ele conjectura sobre a precariedade dos diálogos dos nossos filmes. A explicação para tal fato viria da falta de familiaridade de nossos cineastas com os diálogos na língua pátria, já que sua escola de formação teria sido a do filme estrangeiro: “Os cineastas nacionais precisam encontrar outra escola, a da descoberta e da invenção, para o problema do diálogo. Mas para isso, precisam libertar-se da ideologia morta que lhes foi inculcada pela crítica, a respeito da preponderância do visual no cinema.” Ao finalizar sua tese, Paulo Emílio busca inflamar ainda mais a temperatura do debate: “A margem de oportunismo das ideologias é sempre muito grande. Nas condições atuais, a ideologia cinematográfica mais útil e, portanto, ‘verdadeira’ seria a que definisse o cinema como uma *fala literária e dramática envolvida por imagens*.” (o grifo é dele) (CALIL; MACHADO, 1986, p. 331-334).

¹⁷⁴ Os comentários de Paulo Emílio antecipam em alguma medida a noção de autoria que será sistematizada pelos jovens turcos nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma* na década seguinte.

A última grande discussão desenvolvida pelo crítico nos seus escritos em *Clima* será a definição do específico fílmico. No início da década de 1940, a vitória do cinema sonoro sobre o silencioso já era um fato consumado. Ainda ressoando as convicções da turma do Chaplin Club, teorizadas nas páginas de *O Fan*, o cinema sonoro tinha perdido sua condição de “arte autônoma”, sendo inevitável traçar um balanço de sua decadência, avaliar as novas perspectivas e reposicioná-lo num outro patamar artístico. Paulo Emílio discorre sobre o específico fílmico a partir da constatação que, independentemente da presença do som, o cinema conquistara um meio próprio de expressão, cristalizado no ritmo das imagens. Esse ritmo deve ser observado no interior de cada imagem (composição do quadro em movimento), mas também na sua ordenação, ou seja, na maneira como essas imagens se sucedem e se relacionam entre si (resultado da montagem).

Cinema não é uma sucessão de imagens perfeitas; no Cinema as imagens não podem ser perfeitas por si sós, a perfeição e o conteúdo cinematográficos devem ser procurados na relação das imagens entre elas. O Cinema exige das imagens e cenas tomadas isoladamente, uma certa imperfeição. Uma imperfeição que apela para a imagem seguinte e assim por diante. O Cinema é um fluxo contínuo. É nesse sentido que se fala tanto da Arte do Movimento. (GOMES, 1941, n.1, p. 138)

Segundo Correa Júnior (2010, p. 92), a revista *Clima* tem uma importância crucial na história da Cinemateca Brasileira: “o modelo de análise estética/sociológica de crítica de cinema que nortearia o trabalho de Paulo Emílio em seu projeto de cinemateca tem seu nascedouro na revista.” Em suma, para ele, o projeto político-pedagógico concebido por Paulo Emílio que nortearia os primeiros passos da futura cinemateca já estavam tacitamente delineados nas páginas de *Clima*.

É curioso observar que a existência de uma personalidade forte (um intelectual apaixonado por cinema, um colecionador de filmes ou outro perfil assemelhado) a ditar os rumos iniciais de uma cinemateca não foi uma exclusividade brasileira. Ao contrário, isso ocorreu na grande maioria dos países. Para ficar em três dos casos mais célebres, podemos lembrar dos nomes de Henri Langlois, Ernest Lindgren e Iris Barry, respectivamente vinculados ao

nascimento dos primeiros arquivos de filmes na França, Inglaterra e Estados Unidos.

Ainda que, tanto na programação exibida pelo primeiro Clube de Cinema como nos filmes analisados por Paulo Emílio nas páginas de *Clima*, o cinema brasileiro se encontre completamente ausente, a nota publicada no número 1 da revista, fazendo um balanço das atividades desenvolvidas pelo cineclube em 1940, aponta curiosamente para uma outra direção: “Uma das preocupações constantes do CLUBE é o Cinema Brasileiro para o qual envidará o melhor de seus esforços de crítica, orientação e, num tempo próximo, criação” (p. 156). Esse discurso em prol do cinema brasileiro (fala-se inclusive em realização) revelou-se, a nosso ver, muito mais proselitismo retórico do que sincera “carta de intenções”.¹⁷⁵

O segundo Clube de Cinema de São Paulo e a Filmoteca do MAM

Como já vimos, seguindo a tradição herdada do Chaplin Club, passando pelo primeiro Clube de Cinema de São Paulo e pela experiência acumulada com a revista *Clima*, a defesa do cinema como arte já tinha conquistado um espaço considerável no meio intelectual. Ainda que prematuramente abortado, o primeiro Clube pode ser interpretado como um ato de resistência em meio a um movimento cultural contra a mercantilização do cinema. “Durante a guerra, as ideias aparentemente não arrefeceram. Pelo contrário, elas maturaram, e seu desenvolvimento foi notável” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 97).

Foi durante esse período¹⁷⁶, que provavelmente Plínio Sússekind Rocha, Paulo Emílio e o jovem poeta e diplomata Vinícius de Moraes fazem uma viagem a Belo Horizonte e lá encontram num depósito de um antigo distribuidor cópias de três preciosidades do cinema soviético: *O encouraçado Pontenkim* (S. M.

¹⁷⁵ Ao analisar a programação prevista para a temporada de 1941 (que acaba não ocorrendo em virtude da intervenção policial comandada pelo DIP), essa impressão se confirma: “Nessa próxima temporada o CLUBE organizará dois festivais Charles Chaplin com a projeção do THE PILGRIM realizado em 1921 além de vários filmes dos períodos Essanay e Mutual; um festival Raquel Meller com a projeção de VIOLETAS IMPERIAIS de Roussel e CARMEN de Feyder; uma reunião para estudar o período ‘cow-boy’ do cinema americano, com exibição de filmes de Tom-Mix e Hot Gibson; e uma sessão sobre o chamado ‘Cinema Russo de Paris’, com a exibição do filme de Volkoff, KEAN com Ivan Mojouskine.” (p. 155). Diante desse programa, fica a pergunta: cadê o cinema brasileiro?

¹⁷⁶ Rudá de Andrade em *Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil* (1962, p. 10) cita 1942 ou 1943.

Eisenstein, 1925), *A mãe* (V. Pudovkin, 1926) e *A aldeia do pecado* (Olga Preobrajenskaia, 1927).¹⁷⁷ Importante destacar esse fato, pois aí se inicia um trabalho de prospecção de filmes antigos que será depois intensificado com a criação da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), alcançando o cinema brasileiro. Durante a guerra, Paulo Emílio frequentou a Faculdade de Filosofia da USP, graduando-se em 1944. Em abril de 1946, embarca para a Europa para estudar estética cinematográfica, graças a uma bolsa do governo francês, no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), em Paris. Também é convidado para atuar como correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*, escrevendo reportagens e comentários sobre os festivais de cinema europeus.

Com o fim do Estado Novo, São Paulo respirava ares mais democráticos e o movimento de cultura cinematográfica ressurgiu com toda força na cidade. Francisco de Almeida Salles foi uma das principais lideranças desse processo.¹⁷⁸ Ele se juntou a outros admiradores da sétima arte para fundar o segundo Clube de Cinema de São Paulo, em outubro de 1946.¹⁷⁹ Alguns integrantes do antigo clube como Lourival Gomes Machado também são convocados. Almeida Salles é indicado para presidir a diretoria provisória, ainda que seu nome tenha sofrido alguma resistência em virtude do seu passado integralista.¹⁸⁰ Os princípios que regiam as atividades do novo clube eram os mesmos do primeiro: exibir filmes de todas as épocas, escolas e nacionalidades de tal modo que o público

¹⁷⁷ Esses filmes ficaram com Plínio Sússekind Rocha na Faculdade Nacional de Filosofia como célula original de uma filmoteca de clássicos voltados ao estudo do cinema como arte que, de fato, não se efetivou. Em 1969, a cópia de *A aldeia do pecado* foi encontrada pela equipe da Cinemateca do MAM-RJ no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS-UFRJ) e enviada à Cinemateca Brasileira em São Paulo. Segundo (SOUZA, 2009), essa cópia em nitrato permanece no acervo da cinemateca até hoje.

¹⁷⁸ Francisco Luiz de Almeida Salles era advogado do serviço público estadual, ex-integralista, poeta e crítico de cinema do *Diário de S. Paulo*, desde 1943. Convidado por Paulo Emílio, tinha também escrito alguns artigos sobre cinema em *Clima*.

¹⁷⁹ Entre eles estavam: Benedito Junqueira Duarte, Clóvis Graciano, João de Araújo Nabuco, Manuel Tavares da Silva, Mário da Silva Brito, Múcio Porfírio Ferreira, Paolo Giolli, Rubem Biáfora, Rubem Muller e Saulo Guimarães.

¹⁸⁰ “A escolha do nome de Lourival era natural, posto que tinha sido o vice-presidente do primeiro clube, mas ele recusou o convite” (SOUZA, 2002, p. 299).

pudesse ter uma visão mais ampla da arte do cinema, libertando-se da veneração irrestrita pelos modelos típicos da indústria hollywoodiana.¹⁸¹

Sem local permanente de exibição, as sessões vagueiam por cabines de distribuidoras americanas, chegando a ocupar salas comerciais aos domingos de manhã. Em abril de 1948, a diretoria consegue uma sala fixa para as projeções – o salão de conferência do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento (uma sociedade de estudos espiritualistas, criada em 1909) – na praça Almeida Júnior, ali permanecendo até o final desse ano. Os programas inicialmente eram montados no formato de ciclos, com filmes obtidos junto às distribuidoras estadunidenses e francesas. O cardápio seguia a mesma linha de seu antecessor incluindo “primitivos franceses”, clássicos das vanguardas europeias, os realizadores do cinema alemão Fritz Lang e Robert Weine, os franceses Henri-Georges Clouzot, Julian Duvivier e René Clément e uma seleção da produção estadunidense, que transitava do silencioso ao falado: Charles Chaplin, D. W. Griffith, John Ford, Jules Dassin, Lewis Milestone e Raoul Walsh (SOUZA, 2009, p. 56; CORREA JÚNIOR, 2010, p. 99). O cineclube teve ampla cobertura da imprensa, particularmente de *O Estado de São Paulo*, que divulgava a programação e as realizações da nova entidade. Benedito J. Duarte, crítico de cinema do jornal paulistano, publicava resumos dos debates e conferências que ocorriam após as exibições.

A despeito da falta de consenso em relação à sua data de nascimento (Fausto Correa Júnior escolhe 1939, enquanto Carlos Roberto sugere 1940), a maioria dos historiadores concordam que a origem da Cinemateca Brasileira está indubitavelmente ligada à criação do segundo Clube de Cinema de São Paulo em 1946 (COELHO, 2009).¹⁸² Algum tempo seria necessário, no entanto, para que o “espírito de cinemateca” se consolidasse. Ainda que já se falasse em reunir documentos, periódicos e mesmo constituir um acervo próprio, as

¹⁸¹ A criação oficial do segundo Clube ocorreu a 1º de fevereiro de 1947, tendo como sede o Colégio Livre dos Estudos Superiores, situado à rua General Jardim no centro da cidade, e como diretores: Almeida Salles (presidente), o jornalista Múcio Ferreira (secretário) e o funcionário da Secretaria de Finanças do Estado de São Paulo João Nabuco (tesoureiro).

¹⁸² Em reunião ocorrida em 23 de novembro de 2002, o Conselho da Cinemateca escolheu 7 de outubro de 1946 como sua data oficial de fundação. Essa seria a data em que supostamente teria ocorrido a primeira reunião do segundo Clube de Cinema de São Paulo.

iniciativas empreendidas tinham como foco a difusão cultural e passavam ao largo da noção típica de um arquivo de filmes e muito menos da intenção de preservar as obras cinematográficas para as gerações vindouras. A ideia de constituir e preservar um patrimônio cinematográfico, seja qual fosse a acepção adotada para tal, estava ainda longe das preocupações dos dirigentes do clube.

Durante sua segunda estadia em Paris, Paulo Emílio estreitou relações com Henri Langlois e virou um *habitué* da Cinemateca Francesa, tornando-se membro da sociedade Amis de la Cinémathèque. O todo poderoso “secretário geral” da entidade francesa tinha fortes ligações com o movimento cineclubístico e defendia veementemente a difusão da obra cinematográfica a qualquer custo.¹⁸³ A proximidade com Langlois vai facultar a Paulo Emílio a aquisição de cópias para as atividades do Clube de São Paulo e permitir a constituição de um acervo que se amplia com o passar do tempo e servirá de esteio para movimentar a atividade cineclubística em todo o país.

Várias outras cinematecas no mundo tiveram uma origem semelhante: surgiram a partir de grupos de cinéfilos reunidos para estudar cinema. Para estes arquivos com origens cineclubísticas, privilegiar a difusão cinematográfica era uma questão estratégica para o cumprimento de seus objetivos e, inclusive, bastante incentivada por Henri Langlois, que na época era o “grande nome” entre as cinematecas do mundo. Entretanto, a difusão é apenas uma das atividades básicas que um arquivo de documentos audiovisuais deve desenvolver, da maneira como se entende atualmente. (COELHO, 2009, p. 20)

A permanência de Paulo Emílio em Paris proporciona mais do que uma relação profícua com a Cinemateca Francesa. Ele também toma conhecimento

¹⁸³ Foi notória naquele momento a oposição entre Ernest Lindgren, da *National Film Library* (que, posteriormente, passaria a se chamar *National Film Archive*), e Henri Langlois no seio da FIAF. Lindgren era um ferrenho defensor da conservação da obra cinematográfica, mediante sua duplicação em outros suportes. Esse modo de ver as coisas poderia, no entanto, levar a uma situação-limite: o arquivo possuir cópias inacessíveis ao público que, por serem materiais únicos, não seriam exibidas para evitar o risco de dano físico inerente a qualquer projeção. Ainda que a restrição fosse temporária (até a conclusão do master ou contratipo), essa postura causava verdadeiro furor em Langlois, um defensor fervoroso da difusão em qualquer hipótese. A polêmica se arrastou por anos, tornando-se quase lendária. Como já vimos, hoje em dia a preservação e o acesso são vistos como duas faces da mesma moeda, funcionando como atividades integradas e complementares. “A polarização Langlois-Lindgren foi maléfica para o movimento das cinematecas porque fez com que se tornasse quase geral o entendimento de que conservação e difusão são inconciliáveis, quando na verdade são momentos do mesmo complexo de um arquivo de filmes: a preservação das imagens em movimento” (SOUZA, 2009, p. 28).

das ideias de conservação que ganhavam corpo naquele momento no âmbito da Federação Internacional de Arquivos de Filmes, entrando em contato com os princípios básicos que orientam (ou devem orientar) o funcionamento de um arquivo fílmico.

Os tempos eram outros e as informações demoravam a transitar de um lado a outro do Atlântico. Paulo Emílio leva um bom tempo para ter ciência da criação do segundo Clube de Cinema. Ainda em outubro de 1946, Antônio Cândido envia-lhe uma carta informando a novidade. Logo após seu recebimento, ele escreve a Almeida Salles para se inteirar dos detalhes. A desorganização dos serviços postais nesse período, no entanto, faz com que a missiva retorne a seu remetente. O presidente do novo cineclube só receberá a resposta de Paulo Emílio saudando as boas novas em agosto do ano seguinte. A carta finalmente recebida por Almeida Salles informava a realização do Congresso Internacional de Clubes de Cinema, como parte da programação do Festival de Cannes de 1947. Paulo Emílio precisava de um relatório de atividades da nova entidade e de autorização para representá-la no evento. A documentação pedida não chega a tempo, mas o cineclube paulista é aceito como membro da Federação Internacional dos Clubes de Cinema, criada durante o Festival, sob o comando de George Sadoul.

Em correspondência endereçada a Almeida Salles em novembro de 1947, comunicando a aceitação do cineclube como membro da nova federação, Paulo Emílio tenta explicar ao presidente a diferença entre a entidade recém-criada e a Federação Internacional de Arquivos de Filmes.¹⁸⁴ Essa última, dez anos após sua fundação em 1938, reunia cerca de doze arquivos, em sua grande maioria europeus, e “desenvolvia intensa atividade de circulação e troca de filmes clássicos, feitura de cópias, intercâmbio de documentação bibliográfica e fotográfica, além da reunião de incipientes conhecimentos sobre a melhor maneira de conservar filmes” (SOUZA, 2009, p. 56). Para usufruir desses

¹⁸⁴ Era a FIAF e não a Federação Internacional dos Clubes de Cinema que possuía as autorizações para cessão de filmes, já que com muito esforço foi conquistando a confiança dos detentores de seus direitos legais, “explicando-lhes que isso não seria um fator de concorrência com o mercado cinematográfico, que os fins eram culturais, que os filmes estariam protegidos, seriam conservados, e fundamentalmente, que não se visava ao lucro com tais atividades” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 105-106).

benefícios, era preciso se filiar à entidade e para garantir a filiação era necessário inscrever-se como um arquivo de filmes. Paulo Emílio sugere a criação de uma instituição “de fachada”, separada do Clube de Cinema, que poderia se chamar Filмотeca Brasileira ou Filмотeca de São Paulo. Com sagacidade, ele tenta convencer Almeida Salles e o restante do grupo que suas boas relações com Henri Langlois e Iris Barry (curadora da Filмотeca do MoMA de Nova Iorque) facilitariam a obtenção de cópias de filmes valiosos que poderiam integrar o acervo do cineclubes paulistano, mas, para tanto, era imprescindível associar-se à FIAF.

Há certa relutância entre os membros da diretoria, incluindo o presidente Almeida Salles, em compreender as intenções de Paulo Emílio e aceitar sua proposta. Além do apego à entidade e ao reconhecimento que ela já tinha conquistado não só no Estado, mas também em outras regiões do país¹⁸⁵, havia um outro motivo: o Clube tinha recebido uma promessa de ajuda financeira de Francisco Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo, interessado também em fundar naquele momento um Museu de Arte Moderna.¹⁸⁶

São Paulo crescia rapidamente desde o final da Segunda Guerra Mundial e sua burguesia ansiava por um frescor cultural que a tirasse da aridez provinciana. A cidade presenciou nesse período, “um tanto perplexa e orgulhosíssima”, a criação de dois museus (Museu de Arte de São Paulo – MASP e Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM), a “formação de uma companhia teatral de alto nível” (Teatro Brasileiro de Comédia) e a inauguração de uma mostra internacional de artes plásticas (Bienal de São Paulo). Essa ebulição também se manifestou por meio “da multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, seminários, exposições, revistas de divulgação artística e cultural” e igualmente da “construção de uma grande e moderna casa de espetáculos”: o Teatro Cultura Artística (GALVÃO, 1981, p. 11). A burguesia paulista assumiu

¹⁸⁵ O cineclubes paulistano tinha suscitado a criação de núcleos de estudos cinematográficos em várias capitais (Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba, Recife) e a diretoria alimentava o sonho de constituir uma Federação Brasileira de Clubes de Cinema.

¹⁸⁶ “O industrial simpatizou com as atividades do grupo do Clube de Cinema e imediatamente patrocinou a aquisição de dois projetores Simplex, 35 mm, que foram instalados provisoriamente na cabine do salão do Círculo Esotérico” (SOUZA, 2009, p. 57).

concreta e ideologicamente a missão de promover as artes e a cultura. Essa movimentação ocorreu graças ao mecenato praticado por um grupo de empresários, tendo Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand à frente. O primeiro participou da fundação do MAM, da Bienal e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e o segundo, junto com Pietro Maria Bardi, do nascimento do MASP. Segundo a leitura de Maria Rita Galvão (1981, p. 12), ainda que essas iniciativas não constituíssem um movimento cultural, em sentido *lato*, representaram a “elaboração de um sistema de produção cultural que pudesse estender-se para toda a sociedade, veiculando uma determinada visão de mundo”. O mecenato não visava a apenas “sustentar artistas que produziram arte para o seu consumo exclusivo”, mas criar instituições sólidas voltadas à difusão cultural. Do ponto de vista ideológico, esse conjunto de ações também significou uma estratégia de compensação, no campo cultural, pela perda da hegemonia política deflagrada pela força do Estado getulista. Os ventos liberalizantes da redemocratização, ainda que apontassem inicialmente para outra direção, não abalaram as estruturas decisórias do Estado e seu poder para comandar os rumos econômicos da nação.¹⁸⁷

Essa efervescência cultural deve ser interpretada à luz de um processo histórico, mais amplo e sinuoso, que conjuga o entrelaçamento de várias frentes no campo econômico, político e social:

Um processo complexo que abarca e articula a realização das Bienais, a partir de 1951, à instalação das indústrias multinacionais de bens de consumo duráveis e de capital, em paralelo a uma dinâmica de metropolização irreversível à qual se vinculam uma intensa migração interna tendo a cidade como destino de um lado e, de outro, um forte incremento nas camadas médias. (SALVATORE, 2005, p. 17)

É a partir dessa leitura mais abrangente que Fausto Correa Júnior identifica uma aliança conflituosa entre os jovens intelectuais do clube de cinema e a burguesia paulista naquele momento. Os empresários paulistanos investiram de fato pesadamente em cultura, criando instituições voltadas a democratizar o

¹⁸⁷ “O Estado volta a intervir na economia, e de modo crescente, suprindo a incapacidade burguesa. Os controles do Estado Novo são reinstaurados, e em seguida reforçados. O Governo adquire mais e mais *holdings* industriais, entra a produzir petróleo, energia elétrica, veículos a motor, aços especiais, substâncias químicas” (GALVÃO, 1981, p. 19).

acesso à vida artística e cultural na cidade, mas havia interesse econômico e político nessa empreitada: valorização da obra de arte por meio do estímulo à sua apreciação; obtenção de *status* social por meio do mercado de arte; e o controle desse mercado e da vida social. Esse autor assim nos propõe uma leitura gramsciana dessa relação à luz do conceito de intelectual orgânico.¹⁸⁸

Trata-se, no entanto, de uma relação altamente conflituosa, eivada de contradições e divergências, pois os criadores do Clube de Cinema de São Paulo e da Revista *Clima* tinham, em sua maioria, uma visão ideológica diversa daquela do empreendimento burguês, particularmente no que se relacionava à mercantilização da cultura.¹⁸⁹ A ligação desses intelectuais com a elite paulistana ocorreu muito mais por razões pragmáticas (possibilidade de pôr em prática suas ideias e projetos) do que por sintonia política, revelando-se uma tumultuada via de mão dupla: "O financiamento da burguesia foi então um meio para esses intelectuais, e os intelectuais foram um meio de obtenção de capital simbólico e cultural para essa burguesia." (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 96).

Em Paris, Paulo Emílio aguardava com impaciência uma decisão dos diretores, pois a tal "Filoteca de São Paulo", sem mesmo existir, tinha sido aceita como membro efetivo da FIAF, sob os auspícios dos dirigentes da Cinémathèque Française e da Film Library do MoMA.¹⁹⁰ Em carta de abril de 1948 dirigida a Almeida Salles, Paulo Emílio discorre sobre os termos do estatuto da "Filoteca de São Paulo" e alerta para a necessidade de se destacar no texto do documento o "caráter de arquivo de filmes" da nova instituição. Esse caráter se relevaria na intenção de colecionar materiais (livros, fotografias, roteiros,

¹⁸⁸ Segundo Gramsci (1985, p. 3), "Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político." Esses intelectuais (orgânicos) são os "comissários" da organização da nova cultura e os balizadores da hegemonia política almejada pelo grupo dominante, servindo de porta-vozes da "necessária" e ilusória conquista do consenso social.

¹⁸⁹ Souza (2002, p. 365) relata que Rudá de Andrade chegou a afirmar que o presidente do MAM, Ciccilo Matarazzo "tinha 'desconfiança política' em relação a Paulo [Emílio] – o famoso passado 'comunista' assustava – preferindo-se apoiar em intelectuais como Lourival Gomes Machado ou Almeida Salles", sabidamente mais conservadores.

¹⁹⁰ O Cine Arte do Serviço Oficial de Difusão Radio Elétrica (SODRE), do vizinho Uruguai, que já havia acumulado a essa altura uma experiência mais consistente em matéria de acervo e difusão, foi aceito apenas como membro correspondente.

cartazes) sobre a história do cinema mundial e do cinema brasileiro em particular. Também coloca em relevo a importância de se construir uma filmografia do cinema brasileiro, - “a lista completa possível de todos os filmes feitos no Brasil” – e preconiza a urgência do depósito compulsório: “ter pelo menos de agora em diante uma cópia de todo filme feito no Brasil” (*Apud* SOUZA, 2009, p. 59-60). Embora essa inquietação não marque presença em cartas posteriores, nem nos relatórios de atividades da filmoteca em seus primeiros anos¹⁹¹, podemos identificar nessas linhas o germe do projeto de uma futura cinemateca brasileira. Nesse esboço, Paulo Emílio já aponta a importância da catalogação (listagem dos filmes) e da conservação e difusão (manutenção de ao menos uma cópia dos filmes) como fundamentos que darão legitimidade à missão da instituição um pouco mais à frente.

A intenção de Ciccillo Matarazzo em criar um Museu de Arte com um braço cinematográfico apareceu como solução ideal. O Departamento de Cinema do Museu substituiria formalmente a Filmoteca de São Paulo como pessoa jurídica junto à FIAF. A alternativa escolhida foi sacralizada por meio de um acordo que garantia o funcionamento conjunto do Clube de Cinema de São Paulo e do Departamento de Cinema do Museu (Filmoteca do MAM), oferecendo uma programação unificada.¹⁹² A diretoria do primeiro se confundia com a comissão de cinema do segundo¹⁹³, ainda que as funções administrativas do Departamento ficassem sob a responsabilidade do Museu.

¹⁹¹ “Em 1949, os cineclubes desconheciam o cinema brasileiro e B. J. Duarte, em o *Estado de S, Paulo*, sintetizava o não-reconhecimento à cidadania pela famosa frase 'cinema nacional é coisa que não existe'”. (CATANI; SOUZA, 1983, p. 55). Segundo SOUZA (2009, p. 60), o “fato não é de estranhar se lembrarmos que o objeto de interesse e reflexão por parte dos clubes de cinema eram as elevadas expressões estéticas da arte cinematográfica, e as esporádicas manifestações sérias do cinema brasileiro de ficção – o gênero mais popular, a chanchada, não era levado a sério – ou os documentários não tinham lugar naqueles debates. Quanto ao cinema brasileiro antigo, este era vastamente ignorado exceto por algumas pouquíssimas pessoas que tinham ideia de que tinha existido.” Uma dessas pessoas, como veremos adiante, era Jurandyr Noronha.

¹⁹² Essa proposta foi sugerida por Paulo Emílio, inspirada no modelo adotado entre o Cercle du Cinéma e a Cinemateca Francesa.

¹⁹³ A primeira Comissão de Cinema do Museu foi constituída por Benedito Junqueira Duarte, Francisco de Almeida Salles, João de Araújo Nabuco, Manoel Tavares da Silva, Múcio Porfírio Ferreira, Paulo Emílio Sales Gomes, Rubem Biáfora, Rubem Muller e Saulo Guimarães. O Departamento de Cinema/Filmoteca era dirigido por Almeida Salles e Lourival Gomes Machado, também diretor artístico do MAM. A programação ficou inicialmente a cargo de Biáfora e depois de Saulo Guimarães e Manoel Tavares da Silva.

O acordo foi firmado em 5 de março de 1949, três dias antes da inauguração das novas instalações do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), no segundo pavimento do edifício Guilherme Guinle, dos Diários Associados, situado à rua Sete de abril no então chamado “novo Centro”, ponto de concentração de várias empresas e instituições culturais. O MAM foi abrigado no mesmo andar onde, em outubro do ano anterior, se instalara o Museu de Arte de São Paulo (MASP), criado pelo empresário Assis Chateaubriand. A sala de exibição, com capacidade para 180 lugares, foi inaugurada em 10 de março com um programa composto por *O martírio de Joana d’Arc* (Carl T. Dreyer, 1928) e dois curtas franceses – *Un drame chez les fantoches* (Émile Cohl, 1908) e *Petit Moritz enlève Rosalie* (Henri Gambart, 1911) enviados por Paulo Emílio de Paris, que não tinha ficado muito satisfeito com o primeiro programa do novo cineclube que em 1946 incluiu *O águia* (Clarence Brown, 1925) com Rodolfo Valentino (SOUZA, 2009).

O Clube de Cinema de São Paulo e a Fílmoteca do MAM conviveram por um período.¹⁹⁴ Ao contrário do que se previa inicialmente, a segunda incorpora todas as atividades do primeiro, transformando-se em uma entidade mais viva e potente: a fílmoteca vai aos poucos ofuscando a marca do clube a ponto de absorvê-la inteiramente. A Fílmoteca do MAM, germe da Cinemateca Brasileira, tinha surgido no bojo de uma instituição privada e o cinema é uma arte industrial por excelência e, portanto, produtora de mercadorias (filmes). Nesses termos, a relação de proximidade com o setor privado é inexorável. A questão que se coloca é saber até que ponto a iniciativa privada estaria interessada em investir numa atividade de natureza mais cultural do que econômica e que, a priori, não gerava lucros imediatos.¹⁹⁵ Esse é um ponto chave para compreender os desafios que a Cinemateca Brasileira enfrentará no futuro para garantir a sua sobrevivência.

Ainda que constasse nominalmente como integrante da Comissão de Cinema do Museu, Paulo Emílio continua na Europa, como correspondente do

¹⁹⁴ Eleito em 1951, Saulo Guimarães foi, ao que tudo indica, o último presidente do Clube.

¹⁹⁵ Ciccilo Matarazzo vai se concentrar a partir do início dos anos 1960 na realização das Bienais de São Paulo, já que essas movimentavam um mercado (o das artes plásticas) que oferecia oportunidades de negócios muito mais promissoras e rendosas.

jornal *O Estado de São Paulo* e redator de artigos sobre cinema para a revista *Anhembi*.¹⁹⁶ Graças a seus contatos como representante da agora Filmoteca do MAM na FIAF, viabiliza a feitura de cópias, a remessa de livros e revistas, além de representar a instituição nos congressos da Federação. O estilo culto e diplomático do intelectual brasileiro logo conquista respeito e projeção: ele é eleito vice-presidente da FIAF no Congresso de Roma, em 1949.

A despeito do reconhecimento da Filmoteca do MAM como membro efetivo da FIAF, as acaloradas discussões que ocorriam entre Lindgren e Langlois no bojo daquela instituição encontraram pouco (ou nenhum) eco por aqui. Um entendimento mais abrangente do que seria a principal função de uma cinemateca – preservar o acervo fílmico para a posteridade – só existia mesmo na cabeça de Paulo Emílio. A noção de patrimônio associada à ideia de preservação das obras cinematográficas brasileiras em reconhecimento a seu significado estético, histórico ou cultural está longe de ser uma bandeira defendida pelo grupo nesse momento.

Jurandyr Noronha e o patrimônio cinematográfico nacional

Uma voz dissonante nesse sentido foi Jurandyr Noronha, jornalista, pesquisador e realizador que iniciara sua carreira em *Cinearte* em 1926 e que, ao final dos anos 1940, escrevia para a revista *A Cena Muda*. Em julho de 1948, Jurandyr publica nesse periódico um artigo intitulado *Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira* que esboça de forma pioneira “um programa de trabalho consistente e detalhado para um arquivo de filmes no Brasil” (SOUZA, 2009, p. 60).

¹⁹⁶ Criada e dirigida por Paulo Duarte, a *Revista de Cultura Anhembi* (1950-62) era um projeto de ação afirmativa da burguesia paulista para elevar o nível cultural do país. A publicação tinha, na verdade, um projeto ideológico bem definido: traduzir o poder econômico dessa burguesia em hegemonia política, por meio da difusão cultural. A revista mantinha uma seção “Cinema de Trinta Dias”, a cargo de B. J. Duarte, que registrava principalmente os acontecimentos do cinema paulistano (CATANI, 2010). No debate ideológico, *Anhembi* tinha como principal rival a revista *Fundamentos*, ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) na qual escreviam Carlos Ortiz, Alex Viany, Rodolfo Nanni e Nelson Pereira dos Santos, que não combatiam necessariamente o cinema de base industrial: o “que criticavam era a ausência ou a inadequada abordagem da temática nacional” (LIMA, 2007, p. 100).

Noronha inicia seu artigo¹⁹⁷ noticiando a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), “estando à frente do mesmo, nomes os mais representativos da cultura brasileira”.¹⁹⁸ Deixando de lado o bairrismo (“sou mineiro e moro na Ilha do Governador”), o “Distrito Federal segue o que vem de acontecer no estado bandeirante, em cuja capital já existe um museu, congênere.”¹⁹⁹ Também elogia as atividades do cineclube paulistano: “[...] é o melhor organizado do país. Seus debates tornaram-se famosos, bem como famosa é a sua filmoteca, recentemente enriquecida com novas aquisições feitas na Europa por Paulo Emílio Sales Gomes, [...]”.

Depois de mencionar a criação de um núcleo de estudos cinematográficos em Belo Horizonte e o diretório de cinema da Faculdade Nacional de Filosofia (um prolongamento do Chaplin Club), reclama do fato que as “‘libraries’ acima citadas cuidam tão somente das grandes obras do cinema mundial, havendo quase completo esquecimento do que fizeram os nossos pioneiros”. A única exceção é o “pequeno museu do Recife” que abriga “antigos filmes silenciosos feitos no Norte, como ‘A filha do advogado’, ‘No cenário da vida’, ‘Dança, Amor e Ventura’, ‘Aitaré da praia’, e ‘Herói do Século XX’”. Numa tentativa de conceituação aparentemente inédita, Jurandyr confessa “que a perda de muitos filmes passados – o que vem acontecendo – é coisa que me tem deixado aturdido, por considerá-los verdadeiro patrimônio nacional”. Ele não esclarece com precisão o verdadeiro significado dessa definição – patrimônio nacional – embora aponte algumas diretrizes. Se por um lado seria prudente, excluir “os farsantes e improvisadores que sempre existiram em todas as épocas”, por outro, há que se reconhecer as produções “que dentro do tempo e das condições

¹⁹⁷ Todas as citações seguintes são de *A Cena Muda*, 13.jul.1948, p. 8-9 e 32-33.

¹⁹⁸ O MAM foi criado como instituição privada, uma sociedade civil sem fins lucrativos. “Seu primeiro presidente foi Raymundo Ottoni de Castro Maya, importante industrial, empresário e figura proeminente da sociedade carioca, que ocupou o cargo até 1952” (QUENTAL, 2010, p. 76). Assinaram o ato de sua fundação, entre outros, “o deputado e ex-Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (presidente de honra), o poeta modernista Manoel Bandeira (primeiro vice-presidente) e o Presidente do Iphan, Rodrigo de Mello Franco de Andrade (vice-diretor executivo). Juscelino Kubitschek, empossado Presidente da República em janeiro de 1956, foi incorporado à nova composição do Conselho Deliberativo do MAM-RJ nesse mesmo ano” (LINDNER, 2013, p. 91).

¹⁹⁹ O museu “congênere” foi fundado por Ciccillo Matarazzo, em 1948, de forma quase concomitante à criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ambos inspirados pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) e frutos da intensificação da vida cultural que ocorria nas grandes cidades brasileiras no pós-guerra.

em que foram feitas, igualmente e até, em alguns casos, superam trabalhos de países mais adiantados.”

Há, no entanto, na formulação de Noronha, evidente propósito de exaltar as obras cinematográficas brasileiras consideradas mais relevantes, tomando como referência a evolução estética da sétima arte verificada na trajetória dos diretores mais consagrados do cinema mundial. Também, seguindo essa mesma linha, indica implicitamente prioridades para o trabalho de catalogação e restauração.

Não avanço coisa alguma no que pode parecer uma afirmação audaciosa, sendo apenas a certeza de quem, há muito tempo, vem estudando os cinemas de todos os países – em caráter particular o do nosso – sem concordar com tudo o que chamam de bom, mas sim levando em conta as conquistas feitas por Edwin S. Potter, Griffith, Wiene, Dupont, Grierson e Murnau. Eis porque considero da maior importância o levantamento e recuperação imediata de tudo quanto já fizemos de mais significativo, pois, em caso contrário, dentro em breve nada mais restará, com imenso e deplorável prejuízo artístico. (NORONHA, 1948, p. 9)

Jurandyr também reconhece que não era um “exército de um homem só” nessa batalha, mas contava com a companhia dos críticos Álvaro Rocha, Pedro Lima e Pery Ribas, além do diretor do INCE – Pedro Gouvêa – que intencionava criar um museu do filme dedicado à conservação do cinema brasileiro nos moldes do que já tinha ocorrido em Londres e Nova Iorque.

O crítico mineiro no artigo em *A Cena Muda* também lista uma série de recomendações que preconizam em boa medida as funções típicas de um arquivo de filmes:

- a) Levantamento da filmografia brasileira até aquele momento;
- b) Prospecção e coleta de filmes, entrando em contato com “produtoras e possíveis possuidores de negativos ou cópias”;
- c) Reunião da documentação não fílmica, mas que tem papel fundamental para a contextualização e entendimento do filme: “organização de arquivo fotográfico sobre os filmes; datas de filmagem, equipes, cenário²⁰⁰,

²⁰⁰ Cenário era a denominação mais comumente utilizada para roteiro naquele período.

- inclusive tamanho das cenas, condições técnicas como máquinas e película usadas se ortocromática ou pancromática, - laboratório, etc.”;
- d) Restauração dos filmes, utilizando “fotografias, do que não for possível recuperar. Diafilmes. Letreiros.”;²⁰¹
 - e) Normatização dos procedimentos de conservação: “banhos endurecedores, limpeza e tempo de rebobinagem.”;²⁰²
 - f) Respeito pela obra cinematográfica e pela intenção de seu autor ao defender a “projeção na cadência de 16 quadros por segundo e com a antiga janela.”;²⁰³
 - g) Intercâmbio com outras instituições.

Para o mapeamento filmográfico, a prospecção e a coleta de filmes, Jurandyr sugere uma consulta “às revistas da época e às pessoas que, de perto estiveram ligadas à nossa filmagem”.²⁰⁴ Feito o levantamento, poderá se dar início à constituição da filmoteca, que “deverá determinar qual o primeiro filme

²⁰¹ Diafilme é uma tira de filme de 35 mm, destinada à projeção de imagens fixas. Tanto o uso de diafilmes quanto de letreiros são recomendados para cobrir os trechos faltantes de filmes incompletos.

²⁰² Aqui ele se refere à necessidade dos banhos endurecedores para proteger a emulsão da abrasão provocada pelos equipamentos mecânicos, da limpeza para remoção de resíduos de hipossulfito provenientes de uma revelação descuidada e das revisões periódicas em mesa enroladeira para detectar trechos deteriorados. Segundo (COELHO, 2009, p. 23-24), alguns desses procedimentos só seriam efetivamente adotados pela Cinemateca Brasileira a partir do final dos anos 1970.

²⁰³ Jurandyr defende a projeção à razão de 16 quadros por segundo, respeitando a velocidade em que o filme foi captado: “O advento do som trouxe para a sua reprodução perfeita o aceleração para 24 quadros por segundo, motivo pelo qual os filmes da era do silencioso, quando exibidos em projetores com cadência sonora ficam ridículos com os atores dando saltos e corridinhas [...]”. Também alerta para a correta utilização da janela própria do cinema silencioso – a “antiga janela” – que foi reduzida em uma das laterais para dar espaço à pista de som. O novo sistema, ao cortar a parte da película destinada à gravação do som, “cortou também as extremidades superior e inferior das cenas, de maneira a que a parte de emulsão não ficasse um quadrado. Esse é o motivo pelo qual tantos artistas de filmes antigos aparecem de cabeça cortada ou como que filmados de canto.” Advoga assim uma postura ética diante do filme (respeito por sua concepção original) que será uma bandeira da FIAF e da maioria das cinematecas do mundo. Essa questão será devidamente problematizada por Giovanna Fossati em publicações recentes, em particular quando essa autora discute especificamente “film as original”. Cf. FOSSATI, Giovanna. *From grain to pixel: the archival life of film transition*, 2018. (p. 161-167)

²⁰⁴ Entre muitas outras, ele cita algumas fontes consideradas fundamentais: as famílias de Antonio Leal e Víctor Capellaro; e Gentil Roiz e Dustan Maciel, do “Ciclo do Recife”, que a essa altura residiam no Rio, mas poderiam facilitar o contato com o museu pernambucano.

rodado no Brasil”. A busca incansável pelo primogênito do cinema brasileiro marca aqui sua mítica presença.

Os filmes históricos, de “basilar importância” devem ser considerados, “sem que isso signifique que não se deva procurar obter toda a produção muito antiga”. Traindo um pouco suas próprias palavras, Noronha nos fornece os títulos das produções históricas mais relevantes e dos filmes antigos que deveriam ser procurados, ainda que essa lista não deva ser considerada exaustiva.²⁰⁵ Apresentamos a seguir as três produções históricas destacadas: *Uma transformista original* (Paulo Benedetti, Ópera-Filme, 1915)²⁰⁶, *A quadrilha do esqueleto* (Veritas Filmes, 1917)²⁰⁷ e *Pátria e Bandeira* (Antonio Leal, Cinematográfica Brasil Filme, 1918).

O conceito de “filme histórico” reivindicado por Jurandyr nos causou, à primeira vista, certa inquietação. O primeiro filme listado é uma opereta dividida em cinco partes musicais, três das quais sincronizadas com o fonógrafo e a orquestra, e as demais somente com essa última. Benedetti criou um sistema (cinemetrofonia) que imprimia na parte inferior do fotograma (no lugar onde depois surgiriam as legendas dos filmes estrangeiros) a partitura da música a ser executada no exato momento da exibição da imagem. O áudio poderia também ser sincronizado por meio de discos pré-gravados. Foi essa “revolução” técnica, reconhecida inclusive em publicações no exterior, a principal motivação para atribuir ao filme a qualificação de histórico. Noronha chama a atenção para a

²⁰⁵ A lista praticamente só incluía filmes do período silencioso: todo o “Ciclo de Cataguases”; *A esposa do solteiro* (Carlo Campogalliani, 1925); *O dever de amar* (Vittorio Verga, 1925); *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929); *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (Alberto Kemeny; Rodolpho Lustig, 1929); *Às armas* (Octávio Gabus Mendes, 1930); *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro, 1930); *Limite* (Mário Peixoto, 1931); *Mulher* (Octávio Gabus Mendes, 1931); *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933); *O caçador de diamantes* (Vittorio Capellaro, 1933). A seleção contempla filmes canônicos do período, como *Limite*, *Ganga Bruta* e *São Paulo, a sinfonia de uma metrópole* e outros menos conhecidos que provavelmente refletiam o gosto pessoal de Jurandyr. Não conseguimos encontrar informações sobre um outro filme citado: *Iracema*, de Marques Filho. Talvez estivesse se referindo à *Iracema* de Capellaro de 1919.

²⁰⁶ A data de realização (“feito em 1908, na cidade de Barbacena”) está provavelmente errada.

²⁰⁷ Aqui realmente ficamos em dúvida. Há um outro filme de 1925 quase com o mesmo título - *Quadrilha do Esqueleto*, sem o artigo “A” - realizado pela mesma produtora e dirigido por Irineu Marinho. Tudo levar a crer que ele se refira à produção original de 1917. A produtora Veritas Film, fundada por Irineu Marinho, proprietário do jornal *A noite*, realizou alguns filmes sobre crimes e a vida mundana no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, normalmente inspirados em notícias publicadas no jornal.

consideração dos aspectos técnicos do cinema, pois havia “motivos, do maior interesse, para marcar a evolução de uma arte e uma indústria”, sendo o “cronofone” (as aspas são dele) de Benedetti nomeado como caso exemplar. Pensamos que seria possível aqui aventar certo pioneirismo de Jurandyr na valorização dessa historiografia tecnológica do cinema, que só começaria a ganhar mais notoriedade após o Congresso de Brighton e a consolidação da Nova História do Cinema, três décadas depois.

O segundo é uma fita criminal que recebeu muita publicidade nas páginas de *A noite* e se propunha, segundo matérias publicadas no jornal, a descrever com grande autenticidade os meios, costumes e usos cariocas, em particular as expressões da malandragem, uma vez que a produção estava a cargo de quem “entendia” do assunto. O clímax do filme ocorria numa perseguição filmada no Pão de Açúcar em que um dos personagens despencava dos cabos de aço do bondinho. O sucesso de público foi estrondoso a ponto de *O Jornal do Commercio* registrar que a sala de exibição “regurgitava” público (FREIRE, 2011a, p. 156). A escolha talvez aqui se justifique pelo sucesso de público alcançado (um feito histórico em um período de vacas magras já sob o domínio da produção estrangeira) e pela consolidação do gênero policial dentro da filmografia brasileira.

O último filme “histórico” é um melodrama patriótico-militar com um enredo envolvendo desventura amorosa e um caso de espionagem alemã, sintonizado certamente com a entrada do Brasil na Primeira Guerra Mundial. Segundo comentários do próprio Jurandyr, a fita exibia manobras do Exército Brasileiro com a finalidade de fazer propaganda do serviço militar. Não ficam claras as motivações para atribuir valor histórico a esse “filme de guerra”, excetuando-se quiçá a propaganda ufanista e a presença em cena de autoridades militares e jurídicas da época.

Noronha cita ainda algumas produções já desaparecidas como *Urutau* (1919), dirigida pelo estadunidense William Jansen, que marcara a estreia de Carmem Santos no cinema, e também lamenta o sumiço de filmes “em incêndios, em acidentes ou mesmo desgastados pelo tempo”, citando *O cruzeiro do sul* (1917) e os dois *Guarany(s)*, de 1916 e 1926, todos de Vittorio Capellaro.

Tudo isso para igualmente alertar que “a produção mais nova, pela experiência que existe, deve ser cuidadosamente acompanhada, de maneira que, mais tarde, não venha a acontecer o mesmo”.

O documentário é também lembrado para a constituição da filmoteca brasileira, ou, em outras palavras, é igualmente merecedor do *status* de patrimônio nacional. Interessante notar que Jurandyr parece encontrar no cinema documentário brasileiro o registro histórico do nosso avanço civilizatório. “Os documentários têm, neste ponto, posição de grande relevo, pois estão narrando ao vivo a nossa evolução nos últimos tempos. Eles, tanto quanto o filme de ficção, têm que ser tomados em consideração na coleção de uma filmoteca.”

O drama romântico *A esposa do solteiro*, que compunha sua lista de filmes silenciosos, é apontado como “a primeira tentativa de industrialização” já que, graças à presença de dois “famosos artistas italianos” – Letizia Quaranta e Carlo Campogalliani – e de “exteriores do Rio e de Buenos Aires” teria conquistado “a exibição fora de nossos circuitos.” Tomando como referência o modelo hollywoodiano, o receituário industrialista está aqui associado à conquista do mercado internacional. A cartilha de internacionalização também preconizava a utilização de astros e estrelas já populares em outras praças de exibição, sem dispensar a exploração de imagens de pontos turísticos do país.

Em *Tesouro Perdido* (1927), dirigido por Humberto Mauro ainda na fase de Cataguases, Jurandyr reconhecia “os avanços e recuos da máquina”, à moda do que tinha sido realizado na Alemanha por Ewald André Dupont dois anos antes em *Variedades*, ainda não exibido no Brasil. A intenção nesse caso é certamente destacar a contribuição de Mauro para o desenvolvimento da gramática cinematográfica, insinuando que o cineasta brasileiro sem saber estaria “reinventando” aqui recursos de linguagem já explorados lá fora.

Outros filmes destacados são *São Paulo, a sinfonia da metrópole* “no qual pode ser sentida a influência de ‘Berlim’ de Kart Ruttman²⁰⁸, mas nem por isso

²⁰⁸ Ele se refere evidentemente a *Berlim - Sinfonia da Metrópole* (1927). O nome correto do cineasta alemão é Walter Ruttmann. Chegamos a consultar várias fontes para verificar se Kart

despido de valor”; e evidentemente *Limite*, “realização super-intelectualizada, discutida até hoje a interpretação da sua narrativa, não havendo sido exibida para o público.” Trata-se de duas produções de vanguarda, que seriam certamente defendidas, tanto pelo grupo do finado Chaplin Club quanto pela turma do cineclube paulistano como representantes legítimos do apogeu estético do cinema silencioso brasileiro. A construção de *Limite* como filme-mito (muito comentado, mas pouco visto) também já se mostrava aqui em plena gestação.

Mergulhando no panorama do cinema falado, Jurandyr faz menção às primeiras experiências com os *talkies*: *Coisas nossas* (1931, Wallace Downey), “o primeiro filme da fase do sonoro, feito ainda pelo sistema ‘vitafone’, isto é, com discos”, e também se refere aos primeiros “movietones” (as aspás são dele) como *A voz do carnaval* (Adhemar Gonzaga; Humberto Mauro, 1933) e *Estudantes* (Wallace Downey, 1935). Também dá destaque a duas inovações de 1936: *João ninguém*, dirigido por Mesquitinha para a Waldow Filmes de Wallace Downey - “com a sequência de um sonho totalmente colorida”²⁰⁹ – e *Bonequinha de Seda*, produção da Cinédia, dirigida por Oduvaldo Vianna, que faz uso inédito de *back-projection*, “quando víamos através do vidro [...] de um automóvel, o desfilar das ruas cariocas”.²¹⁰ Nesse sentido, o crítico de *A Cena Muda* valoriza avanços técnicos constatados no cinema estrangeiro que estariam sendo gradativamente incorporados ao filme nacional. Em nosso entendimento, essa leitura sugere a influência de uma ótica teleológica que vislumbra o desenvolvimento da linguagem do cinema a partir do seu progresso tecnológico.

O artigo de Jurandyr também propõe que a avaliação da qualidade estética e técnica dos filmes (a serem incluídos na filmoteca brasileira) ficasse a cargo de uma comissão julgadora que faria “um juízo definitivo, tomando em

não era um segundo nome ou parte do sobrenome, mas não conseguimos confirmar essa informação.

²⁰⁹ No que tange à combinação de trechos em preto e branco e trechos coloridos, ele tece uma comparação entre *João Ninguém* e o filme inglês *Neste mundo e no outro* (Michael Powell; Emeric Pressburger, 1946), reconhecendo a superioridade do segundo. Chama a atenção, entretanto, para a distância temporal entre as duas películas: “enquanto o nacional teve sua apresentação feita em 1936, no Alhambra, o segundo apenas há poucos dias foi mostrado ao público ...”

²¹⁰ Além da “projeção por transparência”, esse filme também inovou ao apresentar pela primeira vez o uso de grua numa cena em que “Gilda Abreu sobe uma escada cantando acompanhada pela câmera” (GONZAGA, 1987, p. 66).

consideração ‘o tempo e o espaço’ e as ‘condições técnicas’ das fitas”. Chega também a sugerir critérios para balizar esse julgamento, que envolveria uma análise da “cenarisação” [sic]²¹¹ dos filmes e a medição do tempo de cada cena, “de forma que possam ser avaliadas não só a tendência de cada realizador, mas os seus conhecimentos das regras fundamentais da montagem e do ritmo.” Fica aqui patente a noção de que existe um estilo de cada realizador que pode ser identificado e estudado, mas também um receituário pedagógico - conjunto de normas que ditam o jeito certo de fazer cinema - que deve ser respeitado (e valorizado).

No último item de suas recomendações (“troca de informações com outras organizações”), Jurandyr destaca a importância do contato com historiadores e outras instituições,²¹² apontando indiretamente a necessidade de sistematizar dados técnicos e históricos sobre o cinema brasileiro, já que seu artigo teria sido escrito “tão somente de memória”.²¹³ Também cita o trabalho pioneiro de Francisco Silva Nobre (*A pequena história do cinema brasileiro*), publicado somente em 1955, como primeiro passo para o preenchimento dessas lacunas. Destacamos assim a relação de complementariedade que ele busca estabelecer entre historiadores e filmotecas na construção do “patrimônio [cinematográfico] nacional”.

Caio Scheiby: prospecção e catalogação de filmes brasileiros

Caio Scheiby era um frequentador assíduo das sessões do segundo Clube de Cinema São Paulo, tornando-se também seu associado.²¹⁴ Ele foi o

²¹¹ Entendemos aqui “cenarisação” como um neologismo: uma versão brasileira da popular expressão francesa *mise-en-scène*.

²¹² Ele se refere a contatos com historiadores que nesse momento já se ocupavam em produzir uma historiografia da sétima arte, citando Roger Manwell e Leon Moussinac, “forçando a que nossos filmes sejam citados nas antologias do cinema mundial.”

²¹³ Os erros envolvendo datas e nomes podem ser interpretados como “traições” da memória.

²¹⁴ De ascendência dinamarquesa, Caio Scheiby nasceu em Buenos Aires em 1921, mas a família foi obrigada a sair do país por motivos políticos. Em 1945, naturalizou-se brasileiro. Em paralelo ao trabalho na Filmoteca, envolveu-se com a realização de filmes, atuando como assistente de direção e produção de *Simão, o caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952), *O comprador de fazendas* e *João Gangorra* (Alberto Pieralisse, respectivamente 1951 e 1952), *Meu destino é pecar* (Manuel Peluffo, 1952), além de alguns documentários de Benedito J. Duarte. Iniciou-se também na direção com a realização do documentário *Parques e jardins*, inacabado em virtude da falência da produtora Maristela. Além de atuar na produção de filmes, também escreveu crítica de cinema para vários veículos de imprensa e participou da organização de mostras e festivais.

segundo funcionário da Filmoteca do MAM, depois de Carlos Vampré, um projecionista que trabalhava para o cineclube desde os tempos em que as exposições ocorriam no auditório do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento. “Scheiby terá papel importante na valorização do cinema brasileiro, na formação de um acervo de películas nacionais para a Filmoteca, e na descoberta de cópias de obras expressivas da nossa cinematografia” (COELHO, 2009, p. 25).

A proximidade com o mundo cinematográfico (produtor, crítico e curador) alimenta em Caio um interesse pelo cinema brasileiro antigo. Com recursos obtidos por intermédio de Lourival Gomes Machado junto a Ciccillo Matarazzo, ele viaja a Belo Horizonte em busca de filmes antigos e descobre três produções do cinema silencioso brasileiro em bom estado de conservação: *Sangue mineiro* (Humberto Mauro, 1929), *Fragmentos da vida* (José Medina, 1929) e *Alma do Brasil* ou *Retirada da Laguna* (Liberio Luxardo, 1932).²¹⁵ Esse é aparentemente o primeiro trabalho planejado de prospecção de filmes brasileiros praticado pela Filmoteca do MAM.²¹⁶

O meio cinematográfico paulistano alimentava nesse momento grandes expectativas. A criação da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes, com ambições à *la Hollywood*, transformou a cidade num polo de atração para a mão-de-obra cinematográfica de todo o país. “Havia um sentimento geral de que finalmente, o cinema existia a sério” (SOUZA, 2009, p. 61). Atraído por essas promessas, o jornalista, crítico, produtor e diretor Adhemar Gonzaga mudou-se para São Paulo. O fundador da Cinédia²¹⁷, o primeiro estúdio cinematográfico do país, acompanhava de perto a trajetória do cinema brasileiro, desde os tempos em que escrevia para a revista *Para todos* e depois para *Cinearte*.

Durante seis anos será um dos conservadores-adjuntos da Filmoteca do MAM (SOUZA; 2009; CORREA JÚNIOR, 2010).

²¹⁵ Reza a lenda que a ideia da realização da I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro em 1952, a qual abordaremos mais adiante, nasceu durante a projeção desses filmes no auditório do MAM para uma plateia seleta composta por Lourival Machado, B. J. Duarte e o próprio Scheiby.

²¹⁶ Caio Scheiby vai ainda percorrer várias outras cidades do país em busca de filmes brasileiros

²¹⁷ A Cinédia é a produtora brasileira mais importante dos anos 1930 e 1940, considerada historicamente a primeira tentativa de industrialização da produção cinematográfica no Brasil. Realizou quase mil curtas e 93 longas-metragens, entre produções próprias e sob encomenda, incluindo o lendário *Limite* de Mário Peixoto (GONZAGA, 1987).

Estimulado pelo interesse de Caio em reunir os filmes brasileiros antigos ainda existentes, Gonzaga manda vir do Rio e entrega à Filmoteca em doação não formalizada, negativos originais de alguns filmes da Cinédia. Entre os materiais recebidos, encontrava-se – separado em rolos correspondentes às diferentes cenas – o negativo original de *Ganga bruta*, dirigido por Humberto Mauro e lançado em 1933 com absoluto fracasso de público e crítica. (SOUZA, 2009, p. 61)

Com o material em mãos e conhecimento técnico de linguagem cinematográfica, Caio refez a montagem do filme usando como referência um cine-romance publicado nas páginas de *A Cena Muda* em 1933. Por obra dessa reconstituição, “*Ganga Bruta* ‘renasce’ e historicamente vai ocupar posição de destaque na cinematografia brasileira. Essa será a primeira de uma série de intervenções que a Cinemateca fará desse filme” (COELHO, 2009, p. 25). Segundo Souza (2009, p. 62), Caio “não hesitou em considerar a fita como de maior importância para a linguagem cinematográfica universal”. Scheiby mostrasse assim alinhado com algumas ideias de Jurandyr Noronha - filmes brasileiros que superam obras de países mais avançados em termos de contribuição artística para a cinematografia mundial - invocando a *Ganga Bruta* uma valoração e um reconhecimento no bojo da filmografia brasileira que, em outras palavras, podem ser interpretados como defesa eloquente de sua patrimonialização.

Caio Scheiby foi uma figura central para a Filmoteca do MAM, participando também intensamente dos primeiros anos da Cinemateca Brasileira. Esse reconhecimento deve ser creditado não somente a seu trabalho de prospecção, localizando filmes brasileiros em vários estados do país que enriqueceram a acervo da instituição²¹⁸, mas também à sua atuação na organização da documentação não fílmica do acervo, que servirá de base para a construção de uma filmografia brasileira.

²¹⁸ O trabalho de prospecção de Caio Scheiby não se restringiu ao cinema nacional, pois ele também intermediou relações com o Cine Arte do SODRE e com o Cine Universitário de Montevideú para alimentar a programação semanal da Filmoteca do MAM com clássicos internacionais (SOUZA, 2009, p. 62).

A Filмотeca do MAM transforma-se em Cinemateca Brasileira

O esforço para a construção de uma consciência histórica é uma das marcas registradas da década de 1950. Datam desse período as primeiras obras panorâmicas sobre a história do cinema brasileiro: *Pequena História do Cinema Brasileiro* de Francisco Silva Nobre em 1955 e *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alex Viány em 1959. Vale também destacar os capítulos I e II que Adhemar Gonzaga escreveu para o *Jornal do Cinema* nº 39 e nº 40, respectivamente em 1956 e 1958. Tanto Silva Nobre quanto Gonzaga serão citados no livro de Viány de 1959, inaugurando a constituição de uma historiografia do cinema brasileiro que será mais tarde nomeada como clássica (BERNARDET, 1995; AUTRAN, 2007). A atuação de Paulo Emílio à frente da Filмотeca do MAM e depois da Cinemateca Brasileira também será guiada por esse propósito, visto que a pesquisa histórica será um dos alicerces para a consolidação da instituição.²¹⁹

Para ajudá-lo na organização do I Festival Internacional de Cinema²²⁰, Paulo Emílio convida Rudá de Andrade, filho de Oswald de Andrade e de Patrícia Galvão, que havia estudado no Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma e trabalhado como assistente na produtora de Vittorio de Sica. Após aceitar o cargo de conservador-chefe da Filмотeca do MAM, chama Rudá de Andrade e Caio Scheiby para auxiliá-lo como conservadores-adjuntos.²²¹ “Formou-se aí o

²¹⁹ Em artigo publicado em 17 de dezembro de 1955 no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, com o título *Pesquisa histórica*, Paulo Emílio associa o florescimento das pesquisas históricas sobre o cinema em diferentes países com o surgimento das cinematecas. “No Brasil, um exame superficial dá a impressão de que o trabalho de arquivamento de filmes está muito mais desenvolvido do que a pesquisa histórica. Uma melhor aproximação do problema mostra que por um lado ainda não existe entre nós uma verdadeira cinemateca, [...], e que por outro os trabalhos históricos em curso têm uma importância fundamental.” Em seguida, ele elogia a iniciativa pioneira de Francisco Silva Nobre, minimizando “suas lacunas e erros”, mas cobrando maior preocupação com as “referências às fontes de informação”. Paulo Emílio vai ainda citar o trabalho em andamento de Alex Viány para o Instituto Nacional do Livro, publicado somente em 1959, um projeto não concluído de B. J. Duarte sobre o “movimento cinematográfico em São Paulo de 1946 a 1956” e o início da publicação, pelo *Jornal do Cinema*, da *História do Cinema Brasileiro* de Adhemar Gonzaga. Nesse último caso, elogia “a forma minuciosa pela qual comunica aos leitores suas fontes de informação”. Outro aspecto interessante apontado por Paulo Emílio diz respeito à necessidade da consulta a jornais antigos “ser repetida nas principais capitais brasileiras a fim de que se tenha a visão final do fenômeno e do seu mecanismo”. E vai além: “competiria aos clubes de cinema, esses focos de cultura cinematográfica em todo o Brasil, realizar este trabalho” (GOMES, 1981, p. 27-30).

²²⁰ Trataremos especificamente desse festival na Parte IV.

²²¹ Interessante aqui perceber que os cargos de conservador-chefe e conservador-adjunto já eram assim denominados, ainda que um trabalho mais metódico e mais efetivo de conservação não realmente existisse. Os trabalhos da Filмотeca estavam muito mais voltados à difusão, ou no máximo à prospecção, do que à conservação de filmes.

primeiro grupo de trabalho que vai dar forma e vida à Filмотeca do MAM, futura Cinemateca Brasileira” (COELHO, 2009, p. 27-28). Após assumir o cargo, Paulo Emílio declara em entrevista publicada em *A Gazeta* que a prioridade da Filмотeca será: “preservar contra a ação do tempo o maior número possível de filmes da produção cinematográfica brasileira desde suas origens, e uma seleção da produção internacional, segundo um critério de importância como documento de obra de arte” (*A Gazeta*, SP, 11 nov. 1954 Apud SOUZA, 2009, p. 66).

É curioso notar que essa declaração está em total consonância com a missão da Cinemateca Brasileira definida em seu Regimento Interno (2007), cinco décadas depois. A declaração de Paulo Emílio no que tange à conservação não causa surpresa se levarmos em conta seu envolvimento com a FIAF e também que, muito provavelmente, conhecesse o manual de referência sobre o tema, publicado em 1952 pela *National Film Library*. No que diz respeito ao trabalho desenvolvido pela Filмотeca do MAM, essa promessa não será cumprida. Não é exagero dizer que o trabalho de difusão, e em menor escala, o de prospecção, serão predominantes.

A futura Cinemateca Brasileira tampouco conseguirá assumir a contento a tarefa de conservação. Apesar da realização de alguns procedimentos técnicos, como a revisão das cópias de exibição ou o exame periódico dos rolos de nitrato²²² para eliminar focos de deterioração, fatores mais estruturais, como falta de equipe²²³ e de climatização nas áreas de guarda, vão explicar o insucesso dessa operação. Tomando como base os relatórios de atividades da Filмотeca do MAM, elaborados desde 1955, Fernanda Coelho (2009) informa que os filmes brasileiros, nesse contexto, recebiam um tratamento diferenciado e mais cuidadoso.

²²² Termo genérico usado para nomear as películas com base de nitrato de celulose plastificado. Foi o principal suporte plástico utilizado para filmes em 35 mm até a década de 1950. A combinação de temperatura e umidade elevada é muito prejudicial para esse tipo de suporte: a falta de uma climatização adequada acelera sua deterioração até sua completa destruição. Além disso, a película de nitrato de celulose inflamava-se quando não manipulada com o devido cuidado ou quando exposta à alta temperatura (COELHO, 2009).

²²³ “A equipe da Filмотeca, além dos três conservadores, era constituída por dois revisores, um projetorista e um contínuo. Além de um exame superficial e da revisão dos rolos – quando efetuados – pouco se podia fazer com os filmes recebidos, além de tentar identificá-los e empilhá-los nos espaços possíveis” (SOUZA, 2009, p. 68).

Somam-se a essas atividades a prática da contratipagem - ou a duplicação, em material negativo, das cópias (material positivo) que estavam no acervo. Em geral, a feitura de contratipos respondia a dois tipos de demandas: 1. duplicar as cópias dos filmes clássicos estrangeiros, [...] produzindo contratipos com vistas à produção de novas cópias de difusão, muito voltadas para os clubes de cinema e projeções. 2. a contratipagem de segurança, em geral dos filmes nacionais, com os objetivos de preservar a obra cinematográfica a longo prazo. (COELHO, 2009, p. 29)

Para atender à crescente demanda dos cineclubes a partir do crescimento do acervo da Filmoteca do MAM, lançou-se a “Campanha do Contratipo”: os clubes de cinema investiriam recursos na confecção de um novo negativo – um contratipo – a partir do qual outras cópias positivas poderiam ser tiradas. Em contrapartida, os participantes receberiam um determinado número de programas para compor sua agenda de exibições.

A campanha funcionou pouco porque a maior parte dos cineclubes era paupérrima e, exceto 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. (SOUZA, 2009, p. 66)

Em 1956, a filmoteca se divorcia do MAM e passa a se chamar Cinemateca Brasileira, constituindo-se juridicamente como uma sociedade civil sem fins lucrativos.²²⁴ Ainda que a “separação amigável” garantisse a continuidade de uma relação cordial com a instituição-mãe²²⁵, a nova entidade terá que buscar outras fontes de sustentação financeira, sendo o financiamento público a alternativa mais promissora.

A estrutura diretiva da Cinemateca permanecia praticamente a mesma: Almeida Salles como presidente, tendo como diretores Antônio Cândido, Lourival Gomes Machado, Múcio Porfírio Ferreira, e o escritor e advogado Luís Lopes

²²⁴ A ata da assembleia geral de constituição da nova entidade foi lavrada em 1/12/1956, tendo como fundadores os mentores e integrantes dos antigos Clubes de Cinema de 1940 e 1946 (Antônio Cândido de Mello Souza, Benedito Junqueira Duarte, Décio de Almeida Prado, Geraldo Ferraz, Júlio de Mesquita Filho, Múcio Porfírio Ferreira e Sérgio Milliet), os tradicionais colaboradores da Filmoteca (Ciccilo Matarazzo, Lourival Gomes Machado, Francisco de Almeida Salles, Adhemar Gonzaga e Caio Scheiby) e os neófitos, como Rudá de Andrade.

²²⁵ A Cinemateca Brasileira continuou, por exemplo, a receber parte das contribuições pagas pelos sócios do museu.

Coelho. Paulo Emílio continuou como conservador-chefe, tendo Rudá de Andrade e Caio Scheiby como adjuntos. Segundo Souza (2002, p. 366), “essa estrutura harmoniosa, que permaneceria viva nos dez anos seguintes, baseava-se na força de liderança e coordenação política de Paulo Emílio, no traquejo e segura presença de Almeida Salles junto ao Estado e na firme direção-administrativa de Rudá”.

A criação da Associação Paulista de Cinema em 1951 e a realização do Congresso Paulista de Cinema em abril de 1952 e do I e II Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro, respectivamente em setembro de 1952 e dezembro 1953, começam a alimentar uma “consciência de classe” entre críticos, cineastas e intelectuais, de tal sorte a induzir uma atuação política mais organizada e consistente que gera resultados concretos.²²⁶

São Paulo, via Comissão Municipal de Cinema, criada em 1955, assiste à aprovação da lei nº 4.854/55 que traz uma série de incentivos à atividade cinematográfica. Os recursos proviam de um fundo constituído a partir de uma taxa adicional cobrada sobre o imposto de diversões públicas, que permitia o pagamento em dinheiro de um prêmio para os melhores filmes brasileiros exibidos na cidade a cada ano. O artigo 15 dessa lei também possibilitava o estabelecimento de convênios entre a fazenda municipal e entidades privadas que atuassem na conservação e exibição de filmes com finalidades culturais, bem como na realização de cursos e seminários dedicados ao estudo da técnica ou da arte cinematográfica.²²⁷

O artigo 14 dessa mesma lei, como já comentado, também institui pela primeira vez um mecanismo de depósito legal, obrigando toda obra cinematográfica merecedora de premiação a ter uma cópia depositada no Serviço Municipal de Cinema. Como o executivo paulista não possuía um arquivo de filmes, essas cópias eram enviadas à Cinemateca Brasileira, tendo papel

²²⁶ Para maiores detalhes sobre os congressos e sua repercussão política, ver SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões, e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005, p. 11-121.

²²⁷ Em teoria, a lei caía como uma luva para o financiamento das atividades da Filmoteca do MAM e do Seminário de Cinema de São Paulo, ligado ao MASP. Na prática, como veremos mais adiante, os recursos efetivamente disponibilizados serão ínfimos.

importante na constituição do seu acervo de filmes brasileiros. Em 1960, foram depositados por essas vias 81 filmes. Apesar das promessas de auxílio financeiro anunciadas pelos novos dispositivos legais, a Cinemateca vai atravessar um período de grave crise a partir de 1957.

O incêndio e a nova sede no Parque do Ibirapuera

Na noite de 27 de janeiro de 1957, um trágico incêndio ocorre na sede da Cinemateca Brasileira, ainda funcionando em seu endereço original, no 13º andar do prédio dos Diários Associados no centro da cidade. A autocombustão de rolos de nitrato foi a causa oficial do incêndio, noticiada amplamente pela imprensa.²²⁸ Por outro lado, conforme relata Correa Júnior (2010, p.162), outros motivos não podem ser rejeitados. Rudá de Andrade chega a afirmar que “não deveria ser descartada a hipótese de curto-circuito, pois os filmes da Rua Sete de abril tinham sido recentemente revisados.” Usando provavelmente como principal fonte de consulta o Relatório de Atividades de 1956-57, redigido por Rudá de Andrade e disponível no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, vários autores²²⁹ descrevem a dimensão penosa do sinistro, ainda que a destruição de boa parte da correspondência tenha dificultado um mapeamento mais preciso das perdas. O incêndio levou um terço do acervo cinematográfico, estimado naquele momento em dois mil rolos de filmes, entre os quais cerca de 80% eram cópias de difusão em 16mm voltadas aos cineclubes. As coleções destruídas incluíram clássicos alemães, filmes de Griffith e da *avant-garde* francesa, preciosidades como filmes coloridos a mão e grande quantidade de fitas brasileiras antigas, sobretudo de documentários realizados desde 1910. Grande parte desses filmes tinha sido depositada por produtores como Adhemar Gonzaga e Jaime de Andrade Pinheiro, além de lotes dos pioneiros curitibanos Aníbal Requião e João Batista Groff, produzidos entre 1910 e 1923.

²²⁸ Entre inúmeras histórias de incidentes que levaram a falhas irre recuperáveis na preservação da memória do cinema brasileiro, Souza (2002, p. 367) nos relata o caso dos irmãos Botelho. Nos verões cariocas muito quentes de 1929 e 1932, os cinegrafistas Alberto e Paulino perderam, em virtude da combustão espontânea das películas em nitrato, ativada em altas temperaturas, “toda ou quase toda a produção de mais de 20 anos de atividade ...”.

²²⁹ Ver SOUZA, 2002, p. 367-368; SOUZA, 2009, p. 69-70; COELHO, 2009, p. 30-32; CORREA JÚNIOR, 2010, p. 161-166; LINDNER, 2013, p. 102.

Também viraram cinzas de setecentos a mil volumes da biblioteca, incluindo as coleções completas de revistas como *A Scena Muda*, *Cinearte*, *Bianco e Nero*, *Cinema*, *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Sight and Sound*. As chamas igualmente consumiram toda a coleção de vitafones; cerca de duzentos cartazes brasileiros e estrangeiros; todos os roteiros, incluindo o de *Ouro e maldição* doado por Eric von Stroheim em 1954; quatro mil fotos chamuscadas dentre as mais de cinco mil fotos e quatro mil fotogramas que compunham o acervo fotográfico; toda a coleção de programas antigos de cinemas; a coleção de aparelhos e máquinas (estereoscópicos, praxinoscópios, fenaquistiscópios), incluindo uma filmadora construída por Antonio Medeiros em 1914; a coleção de lanternas mágicas com 530 placas do final do século XVII ao XX; todas as 150 pranchas didáticas com a história do cinema doadas pela Unesco; todo o arquivo administrativo (atas, correspondências, etc).

As perdas foram incalculáveis, destruindo grande parte dos esforços de preservação dos primórdios do cinema brasileiro: filmes encontrados a duras penas por meio das viagens de prospecção.²³⁰ Essa tragédia, um tanto anunciada, deixa uma lacuna irreparável na história do cinema brasileiro e na constituição de seu patrimônio: boa parte dos filmes das duas primeiras décadas do século passado só será “conhecida” por meio de fontes secundárias (jornais, revistas, programas, depoimentos, etc.).²³¹

O incêndio gerou comoção nacional e repercutiu no cenário internacional. A Cinemateca Brasileira foi o primeiro arquivo-membro da FIAF a ser vítima de um sinistro. Diversos integrantes da Federação fizeram ofertas de filmes para repor o acervo destruído, mas a instituição vê-se obrigada a recusar ou postergar

²³⁰ Segundo nos conta Souza (2009, p. 69), numa dessas viagens, ao sul do país, o conservador-chefe coletou materiais filmados por Aníbal Requião nas primeiras décadas do século passado (“*matches* futebolísticos gaúchos e flagrantes da vida paranaense”), bem como registros fílmicos da Revolução de 30, captados pela câmera de J. B. Groff que seriam utilizados na produção de um documentário sobre a vida brasileira. O roteiro, escrito por Paulo Emílio, seria dirigido pelo próprio e por Marcus Margulies, “reconstituindo a história do país desde o início do século XX até o suicídio de Getúlio Vargas, em 1954.” O incêndio destruiu esses e outros materiais documentais inviabilizando totalmente o projeto.

²³¹ Em nosso estudo sobre a produção cinematográfica brasileira realizada entre 1900 e 1914, a partir de dados extraídos da base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA, como já apresentado na PARTE II, foram constatados 19 filmes preservados desse período.

o recebimento das doações por falta de locais adequados de guarda.²³² No Brasil, manifestações de apoio chegam de vários pontos do país, bem como doações de livros e revistas para a reconstituição da biblioteca.²³³ Até aquele momento, parte do acervo fílmico era “gentilmente” abrigado em recintos particulares como a garagem da casa dos Salles Gomes ou os depósitos da Metalma, empresa dos Matarazzo. Ainda que fossem películas em acetato de celulose²³⁴, não inflamáveis, os proprietários desses espaços exigiram a retirada imediata dos filmes com receio de serem também vitimados por incêndios.

Ciccilo Matarazzo, à essa época presidente da Comissão do Parque do Ibirapuera, consegue uma solução provisória: a transferência da sede da Cinemateca para o último andar do Pavilhão da Bienal²³⁵, ainda desocupado. Com a anuência da Prefeitura, o acervo de filmes é também distribuído ao longo de oito guaritas situadas nos portões de entrada do parque, “sendo seis para os filmes de nitrato, uma para os acetatos e outra para as cópias em 16 mm” (SOUZA, 2002, p. 369).

Essa distribuição em vários “depósitos” permitia a separação dos filmes com diferentes graus de deterioração e também minimizava a possibilidade de uma perda de grandes proporções como a que havia ocorrido no incêndio da Rua Sete de abril. Para facilitar o transporte das películas entre as guaritas e a

²³² Segundo relata Souza (2009, p. 70), Norman McLaren, um grande mestre do cinema de animação, que tinha participado do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, “quer doar uma coleção completa de seus filmes produzidos pelo *National Film Board* do Canadá”, mas a Cinemateca Brasileira não tem como aceitar a oferta, pois não possui instalações minimamente adequadas para armazenar seus filmes.

²³³ “A Sociedade de Amigos da Cidade de Santos adquire e entrega solenemente à instituição uma coleção completa e encadernada da revista *A Scena Muda*. O Clube de Cinema da mesma cidade doa uma coleção, também completa e encadernada, da revista *Selecta*” (SOUZA, 2009, p. 70).

²³⁴ O suporte de acetato de celulose plastificado já era utilizado para filmes domésticos desde a década de 1910, e depois para a produção de cópias em 16mm, mas começou a ser incorporado pela indústria do cinema a partir dos anos 1940. Esse suporte foi taxado como *safety film*, pois apresentava baixa inflamabilidade. Alguns componentes utilizados na sua fabricação, no entanto, eram voláteis e se desprendiam, tornando-o quebradiço e ressecado. Nos estágios mais avançados de deterioração, a perda dessa substância gerava a desplastificação, mais conhecida como síndrome do vinagre. Vendido como “suporte seguro”, era de fato pouco inflamável, mas demandava outros cuidados em sua conservação (COELHO, 2006, p. 19).

²³⁵ Essa edificação, projetada por Oscar Niemeyer, foi construída no Parque do Ibirapuera para sediar em 1957 a IV Bienal de São Paulo. O prédio, hoje tombado pelo IPHAN com o nome oficial de Pavilhão Ciccilo Matarazzo, foi transformado em sede oficial do evento, abrigando todas as bienais que ocorrerão dali em diante.

sede central, onde eram examinadas, foi adquirida uma bicicleta. Durante o ano de 1957, em que pesem todas as dificuldades, a Cinemateca conseguiu manter minimamente as atividades de conservação:

Os filmes eram revisados, fazia-se uma limpeza superficial, consertavam-se as perfurações e emendas danificadas, eliminavam-se as partes deterioradas; eram substituídas as latas em mal (*sic*) estado (enferrujadas) por novas, parte dos filmes eram embrulhada em papel manteiga quando possível e, quando não, embrulhada em jornal. (COELHO, 2009, p. 39)

Após cerca de um ano, a sede da Cinemateca é transferida para um galpão situado atrás do Pavilhão da Bienal na avenida IV Centenário.²³⁶ Como em muitas de nossas “tristes tradições”, o que era para ser uma solução provisória, virou definitiva. A Cinemateca Brasileira vai permanecer nas dependências precárias do Ibirapuera, total ou parcialmente, durante décadas.

Em julho de 1957, os laços financeiros com o Museu de Arte Moderna são definitivamente cortados. O MAM suspende o pagamento do quadro de funcionários, os dois revisores e o contínuo são demitidos e as sessões no auditório da Sete de abril são suspensas. Permanecem no prédio da Bienal apenas Rudá de Andrade e um jovem voluntário – Sérgio Lima – que durante alguns anos ficará encarregado pelo trabalho de documentação.²³⁷ Caio Scheiby, o outro conservador-adjunto, é deslocado para trabalhar durante alguns meses na organização do acervo da Rede Tupi, tendo seu salário pago pela emissora.

Em depoimento a José Inácio de Melo Souza, Rudá de Andrade nos dá a exata dimensão do descaso com que a instituição, em particular, e o patrimônio público, em geral, eram tratados naqueles (e noutros ...) tempos:

Para mostrar a precariedade daquela época, eu vou fazer aqui uma descrição: [no] festejo de 9 de julho (...) resolveram fazer uma grande cascata de fogos no prédio da Bienal que estava

²³⁶ Essa casa tinha sido antes utilizada como sede da administração do Parque do Ibirapuera. A edificação possuía uma entrada e corredor, sete salas e dois banheiros. As salas eram divididas por paredes de madeira que não chegavam ao teto. A maior sala, além da divisória de madeira, também possuía um armário para subdividir o espaço (COELHO, 2009).

²³⁷ Segundo Souza (2009, p. 71), “Paulo Emílio nunca recebeu salário da Cinemateca. Mesmo em épocas menos críticas, onde havia um quadro remunerado, o conservador-chefe sempre fez questão de doar seu salário para a instituição.”

vazio ... Tínhamos nós, mas nós não existíamos. Fomos (...) para proteger o acervo de filmes que existia na Cinemateca. Era aniversário da Revolução Paulista de 32 e como parte das comemorações seria realizada uma grande queima de fogos de artifícios em cima do prédio da Bienal ... ia cair uma cachoeira ... íamos nos revezando para buscar baldes de água numa torneira existente no andar térreo. Lá na Bienal só tinha água na parte de baixo ... (...) Quando começou o espetáculo, mesmo um pouco antes da cachoeira, a cada foguete que estourava, um vidro se quebrava e caía uma das lâmpadas de néon. O prédio virou um inferno (...). Uma lástima ficou aquele pavilhão, todo arrebitado ... (Apud SOUZA, 2002, p. 370-371)

Em 1958, Caio voltará a trabalhar exclusivamente na Cinemateca, coordenando o recém-criado Departamento Brasileiro, voltado exclusivamente aos filmes nacionais. Carlos Roberto de Souza (2009), fazendo uma leitura crítica (e um tanto irônica) dos fatos, acha curiosa a iniciativa de se criar um Departamento Brasileiro dentro de uma Cinemateca Brasileira. Por mais estranho que isso possa soar à primeira vista (e não o seria a partir dos escritos de Paulo Emílio), trata-se, a nosso ver, de uma estratégia política, pois é por meio da pesquisa histórica ou, em outras palavras, da construção de uma história do cinema brasileiro, que vão se produzir argumentos para justificar sua preservação.

Nos próximos cinco anos, Caio Scheiby vai desenvolver duas iniciativas pioneiras. A primeira diz respeito à organização de fichários da Filmografia Brasileira, dos primórdios até àquele momento, a partir de um questionário biofilmográfico distribuído entre profissionais de cinema e dos apontamentos realizados por Alex Viany para seu recém lançado *Introdução ao cinema brasileiro*. Até 1963, Scheiby vai organizar cerca de 2.000 fichas para o Arquivo Histórico do Cinema Brasileiro, incluindo também os jornais cinematográficos. “Também foi organizado um quadro de acompanhamento da produção brasileira em curso, o que permitia mapear os filmes que se encontravam em produção e em qual etapa” (COELHO, 2009, p. 48). A segunda é uma nova remontagem dos negativos de *Ganga Bruta*, realizada em 1959. Em julho desse ano, Caio Scheiby viaja ao Rio de Janeiro com os negativos do filme para fazer uma copiagem do material e refazer sua montagem em conjunto com Humberto Mauro. Em 1960, uma outra remontagem é realizada com o intuito de reunir num

único suporte as imagens e o sons originalmente gravados em discos vitaphone, mas essa nova empreitada acabou não obtendo sucesso.²³⁸

Dificuldades financeiras, imbrólios políticos e a “Bela Equipe”

Divorciada do MAM e sem direito à pensão, a Cinemateca Brasileira enfrenta uma grave crise financeira. Logo após a tragédia, promessas de verbas oriundas das três esferas da Federação são anunciadas pela imprensa, gerando farta publicidade, mas poucos efeitos práticos. O Ministério da Educação e Cultura, presidido por Clóvis Salgado, oferece 3 milhões de cruzeiros. Dois meses depois, após consultar o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), o presidente Juscelino Kubitschek confirma a liberação de metade desse recurso. Logo o montante será reduzido a 1 milhão, “até o momento em que o silêncio tornou-se o valor final” (SOUZA, 2002, p. 321).

Em 1959, o projeto de lei nº 711 de autoria do deputado Sérgio Magalhães (PTB-DF) é apresentado à Câmara Federal. A proposta legislativa autorizava um convênio decenal entre a União e a Cinemateca Brasileira com repasse anual de Cr\$ 30 milhões à instituição. Depois de peregrinar por mais de dois anos por várias comissões da Casa, conseguindo aprovação em todas elas, chega finalmente ao plenário em abril de 1963, mas é derradeiramente rejeitado pelo líder da maioria Martins Rodrigues (PSD-CE) por obra de picuinhas político-partidárias.²³⁹

²³⁸ Segundo informa Souza (2009), o trabalho de sincronização de som e imagem de *Ganga Bruta* só será concluído em meados dos anos 1970 por Maria Dora Mourão e Eduardo Leone, professores de montagem da Escola de Comunicações e Artes da USP. A Cinédia, na figura de Alice Gonzaga, filha de Adhemar, chegará a abrir um processo judicial contra a Cinemateca Brasileira pela sonorização do filme. O processo será concluído em 1982 com a sentença dando ganho de causa para a instituição.

²³⁹ Martins Rodrigues quebra uma tradição da Casa e não permite que o projeto siga para votação em plenário, quando descobre que o autor da proposta era Sérgio Magalhães, seu desafeto político. Segundo Souza (2002, p. 389), Paulo Emílio declara que a rejeição ao projeto “foi o mais grave acontecimento na vida da Fundação, só encontrando equivalente no memorável e terrível incêndio de janeiro de 1957.” Por outro lado, a explicação pela derrota do projeto na câmara não deve ser apenas creditada à fogueira de vaidades do ambiente parlamentar. Paulo Emílio era considerado *persona non grata* por muitos deputados em virtude de seu posicionamento político. Além disso, a maioria do grupo de funcionários da Cinemateca era ligada ao PCB e atuava tanto no campo cultural quanto sindical. Esses jovens, no início da década de 1960, participavam das atividades do Centro Popular de Cultura (CPC) de São Paulo ou da UNE-Volante que circulava pelo interior do Estado, apresentando espetáculos teatrais ou sessões de cinema em cima da carroceria de um caminhão.

No âmbito estadual, o cenário também se revelou pouco promissor. Um pedido de ajuda financeira assinado por Almeida Salles, Paulo Emílio e Antônio Cândido foi enviado à chefia de gabinete do executivo paulista. O governo alegou que a Cinemateca Brasileira, constituída como sociedade civil sem fins lucrativos, não estava apta a receber recursos do Estado. Essa situação só será resolvida em 1961, quando a instituição altera seu estatuto jurídico para transformar-se em fundação de direito privado, passando a denominar-se Fundação Cinemateca Brasileira.

As investidas na frente municipal foram mais efetivas. A lei nº 4.854, aprovada em 1955, facilitou os trâmites. O artigo 15 desse dispositivo legal, já mencionado anteriormente, autorizava o município a estabelecer convênios com entidades que se dedicassem à conservação e difusão de filmes com finalidades culturais. O convênio previa um pagamento de 18 milhões de cruzeiros: 9 milhões de imediato e o restante em parcelas liberadas até final de 1958.²⁴⁰ Um imbróglio burocrático, comum nesse tipo de transação, resultou em atraso no cronograma de desembolsos: os pagamentos só iniciariam após a mudança do governo municipal. O novo chefe do executivo paulistano, Adhemar de Barros, promove alterações profundas nas condições estabelecidas no contrato. A Cinemateca Brasileira, como em tantas outras situações futuras, será vítima das contingências ditadas, muitas vezes, intempestivamente pelos governantes da ocasião, um fato corriqueiro na história política brasileira.

O novo prefeito, preocupado em sanar o tesouro municipal, suspendeu todas as operações financeiras da Prefeitura e, após laboriosas conversações, ratificou o convênio em novos termos: os recursos a que teria direito a Cinemateca seriam convertidos em títulos da dívida pública e a instituição receberia apenas os juros relativos a esses títulos. A primeira parcela dos juros municipais relativa ao último trimestre de 1957, foi paga à Cinemateca em janeiro do ano seguinte e somava 225 mil cruzeiros. (SOUZA, 2009, p. 73)

Além desse primeiro pagamento dos juros, um segundo ocorrerá somente em outubro de 1957 no valor de 230 mil cruzeiros, totalizando nesse ano o

²⁴⁰ Do ponto de vista político, a operação ganhou ares espetaculosos, a ponto de o advogado da Prefeitura Manoel Petisco “considerar que a Cinemateca podia, diante do recebimento de verba tão prodigiosa, instalar seu ‘escritório’ fora do Parque do Ibirapuera” (SOUZA, 2002, p. 373).

montante de 455 mil cruzeiros recebidos do convênio com a Prefeitura. Eram valores muito inferiores àqueles que vinham sendo depositados mensalmente pelo MAM. Os recursos, ainda que irrisórios, foram suficientes para a recontração de duas revisoras e do contínuo. O reinício das sessões no MAM também viabilizou a remuneração de Sérgio Lima. “A eles logo se reuniria o baiano Aloysio Pereira Matos, servidor municipal cedido à Cinemateca que, a princípio como encarregado da faxina, por décadas a fio participou intimamente do cotidiano da instituição” (SOUZA, 2009, p. 76).

Entre 1957 e 1960, os recursos para manutenção das atividades da Cinemateca oriundos dos juros municipais revelam-se cada vez mais ínfimos²⁴¹ e a entidade depende do trabalho de voluntários. Jovens cheios de entusiasmo como Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet e um pouco depois Maurice Capovilla²⁴² começam a auxiliar nas atividades corriqueiras da Cinemateca, sendo depois efetivados: o primeiro como secretário, o segundo como bibliotecário e o terceiro substituindo Dahl quando esse consegue uma bolsa para estudar cinema no Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma. Gustavo e Jean-Claude tinham sido alunos do curso para dirigentes de cineclubes promovido pela instituição. A eles, associam-se Ilka Brunhilde Laurito e Ana Maria Pimentel que vão dedicar-se à criação e difusão de um acervo voltado ao público infanto-juvenil. É o que José Inácio de Melo Souza (2002, p. 373-383) vai chamar de “Bela Equipe”.

O I Curso para Dirigentes de Cineclubes foi realizado durante todo o ano de 1958, com aulas somente aos sábados, no galpão da Avenida IV Centenário, a nova sede da Cinemateca no Ibirapuera. O objetivo oficial do curso era formar

²⁴¹ Segundo Souza (2002, p. 383), usando como fonte o Relatório da Comissão Municipal de Cinema, a “safadeza da Prefeitura no caso era flagrante. Havia recursos oriundos da Lei 4.854/55, pois a arrecadação do adicional sobre diversões, excetuando-se o ano de 1956, prejudicado pelo mandado de segurança dos exibidores, foi contínua nos seguintes, gerando por volta de Cr\$ 45 milhões anuais.”

²⁴² Tanto Gustavo Dahl como Jean-Claude são estimulados por Paulo Emílio a escrever artigos para o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, no qual o conservador-chefe mantinha uma coluna semanal. Ambos relutam muito a aceitar a empreitada, mas acabam cedendo às sucessivas investidas do “chefe”. Gustavo Dahl depois de redigir algumas críticas, descobre ter pouca vocação para o ofício. Ele e Capovilla vão discorrer mais tarde sobre a influência dessa passagem pela cinemateca no desenvolvimento de suas carreiras como realizadores. A trajetória posterior de Jean-Claude dispensa comentários: ele vai transformar-se num dos maiores ensaístas e historiadores do cinema brasileiro.

dirigentes de cineclubes, mas havia, na concepção de Paulo Emílio e Rudá, uma ambição maior: estimular um pensamento crítico sobre o universo do cinema, sua técnica, sua arte, sua história, etc. O programa foi dividido em três partes: cultura cinematográfica, cultura artística e organização de cineclubes. Além de Paulo Emílio, Rudá, Caio Scheiby e Almeida Salles, o curso contou com a presença de professores do Seminário de Cinema do MASP (Máximo Barro, Plínio Garcia Sanchez e Marcus Margulíes), críticos de cinema como B. J. Duarte e Noé Gertel, além da “fina-flor” dos egressos da Faculdade de Filosofia da USP: Gilda de Melo Souza (estética), Alberto Soares de Almeida (música), Lourival Gomes Machado (artes visuais) e Rui Coelho (literatura). A ementa do curso pode ser vista como uma espécie de protótipo de cursos universitários de cinema, em que Paulo Emílio participará da criação: o da Universidade de Brasília, o da ECA-USP e o Seminário de Cinema da Escola São Luiz. Segundo confessou Jean-Claude em depoimento a José Inácio de Melo Souza, uma frase ouvida durante uma aula de Paulo Emílio o marcou profundamente e definiu para ele toda uma evolução intelectual: “o cinema não existe, só existem os filmes”. Não se trata de pensar aqui numa visão essencialmente textualista do cinema, que será mais tarde colocada em xeque pelos arautos da Nova História. Bernardet se refere a um certo sectarismo que imperava na época, impondo uma estética “certa” ou “verdadeira” para o cinema. Ele defende a compreensão da singularidade de cada filme a partir da pluralidade de suas diferentes expressões. Suas futuras análises da chanchada, do cinema da Boca do Lixo, ou mesmo das comédias “globais” mais contemporâneas vão confirmar um olhar mais aberto e menos dogmático sobre os filmes brasileiros.

A partir desse momento, outros jovens entusiastas da sétima arte também darão sua parcela de contribuição à Cinemateca em diferentes graus de dedicação: o ex-seminarista e futuro escritor, jornalista e cineasta João Silvério Trevisan, o cineasta Francisco Ramalho Júnior (que já tinha realizado um primeiro curta – *Teatro popular* – em 1964), o jornalista Vladimir Herzog (que enveredou pelo cinema documentário em 1963) e, principalmente, Lucila Ribeiro Bernardet que terá papel fundamental para manter a instituição viva, entre 1967 e 1971, quando atravessa seu período mais sombrio.

Fundação Cinemateca Brasileira

Como já mencionado, em 15 de janeiro de 1961, a Sociedade Civil Cinemateca Brasileira transforma-se em Fundação Cinemateca Brasileira (FCB). O Conselho Consultivo da nova entidade possuía 38 membros²⁴³, sendo que a diretoria (não remunerada) permaneceu nas mãos de Almeida Salles (presidente), assessorado por Antônio Cândido (vice-presidente), João Araújo Nabuco (tesoureiro), Múcio Porfírio Ferreira (secretário), Lourival Gomes Machado e Luís Lopes Coelho. Não houve, portanto, grandes mudanças em relação à formação anterior, sendo também mantida a conservadora. É importante notar que faz parte da tradição política brasileira fundar instituições com toda a pompa, legitimá-las com nomes reconhecidos na sociedade e na academia, para depois jogá-las fugazmente ao léu. Sem recursos para custeio e infraestrutura, ficam sem condições efetivas para cumprir a missão para a qual foram formalmente criadas.

A principal motivação para a mudança de estatuto jurídico foi a assinatura de um convênio com o Estado de São Paulo. Depois de inúmeras delongas, o governador assinou o documento legal em 13 de setembro de 1961. Os termos do acordo, que previa um desembolso mensal de Cr\$ 8 milhões por dez anos, eram, a priori, bastante animadores. As cláusulas definiam entre outras questões: o compromisso de construir diretamente ou em parceria com a Secretaria de Viação e Obras Públicas um depósito climatizado (*blockhauss*) para conservação dos filmes, com equipamentos adequados²⁴⁴; a prospecção

²⁴³ Entre os membros do Conselho, representando a sociedade civil, estavam cineastas, críticos, jornalistas e intelectuais do porte de Adhemar Gonzaga, Benedito J. Duarte, Cláudio Abramo, Décio de Almeida Prado, Flávio Tambellini, Geraldo Ferraz, Guilherme de Almeida (presidente), Humberto Mauro, Júlio de Mesquita Filho, Mário Pedrosa, Mário Schemberg, Octávio de Faria, Plínio Sússekind Rocha, Rodrigo de Mello Franco de Andrade, Rubem Biáfara, Sérgio Buarque de Hollanda, Sérgio Milliet e Vinícius de Moraes.

²⁴⁴ Um ponto específico do convênio previa a construção de depósitos climatizados na USP. O convênio com a universidade chegou a ser assinado em agosto de 1962. O projeto não seguiu adiante, ainda que tenham sido concluídos alguns estudos arquitetônicos inspirados nas experiências do National Film Archive de Londres e do Gosfilmofond da antiga URSS, além da compra de aparatos técnicos especializados como *sprinklers* anti-incêndio, portas e painéis contrafogo (THOMPSON, 1963). Uma vez que os recursos auferidos pelo convênio eram ferozmente devorados pela inflação, o montante reservado para a construção dos depósitos mostrou-se rapidamente insuficiente para bancar o empreendimento. Segundo Souza (2002, p. 386), havia outros motivos. O principal deles era o total desinteresse de Paulo Camargo de Almeida, presidente da Fundação de Construções Universitárias. Paulo Emílio chegou a comentar que essa teria sido “a causa oculta do fracasso da operação de mudança.”

de filmes em todo o território nacional; a obrigação de preservar o acervo, por meio de copiagem e contratipagem das películas de cópia única, mesmo que para tanto necessitasse estabelecer entendimentos com a FIAF; o incremento das atividades de difusão, incluindo até a organização de um Museu do Cinema (THOMPSON, 1963).

O conservador-chefe escreveu para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* de 1956 a 1965. Os artigos eram semanais até 1962, quando começam a se tornar mais eventuais, pois Paulo Emílio vai dedicar-se a outras atividades como a criação do curso de cinema na Universidade de Brasília.²⁴⁵ De um total de 203 publicações, ao menos 21 delas trataram diretamente de questões relacionadas à Cinemateca ou aos desafios envolvidos na manutenção de um arquivo de filmes. Esses artigos tinham um cunho pedagógico visando a esclarecer o leitor leigo sobre o tema. O objetivo era informar sobre aspectos técnicos afeitos à conservação material dos filmes e ao mesmo tempo despertar a consciência sobre a importância da sua preservação.²⁴⁶

As referências à instituição, entretanto, pontuam todo o conjunto de artigos pois boa parte das séries em que eles se organizam – cinema francês, alemão, italiano, russo e soviético, e alguns cineastas em particular – têm como ponto de partida manifestações cinematográficas organizadas pela Cinemateca. Nos textos específicos sobre ela, além das exposições relativas à situação do momento, alguns temas sobressaem, como a história do movimento internacional dos arquivos, a história da própria Cinemateca Brasileira, as perdas mais significativas do acervo nacional de filmes e os trabalhos e funções de uma cinemateca. (SOUZA, 2009, p. 74)

Ainda no início da década de 1960, mesmo diante de tantas adversidades, a Cinemateca conseguiu contratipar e restaurar o que havia sobrado do Ciclo do

²⁴⁵ Segundo nos conta Carlos Roberto de Souza (2009, p. 80), Paulo Emílio acreditava inicialmente “na possibilidade de transferir a Fundação Cinemateca para o planalto central, através de uma articulação com a Universidade de Brasília.” José Inácio complementa: “O plano era ambicioso e de execução lenta, sendo que logo se revelou impossível” (SOUZA, 2002, p. 419).

²⁴⁶ Durante um certo período, os conceitos de conservação e preservação se confundiam, mas em certo momento o segundo ganha maior abrangência, passando a referir-se a um conjunto integrado de atividades dentro de um arquivo de filmes que contempla copiagem, contratipagem, restauração e armazenamento em condições adequadas de temperatura e umidade (COELHO, 2009).

Recife²⁴⁷, além de *Fragmentos da vida*, de José Medina e o *Canto do mar*, de Alberto Cavalcanti. Também se consegue providenciar um máster²⁴⁸ de *Simão, o caolho*. Foram também confeccionadas cópias de exibição em 16 mm desses três filmes e uma de *O saci* (1953) de Rodolfo Nanni. Em 1965, a instituição também conseguiu alguma verba para confeccionar cópias e contratipos de alguns filmes nacionais como *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929) de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig e *Garrincha, alegria do povo* (1962) de Joaquim Pedro de Andrade.

O exíguo tempo das revisoras era normalmente preenchido com as cópias de exibição: “pouco se faz com os filmes armazenados, além de revisão sistemática, remoção de trechos deteriorados, descarte de rolos imprestáveis e elaboração de listagens para futuros salvamentos” (SOUZA, 2009, p. 81). Os conservadores, muitas vezes, viam-se obrigados a destruir muito material em função de seu irreversível estado de decomposição, o que incluía filmes brasileiros, sobretudo aqueles produzidos nos anos 1930. Em depoimento ao cineasta Alain Fresnot para o curta-metragem *Nitrato* (1974), Paulo Emílio chega a afirmar que o material destruído intencionalmente pela instituição já superava o que tinha sido destruído pelo incêndio de 1957 (CORREA JÚNIOR, 2010).

Conforme relata Thompson (1963, p. 7), uma das vítimas dessa “onda de destruição” foi *João da Matta*, cuja cópia única encontrava-se em avançado estágio de deterioração. Esse foi um dos longas remanescentes do ciclo campineiro dos anos 1920, realizado por Amilar Alves a partir de peça teatral de sua autoria. Graças à colaboração do Centro de Letras e Artes de Campinas, alguns trechos do filme foram depois recuperados e incluídos no documentário

²⁴⁷ “A recuperação desse material adquire interesse pelo fato de ser praticamente desconhecido, pois não foi reapresentado após suas primeiras exibições comerciais. Os filmes cedidos pela Prefeitura de Recife que os tinha em guarda, foram restaurados por Josef Reindl, orientador técnico da Fundação de serviços de preservação em laboratório” (THOMPSON, 1963, p. 9-10). Foram recuperados dez filmes: *Dúvida, Quanto tem, De Pinedo, Carnaval, Recife* (1924), *Retribuição* (Gentil Roiz, 1924), *Reveses* (1925), *Jurando vingar* (Ary Severo, 1925), *Aitaré da praia* (Gentil Roiz, 1925), *Dança, amor e ventura* (Ary Severo, 1927).

²⁴⁸ Cópia positiva normalmente obtida a partir de outra positiva e com a qual se produz uma segunda cópia negativa, visando preservar o negativo original. O máster destina-se a cumprir a função de matriz positiva de um filme destinada não à exibição, mas à preservação, podendo tanto ser utilizado para duplicação quanto para contratipagem. O negativo original não pode ser considerado um “máster” de todas as reproduções, porque nos suportes fotoquímicos esta denominação é reservada somente para as matrizes positivas de preservação (COELHO, 2009).

Um drama caipira dedicado a Caio Scheiby (1973), dirigido por Carlos Roberto de Souza e José Carvalho Motta, quando ainda eram alunos do curso de cinema da ECA-USP.

Por outro lado, o trabalho de processamento bibliográfico e arquivístico acelerou-se de forma notável nesse período.²⁴⁹ O material bibliográfico era tanto disponibilizado na sede da Cinemateca Brasileira no Parque do Ibirapuera quanto na sede da Sociedade de Amigos da Cinemateca (SAC), de localização mais acessível.²⁵⁰ Havia também uma pequena biblioteca circulante que atendia instituições culturais de outras cidades. O acervo arquivístico foi sendo constituído basicamente por doações: empresas da área de produção, distribuição e exibição cinematográfica; entidades culturais; imprensa; cineastas; jornalistas; colecionadores; e entusiastas da sétima arte. Segundo Thompson (1963), todo o acervo fílmico da fundação (35 mm, 16 mm e jornais cinematográficos) estava fichado, sendo as fichas organizadas por ordem alfabética.²⁵¹

Em que pesem as enormes dificuldades relacionadas às atividades de preservação, o trabalho de difusão foi intenso entre 1959 e 1963, funcionando inclusive como fonte de arrecadação de recursos para a instituição.²⁵² A Cinemateca Brasileira organizou nesse período uma série de mostras que circularam por várias cidades e foram importantes para consolidar uma cultura cinematográfica no país, ainda que o público atingido estivesse concentrado na classe média mais intelectualizada: História do Cinema Francês (1959), Cinema Italiano (1960), Panorama do Cinema Indiano e Cinema Russo e Soviético

²⁴⁹ Segundo o Relatório de Atividades de 1962, citado por Thompson (1963), ao final desse ano, o acervo bibliográfico da Cinemateca consistia de 1.746 livros, 5.411 revistas e 211 pastas de recortes de jornais e revistas, sendo 177 sobre o cinema brasileiro. O acervo documental contemplava 2.717 cartazes, 65.734 fotografias, 17.384 impressos e documentos, quase uma centena de roteiros e inúmeros objetos destinados a um futuro Museu do Cinema. Trata-se de feito considerável, se levarmos em conta o estrago produzido pelo incêndio de 1957.

²⁵⁰ Falaremos da criação da SAC um pouco mais adiante.

²⁵¹ O acervo fílmico compunha-se de 2.200 rolos de filmes documentais e 2.500 rolos de filmes de ficção, em parte alimentado por curtas e longas-metragens depositados pelo Serviço Municipal de Cinema, por força da Lei nº 4.854/55.

²⁵² José Inácio vai chamar esse período de “época heroica” e Carlos Roberto, um tanto ironicamente, de “idade de ouro”.

(1961), Cinema Polonês (1962) e Cinema Britânico (1963).²⁵³ Esses eventos contaram em muitos casos com a colaboração de cinematecas estrangeiras e com a intermediação do Itamaraty para o recebimento das cópias. O cinema brasileiro, como veremos mais adiante, não foi excluído do cardápio de difusão.

Tempos sombrios

Os recursos provenientes das ações de difusão por meio de mostras, retrospectivas, exposições, seminários, palestras que ocorreram de forma expressiva durante esse período não foram suficientes para manter a Cinemateca em pé. O Relatório de Atividades de 1962 informava que a instituição atingira “um nível de atividades que não poderá manter sem que sejam ampliados os seus meios” (*Apud* SOUZA, 2009, p. 86). Várias solicitações de mostras, estimuladas pela crescente popularidade do Cinema Novo no exterior, tiveram que ser recusadas por falta de recursos para realizar a tiragem das cópias.

Os valores recebidos por meio do convênio estadual eram fixos e não sofriam qualquer correção monetária. Diante de uma inflação galopante e dos atrasos frequentes nos desembolsos, esses montantes rapidamente viravam pó. Os juros da dívida municipal também retornavam na prática recursos pífios. Sem poder contar efetivamente com suas duas principais fontes de financiamento, os títulos municipais e a subvenção estadual, já que o possível convênio federal andava a passos lentos, a Cinemateca Brasileira vê-se em situação financeira incontornável a ponto de ser obrigada a dispensar em 1963 quase dois terços de seu *staff*. A biblioteca teve que ser fechada. Sérgio Lima e Jean-Claude viram-se obrigados a buscar trabalhos paralelos. Rudá de Andrade foi mantido, mas os escassos recursos não permitiram a permanência de Caio Scheiby²⁵⁴ e Maurice Capovilla.

²⁵³ Segundo informa Thompson (1963, p. 13), usando como fonte o Relatório de Atividades de 1962, foram realizadas nesse ano 710 sessões em todo o território nacional, em colaboração com 107 entidades culturais para um público estimado em 183.500 espectadores, envolvendo 43 cidades e 12 estados da Federação mais o Distrito Federal.

²⁵⁴ Caio Scheiby, depois de tantos serviços prestados à Cinemateca Brasileira e à memória do cinema brasileiro, vai escrever para jornais de pequeno porte e abrir um salão de beleza para garantir seu sustento. Segundo relata Luiz Antônio Souza Lima de Macedo (2009, p. 40), Caio, “doente e sem recursos, morreu só, em modesto apartamento da Av. São João.” Seu corpo foi caridosamente enterrado no jazigo da família de Benedito Junqueira Duarte, no cemitério do

Em meados do ano anterior, a partir de uma iniciativa comandada pelo exibidor Dante Ancona Lopes foi criada a Sociedade de Amigos da Cinemateca (SAC) com o objetivo de ajudar financeiramente a Fundação Cinemateca Brasileira por meio da realização de atividades de difusão da arte cinematográfica: exposições, cursos, debates, publicações, etc. Ao final de 1962, a SAC contava com mais de 1.000 sócios e firmou uma parceria com o MASP para a realização de sessões regulares em seu auditório da rua Sete de abril. A sede da SAC, instalada na mesma rua, no andar superior do Cine Coral, era próxima à Praça da República, à Biblioteca Mário de Andrade e à Galeria Metrôpole, *locus* da vida boêmia e cultural de São Paulo naquele momento. A SAC, no entanto, se desvirtuou da missão para a qual foi criada: oferecer suporte financeiro à Fundação Cinemateca Brasileira. A entidade, ao menos nesse período, ficará mais conhecida pelas mostras e eventos que patrocinou, ajudando a alimentar uma legião de cinéfilos, amantes do “cinema de arte”, e consolidar uma cultura cinematográfica na capital paulista. Na verdade, havia uma enorme assimetria entre a efervescência cultural que ela promovia e a precariedade das condições da instituição que deveria apoiar. Como bem definiu Carlos Roberto de Souza, “muita gente a confundiu com a própria Cinemateca que, entretanto, jazia debilitada no galpão da avenida IV Centenário” (SOUZA, 2009, p. 89).

Esse diagnóstico sombrio da situação da Cinemateca aparece explicitamente no prefácio da publicação *Cadernos da Cinemateca*, número 3, lançada em 1963. Assinado por Almeida Salles (diretor-presidente) e Paulo Emílio (conservador), o texto intitulado *Em tempo ainda* é cirúrgico em seu clamor de alerta e apelo pela sobrevivência da instituição. A palavra crise não era vocabulário incomum nas páginas da história da cinemateca, mas a situação atual havia atingido um limite crítico: “Até agora, [...], as constantes dificuldades da Cinemateca para existir têm sido diagnosticadas como crises de nascimento. A que nos ameaça hoje, é de morte” (GOMES; SALLES, 1963, p. 1). Depois de

bairro de Pinheiros da capital paulista. Não encontramos verbete dedicado à sua *persona* na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, em 2000. O nome de Caio Scheiby tampouco se encontra presente no *Dicionário Jurandyr Noronha de Cinema Brasileiro: os que vieram de outras terras*, publicado em 2015.

descrever brevemente o estado agonizante da instituição, os autores buscam evidenciar sua utilidade pública, mencionando as crescentes solicitações de pedidos de colaboração e prestação de serviços, oriundas tanto do território nacional quanto do estrangeiro: “No momento exato em que somos obrigados a pensar na eventualidade de extinguir a Cinemateca Brasileira, vivemos a evidência esmagadora de como nosso tempo exige sua existência” (*idem*, p. 2). E também, não usam meias palavras para cobrar a responsabilidade dos poderes públicos, sem descartar a possibilidade de articulações com o ascendente meio universitário:

A perspectiva da Cinemateca Brasileira foi sempre de estabelecer acordos e convênios com o poder público Municipal, Estadual e Federal. Numa fase mais recente tem sido objeto de estudo o entrosamento direto com as grandes instituições universitárias do país, a Universidade de São Paulo e a Universidade Nacional de Brasília e outras. Foi pouco o conseguido durante os últimos dez anos. Mas não vemos outro rumo para nossa ação. A iniciativa privada nacional revela-se inoperante no terreno cultural e não temos condições para nos vincular à grandes Fundações estrangeiras ou aos organismos multinacionais que financiam a cultura. Resta-nos continuar no esforço de persuasão, apelo e alerta junto aos governos da Cidade, do Estado e da Nação, e junto às Universidades Brasileiras mais poderosas e vivas. Ainda não é irremediavelmente tarde para salvar a Fundação Cinemateca Brasileira. (*ibidem*)

A publicação *Cadernos da Cinemateca*, número 3, intitulada *Cinemateca Brasileira e seus problemas: informações e documentações* apresenta o itinerário da instituição desde o seu nascimento em 1949 até 1962²⁵⁵, enumerando com farta exposição de dados suas principais ações nas áreas de

²⁵⁵ Essa publicação transformou-se numa valiosa e importante fonte de informações sobre esse período. Os relatórios de atividades elaborados anualmente são também outra fonte primária fundamental. Infelizmente não tivemos acesso a eles, pois ainda não se encontram digitalizados. A maioria dos dados utilizados nesse caderno foram certamente extraídos desses relatórios. Esse terceiro caderno fazia parte de uma série cujo primeiro número intitulado *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*, a cargo de Rudá de Andrade, tinha sido publicado em 1961. O segundo caderno, publicado em 1962, foi organizado por Ilka Laurito com o título *Cinema e Infância*. Havia ainda a previsão de publicação de um número sobre o cineclubismo e outro sobre iniciação cinematográfica para a infância. A crise que se abateu sobre a FCB a partir de 1963 não permitiu que esses projetos se efetivassem (CORREA JÚNIOR, 2010).

difusão²⁵⁶, preservação e documentação.²⁵⁷ Ainda que o prefácio de Almeida Salles e Paulo Emílio tenha tentado colocar os pingos em seus devidos “is”, quem lia esse relato sobre a estrutura e as ações desenvolvidas pela Cinemateca em sua “idade de ouro”, via-se diante de uma instituição viva e pulsante que em nada se assemelhava à situação calamitosa em que se encontrava.²⁵⁸

Um *tópos* relevante do texto de apresentação é o destaque dado à faceta museológica de uma cinemateca: “Preservar o filme, como se preserva livros nas bibliotecas e quadros nas pinacotecas e museus. Preservar o patrimônio cultural que é a obra cinematográfica; estudá-la, fazer estudá-la, por ela mesma e pelo papel que tem na vida dos homens” (THOMPSON, 1963, p. 5). Ainda que em torno do filme gravitem outros materiais (fotografias, aparelhos, roupas, discos, cartazes, programas, revistas, livros, jornais, etc), “a película é o material cinematográfico fundamental”. É visível a tentativa de conciliação entre as diferentes feições e funções de uma cinemateca: a preservação, a difusão, a pesquisa histórica e o *ethos* museal. O trabalho de conservação “para ser realmente uma realização museológica e tornar-se apto a servir de base à pesquisa histórica (cinematográfica ou não), deve ser completado por fichários que permitam a localização e a manipulação rápida e útil de filmes, livros ou fotografias.” Por outro lado, não deve haver dúvidas que “o Departamento de Preservação é o núcleo da Cinemateca, pois, sem os filmes, qualquer outro

²⁵⁶ As atividades de difusão são subdivididas em várias categorias: difusão regular de filmes, festivais e ciclos, difusão no exterior, ilustração de cursos, difusão oral, difusão escrita e publicações, difusão por exposições e difusão para a infância.

²⁵⁷ A parte referente à documentação inclui tanto o acervo arquivístico quanto o bibliográfico.

²⁵⁸ Talvez por uma estratégia política, ou seja, enfatizar didaticamente a dimensão da perda que se avizinha, a única exceção aparece no último parágrafo da conclusão do trabalho: “E, no entanto, exatamente ao fim desse ano de 1962, reencontramos a circunstância que tem marcado a existência da Cinemateca: vitalidade e luta pela sobrevivência. Com efeito, sobre a continuidade dos seus trabalhos, pesa no momento a mais grave das ameaças. Não tendo sido reajustados os níveis das subvenções previstas por convênios que datam já de alguns anos, e dada a desvalorização decorrente da inflação, mas sobretudo, não tendo o governo firmado, como se esperava, o convênio entre a Fundação Cinemateca Brasileira e a União, viu-se a Cinemateca forçada a restringir energeticamente as suas atividades: reduzindo de dois terços o número de seus colaboradores, que já eram poucos, paralisando os trabalhos de seus setores de Difusão de Filmes, Biblioteca, Pesquisa História e Arquivo” (THOMPSON, 1963, p. 35). Segundo Souza (2009, p. 87), a “publicação não alcançou o objetivo esperado inclusive porque, sem recursos para promover sua distribuição, centenas de volumes transformaram-se em encalhe, atulhando corredores e salas da sede da Cinemateca”.

material torna-se acessório, possibilitando apenas uma aproximação precária da história e da arte cinematográfica” (*idem*, p. 7).

O caderno também destaca as atividades de difusão, “tarefa específica e fundamental da entidade” que é realizada por meio do fornecimento regular de filmes para cineclubes e outros organismos culturais ou educacionais, ou sob a forma de ciclos e palestras. O Arquivo de Documentação e a Biblioteca “fornecem material necessário à realização de sessões culturais, promovem exposições, funcionam como fonte de informação.” A Cinemateca, porém, não deve ser encarada como uma mera distribuidora de material. “Para integrar-se no processo cultural amplo que se desenvolve no país, deve participar, na medida do possível e de sua competência, da orientação do desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil, deve emitir e discutir ideias” (*idem*, p. 8).

Para diversificar o trabalho de difusão, foram criados departamentos para atuar em ações específicas. O Departamento de Difusão Oral realiza exibição de filmes, acompanhadas por palestras, conferências ou aulas ministradas por funcionários da instituição ou por convidados externos, de modo a estimular a divulgação de ideias e o intercâmbio cultural entre as várias regiões do país, demarcando “uma posição ativa da Cinemateca nesse setor particular da cultura”. O Departamento de Publicações, inicialmente vinculado ao Departamento de Difusão, produz impressos informativos a serem distribuídos aos cineclubes e demais solicitantes, auxiliando os organizadores dos eventos a coordenar os debates que normalmente se seguem às projeções. Nessa mesma linha, foi criado o Departamento Infantil, voltado a atender “um público determinado e fundamental no processo de desenvolvimento cultural” com o intuito de constituir um acervo adequado à difusão cultural do cinema entre crianças e adolescentes em cineclubes e escolas (*ibidem*).

De 1964 a 1975, a Cinemateca Brasileira vive seu período mais sombrio²⁵⁹, “sem existência contábil, sem reuniões do Conselho ou da Diretoria, sobrevivendo, graças a pequenas contribuições de colaboradores e eventuais

²⁵⁹ “A ausência de relatórios de atividades de 1967 a 1974 é um indicador da falta de condições de trabalho da instituição” (COELHO, 2009, p. 54).

taxas cobradas pela exibição das cópias do acervo” (SOUZA, 2009, p. 93).²⁶⁰ Os relatórios de atividades de 1964 e 1965 já anunciavam sem pudor a gravidade da situação. O primeiro previa “a extinção da entidade como desastrosa para a cultura cinematográfica no Brasil e, em consequência para o próprio cinema nacional”. O segundo se questionava “durante quanto tempo a Fundação Cinemateca Brasileira aguentará?” (*Apud* SOUZA, 2009, p. 87). Durante esse período, a FCB contou praticamente com apenas dois funcionários: Lucilla Ribeiro Bernardet²⁶¹ e Aloysio Pereira Mattos, que era, na verdade, um servidor da Prefeitura de São Paulo que prestava serviços na instituição.²⁶² Em meio à crise de 1965-1966, os últimos remanescentes da velha guarda, como Sérgio Lima, “deram seu adeus definitivo” à Cinemateca, enquanto “os novos aderentes partiriam para carreiras próprias no cinema (João Silvério Trevisan, Francisco Ramalho Júnior)” (SOUZA, 2002, p. 479).

O acervo fílmico, nessas condições, ficava exposto a altíssimo risco. Excluindo-se as cópias de exibição em 16 mm que eram em base de acetato de celulose, a maior parte do acervo era ainda constituída de películas de nitrato. A

²⁶⁰ O próprio Carlos Roberto (2009, p. 87) vai denominar esse período de “tempos bicudos”. Jose Inácio (2002, p. 79-80) usa a expressão “morta-viva” ou “moribunda” para caracterizar o estado “cataleptico” da instituição. Fausto Correa Júnior trabalha com outra divisão histórica, mas situa o início desse período dentre de sua 2ª época: “das chamas ao chumbo (1957-1968)”.

²⁶¹ Lucilla forma-se em Letras Neolatinas na USP em 1957. Dois anos depois, recebe uma bolsa de estudos para especializar-se em literatura francesa em Paris. Durante os três anos que permanece na capital francesa, escreve uma monografia sobre Albert Camus e transforma-se em frequentadora assídua da Cinématèque Française, a ponto de mudar seu foco de estudo e iniciar um curso de filmologia na Sorbonne. De volta ao Brasil, no final de 1962, participa de um seminário no Rio de Janeiro patrocinado pela Unesco e ministrado por Arne Sucksdorf que tratava da introdução do som direto no documentário. Durante o curso, ela conhece um outro aluno, Vladimir Herzog, que em 1963 realiza o documentário *Marimbás*, único filme dirigido pelo jornalista. Ela colabora no roteiro e se encarrega da montagem. Junto com Vlado, chega a planejar um filme sobre o método educacional de Paulo Freire, que iria integrar filmagens e projeções no processo de alfabetização, mas o projeto é abortado pela ditadura militar. Ainda em 1963, começa a trabalhar na FCB onde vai assumir diferentes funções à medida que o quadro de funcionários se esvai. Em 1965, ao lado do marido Jean-Claude, Lucilla passa um período trabalhando na Universidade de Brasília, auxiliando Paulo Emílio no curso de cinema recém criado. Cinco anos depois, em São Paulo, defende sua dissertação de mestrado, *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*, publicada com o título *Ciclo do Recife em Retrospectiva*. Leciona na USP entre 1966 e 1979, inicialmente Teoria e História do Cinema e depois Teoria Literária e Literatura Comparada, em área coordenada por Antônio Cândido, vindo a falecer em 1993 (CHIAPPINI, 1996).

²⁶² “Seu” Aloysio era um auxiliar de serviços gerais que passou a trabalhar na vigilância da sede e que depois assumiria inúmeras funções dentro da FCB (limpeza, zeladoria, revisão de filmes, despacho de cópias, conservação empírica), transformando-se num personagem “lendário na instituição”, onde permanecerá atuante até seu falecimento em 1984 (SOUZA, 2002, p. 480; COELHO, 2009, p. 49).

equipe super reduzida não dava conta da revisão periódica dos materiais que visava à identificação e à retirada dos trechos hidrolisados, com vias de evitar a degradação completa dos rolos. Segundo relata Coelho, a Cinemateca Brasileira, em virtude da precariedade de recursos, passou um tanto ao largo das vicissitudes impostas pela terceira “onda de destruição”, conforme descrita por Borde (1983) em *Les Cinémathèques*.²⁶³ “Os recursos eram escassos até para manutenção mais básica, e não permitiram duplicações que justificassem o descarte dos nitratos” (COELHO, 2009, p. 45).

Em fevereiro de 1969²⁶⁴, ocorre um novo incêndio na guarita da portaria 9 do parque. O sinistro não foi de grandes proporções, mas levou consigo um acervo significativo de jornais cinematográficos em cópia única.²⁶⁵ Diante do ocorrido, a Administração do Ibirapuera decidiu retirar os filmes das guaritas de entrada e abrigá-los em quatro casinhas de alvenaria, construídas às pressas ao redor da sede principal. As novas áreas de guarda eram sombreadas pelas

²⁶³ Segundo Borde (1983), o caráter essencialmente comercial do cinema provocará o desinteresse do mercado pela preservação dos filmes quando ocorrem mudanças tecnológicas na indústria cinematográfica, gerando as chamadas “ondas de destruição” que fazem parte da história da sétima arte. A primeira onda de destruição teria ocorrido por volta de 1920, impulsionada pela mudança no formato dos filmes: as narrativas tornam-se mais realistas, complexas e longas, gerando desinteresse do público pelas fitas do que hoje denominamos “primeiro cinema”. A segunda onda ganha impulso por volta do final dos anos 1930 com a passagem do cinema silencioso para o sonoro. No Brasil, estima-se, segundo dados compilados na FILMOGRAFIA BRASILEIRA, que a perda dos filmes realizados no período silencioso tenha passado dos 90%. A terceira onda ocorre na década de 50 do século passado com a mudança da base de nitrato para a de acetato de celulose. Num primeiro momento, acreditava-se que a nova base, por não ser inflamável, iria proteger os filmes do fogo ou da degradação (*safety film*). A celebração das vantagens do acetato foi compartilhada por muitas cinematecas mundo afora, levando à copiagem de filmes antigos para o novo suporte e posterior descarte das películas originais. O tempo irá mostrar que o acetato era apenas um material diferente, com problemas de deterioração próprios (como a síndrome do vinagre), até certo ponto mais difíceis de controlar do que os do nitrato. Uma quarta onda estaria em curso com a mudança do suporte analógico para o digital. Para maiores detalhes, Cf. COSTA, Sílvia Ramos Gomes. *As ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual*. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

²⁶⁴ Essa é a data usada por Carlos Roberto de Souza (2009, p. 92) e Fernanda Coelho (2009, p. 55). José Inácio de Melo Souza (2002, p. 480) situa o incidente em fevereiro de 1970.

²⁶⁵ Segundo documento enviado à Roberto Costa Abreu Sodré, então governador do Estado de São Paulo, redigido por Paulo Emílio e Almeida Salles em nome da FCB, o acervo destruído “correspondia a cerca de cinquenta por cento de sua coleção de atualidades brasileiras, que registravam a vida nacional entre 1930 e 1950” (Souza, 2002, p. 480).

copas de alguns eucaliptos, o que garantia temperaturas internas mais amenas.²⁶⁶

Os depósitos cedidos estavam longe de serem adequados para a guarda dos filmes, mas traziam alguns benefícios. Por um lado, o acervo é distribuído em lotes menores, armazenados em locais distantes entre si, evitando perdas em massa, em caso de algum incêndio. Por outro lado, reuniu todo o acervo sob os olhos dos conservadores e permitiu melhor manutenção. (COELHO, 2009, p. 32-33)

As condições precárias de armazenamento dos filmes levam a ações em duas frentes opostas, mas que igualmente colaboram para desacreditar o papel da instituição, pois colocam em xeque sua real capacidade de zelar pelo acervo sob sua guarda. A Cinemateca busca estabelecer entendimentos com arquivos europeus para repatriamento de cópias em nitrato de filmes estrangeiros encontrados no Brasil.²⁶⁷ Demonstrando pouca sensibilidade com a gravidade da situação, alguns produtores começam a pedir de volta os filmes depositados, julgando que a FCB não teria mais condições de preservá-los.

No início dos anos 1970, alguns jovens universitários, entusiasmados com o recrudescimento do movimento cineclubístico²⁶⁸, aproximam-se da Cinemateca para trabalhar como voluntários. Entre eles, estavam Alain Fresnot,

²⁶⁶ Medições realizadas com termohigrômetro antes da ocupação acusaram estabilidade térmica, com temperaturas ao redor de 20°C, sem muitas oscilações, mas a umidade relativa do ar ultrapassava, em alguns momentos, os 80 %. Conforme relata Alfonso del Amo García em seu livro *Preservación Cinematográfica* (2004), os critérios de conservação postulados pela Comissão Técnica da FIAF, em termos de Temperatura (T) e Umidade Relativa do Ar (UR), em 1986, são os seguintes: Nitrato P&B, T de 6°C e UR de 50 a 60%; Nitrato Colorido, T de -5°C e UR de 30%; Acetato P&B, T de 16°C e UR de 30 a 40%; Acetato Colorido T de 2°C e UR de 15 a 30%. Trata-se de condições ideais que pouquíssimos arquivos do mundo possuem. O próprio Del Amo García afirma que o padrão encontrado na maioria dos arquivos audiovisuais é T de 18° a 21° C e UR de 40 a 50 %. A publicação *Recomendações para a Produção e o Armazenamento de Documentos* (ARQUIVO NACIONAL, 2005) do Conselho Nacional de Arquivos sugere T de 18°C ± 1°C e UR de 40% ± 5%, em consonância com o padrão mencionado.

²⁶⁷ Os repatriamentos de filmes estrangeiros vão prosseguir durante algum tempo e, em alguns casos, resultarão em contrapartidas, seja por meio da doação de equipamentos ou filme virgem, seja pelo envio de cópias de clássicos da história do cinema oriundos das cinematografias dos países doadores. No que tange ao repatriamento de filmes brasileiros encontrados no exterior, há poucos casos merecedores de destaque. Souza (2009, p. 166) comenta sobre o recebimento de um máster de *No rastro do Eldorado* (Silvino Santos, 1925) do National Film Archive de Londres e de um fragmento de *Iracema* (Jorge Konchin, 1931), encontrado no Bundesarchiv alemão.

²⁶⁸ O movimento de cineclubes tinha sido em parte debelado pelo AI-5 e tentava agora rearticular-se, promovendo trabalho de conscientização política em comunidades e de estímulo à mobilização popular (FRESNOT, 2006).

Bernardo Vorobov, Felipe Macedo, Pedro Farkas, Salma Buzzar e Sérgio d'Avila. Lucilla Bernardet conta com a boa vontade desses jovens entusiastas, em sua esmagadora maioria, estudantes de cinema da USP, para manter a FCB de portas minimamente abertas.²⁶⁹ Depois do repentino fechamento do Setor de Cinema da UNB pelo golpe militar, Paulo Emílio dedica-se a dar aulas na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e organizar o curso de cinema na recém-criada Escola de Comunicações Culturais.²⁷⁰ Rudá de Andrade encontra-se ocupado com o projeto de criação do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, sendo depois convidado a assumir sua diretoria executiva.

Houve nesse período um malogrado projeto de união da FCB com o futuro MIS, ficando a primeira a cargo da preservação e difusão do cinema brasileiro e o segundo responsável pela produção de registros fílmicos sobre personagens relevantes da história brasileira. A Cinemateca chegou a receber algum recurso para realizar um inventário de seu acervo, condição necessária para sua incorporação à nova entidade. A mudança da conjuntura política (Paulo Maluf assume o executivo paulista) e impasses quanto à salvaguarda da autonomia financeira e administrativa da FCB, inviabilizaram completamente a fusão das duas instituições.

Em meados de 1973, Lucilla Bernardet organiza com o grupo de voluntários um seminário interno na instituição.²⁷¹ Para orientar os trabalhos do seminário, ela redige dois documentos intitulados: *Porque trabalho na Cinemateca?* e *Proposta de trabalho para a Cinemateca*.²⁷² O primeiro funciona como uma espécie de manifesto em prol da defesa da função pública e social de uma cinemateca e de seu papel político-ideológico, ampliando em grande

²⁶⁹ Bernardo ficou encarregado de cuidar das sessões da SAC, realizadas na sala Mário de Andrade do Cine Belas Artes ou no auditório localizado no terceiro andar do prédio da Bienal.

²⁷⁰ A Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo foi criada em 1966, passando a se chamar Escola de Comunicações e Artes (ECA) em 1969, quando passa também a oferecer cursos na área de Artes.

²⁷¹ “Lucila fora contratada como professora de Teoria Literária da Faculdade de Filosofia da USP e pretendia dedicar-se cada vez mais aos estudos acadêmicos. Sentia necessidade, porém, de preparar a geração que talvez a sucedesse nos cuidados com a Cinemateca” (SOUZA, 2009, p. 97).

²⁷² Não tivemos acesso a esses documentos que se encontram no Arquivo Lucilla Ribeiro Bernardet/ Cinemateca Brasileira, ainda não digitalizados, mas ambos são detalhados tanto por Fernanda Coelho (2009, p. 55-58) quanto por Fausto Correa Júnior (2010, p. 237-239).

medida o conceito “ufanista” de patrimônio cultural, reivindicado por Jurandyr Noronha em 1948.

“Manter uma cinemateca debilitada é fazer o jogo da reação e criar possibilidade de criação de algum órgão de arquivamento estatal reacionário e não colaborar em nada para a retomada do processo democrático” (*Apud* CORREA JÚNIOR, 2010, p. 238). Acreditamos que seu discurso foi pautado pelo espírito da época, mas ao, mesmo tempo, nos interrogamos sobre as complexas e ambíguas relações entre Estado e Cinema naquele momento. No campo da produção cinematográfica, esse período vai coincidir com o início da “idade de ouro” da Embrafilme em que os filmes nacionais faziam enorme sucesso de público. A despeito das contradições latentes, a aliança entre os cineastas e a Embrafilme criou uma sensação de que o cinema brasileiro conseguiria finalmente se consolidar como indústria autossuficiente. Em 1974, o público do cinema brasileiro era de cerca de 32 milhões de espectadores (15 % do *market share*), chegando a 62 milhões em 1978 (30%). Desse total, 8,5% eram de filmes com participação da Embrafilme em 1974, sendo que essa parcela chega a 35% em 1978, ou seja, um aumento de mais de 400% (AMÂNCIO, 2011, p. 62).

Numa segunda parte do texto, ela enumera com bastante clareza as funções essenciais de um arquivo de filmes: a catalogação²⁷³; a restauração e a reprodução como ferramentas básicas da conservação; a documentação como instrumento fundamental para a contextualização e a compreensão da obra cinematográfica.

No segundo documento, Lucila tece uma análise da trajetória institucional e elabora um diagnóstico dos principais problemas que acometiam a FCB naquele momento, tirando da linha de frente o velho óbice da falta de recursos financeiros: a necessidade premente de depósitos climatizados²⁷⁴, o tamanho do

²⁷³ Segundo Coelho (2009, p. 56), a catalogação, entendida como a atividade de recolher e sistematizar informações referentes ao conteúdo dos filmes, não era uma função destacada nos documentos institucionais. A partir de meados nos anos 1970, começa a ganhar cada vez maior relevância entre as atividades prioritárias do arquivo. O coroamento desse processo, como veremos mais adiante, dar-se-á com o processamento e informatização dos dados do acervo, a realização do Censo Cinematográfico Brasileiro e a constituição do *database* FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Infelizmente, tarde demais para Lucila assistir ao atendimento de sua reivindicação.

²⁷⁴ Lucila defende no documento que o *blockhaus* deveria estar localizado em terreno da própria Cinemateca para evitar surpresas desagradáveis diante das mudanças de governo.

acervo que limita seu conhecimento; o desconhecimento do acervo que dificulta o trabalho operacional²⁷⁵; a equipe reduzida, sem experiência e sem profissionalização. A partir desse diagnóstico, ela propõe uma polêmica mudança nas diretrizes institucionais, minimizando o papel do Estado, do mecenato, e recusando os “modelos técnicos de cinematecas estrangeiras mais abastadas, uma vez que a congênere brasileira não tinha recursos para seguir tais padrões.” O objetivo esperado era criar uma nova imagem para a instituição, “sólida e séria, não mais por meio da difusão, e sim da preservação do patrimônio” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 238).

As propostas expressas nesses documentos colocam em xeque, ainda de forma incipiente, conceitos que embasavam até então o projeto institucional idealizado por Paulo Emílio. Sem menosprezar a importância do espírito cineclubístico para a história da Cinemateca²⁷⁶, Lucilla chega a se questionar se era essa sua principal função, se ela não deveria converter-se em um grande centro de preservação, deixando a atividade de difusão para outras entidades culturais. Nessa indagação (ou provocação), encontra-se o eterno dilema que acompanha a trajetória das cinematecas desde suas origens: encontrar o ponto de equilíbrio entre a preservação e a difusão, de tal forma que essas não sejam atividades concorrentes, mas complementares.

Alain Fresnot, durante sua passagem pela FCB como voluntário, realiza uma série de atividades: tratamento técnico do acervo; exposição de cartazes de filmes brasileiros no MAC em 1973; e a realização de *Nitrato* em 1974, um curta-metragem, que denuncia as precárias condições da Cinemateca naquele

²⁷⁵ Segundo o seu entendimento, o diagnóstico do acervo deveria ultrapassar o mero exame periódico e também incorporar uma avaliação da relevância de cada material revisado e, por último, a possibilidade de descarte das películas, não apenas em razão de seu estágio avançado de deterioração, mas também por motivações afeitas à própria operacionalidade do arquivo. O que está em jogo aqui é a proposição de uma política de acervo, que preconiza critérios de seleção para definir o que deve ser mantido e o que pode ser descartado: o “interesse de cada material deve ser pesado individualmente, arquivado ou transacionado no sentido de nossos objetivos fundamentais. Podendo ser meramente aliado para que a cinemateca mais leve seja mais ágil” (*Apud* COELHO, 2009, p. 57).

²⁷⁶ Rechaçando o mito da cópia rara, o grupo defende uma postura menos elitista para os arquivos de filmes, contrária à clausura rígida do *blockhaus*, à moda de Lindgren, onde cópias únicas ficariam imobilizadas e protegidas. Os arquivos deveriam reproduzir os filmes em formatos portáteis para facilitar sua circulação em todos os lugares e para todos os públicos possíveis, mas não necessariamente seriam os responsáveis por essa distribuição (CORREA JÚNIOR, 2010).

momento. O filme contém depoimentos de Francisco de Almeida Salles, Jean-Claude Bernardet, Rudá de Andrade, Maurice Capovilla e Paulo Emílio Sales Gomes que buscam traduzir as ambiguidades e contradições da Cinemateca Brasileira. Com exceção de Paulo Emílio, os demais entrevistados encontram-se ausentes tanto do plano da imagem quanto do som na versão finalizada do curta. Seus depoimentos são reproduzidos pela voz do diretor/narrador em meio a uma colagem de imagens que visa a revelar a riqueza das coleções (filmes, fotos, cartazes, livros) em contraposição às precárias condições de infraestrutura para garantir sua preservação: os rolos de nitrato queimando convertem-se em grito de alerta. Fresnot realiza assim um filme-ensaio²⁷⁷, com sua dose esperada de subjetividade, para refletir sobre a complexidade dessa experiência, seja por suas implicações culturais (a retórica da perda da memória cinematográfica ou da memória da nação), seja por seus contornos políticos (o papel do poder público, o descaso da classe política ou mesmo da cinematográfica).

Junto com outros dois colegas da USP, André Klotzel e Sérgio d'Avila, Alain Fresnot funda a revista *Cinema*, mimeografada na universidade em moldes precários, com dois números lançados em 1973 e outros dois em 1974. Em entrevista publicada no número 1 da revista, Jean-Claude Bernardet destaca as qualidades do filme *Nem Sansão Nem Dalila* (1955), aclamando a chanchada de Carlos Manga como “um dos melhores filmes políticos brasileiros”.

Conforme a biografia de Paulo Emílio, numa carta enviada a Jean-Claude Bernardet em meados dos anos 1970, Felipe Macedo (o mais combatente e último remanescente do voluntariado) faz um balanço crítico desse período, reconhecendo que, com todos os percalços, a difusão permaneceu sendo o coração da instituição, sobrando pouco ou nenhum espaço à preservação e à documentação: “fez-se o levantamento do acervo, recuperação de ‘meia-dúzia’ de cópias e recebimento de algumas doações” (SOUZA, 2002, p. 488). Foi um período de ações improvisadas, decididas de forma direta e democrática pelo grupo de voluntários, que colaboraram efetivamente para reativar o movimento dos cineclubes, sobretudo em São Paulo.

²⁷⁷ Pensamos aqui na acepção de filme-ensaio de Timothy Corrigan (2015).

Ainda em 1969, de modo informal, surge uma agremiação na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, que vai depois transformar-se no Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Essa entidade irá reunir alguns pesquisadores que então começavam a cursar os programas de pós-graduação recém-criados nas áreas de arte e comunicação.²⁷⁸ O I Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro acontece formalmente no Rio de Janeiro em 1970, criando-se uma Secretaria a cargo de Lucila Bernardet e Maria Rita Galvão²⁷⁹, sediada na Cinemateca Brasileira. O III Encontro ocorre em 1973 na Universidade Federal de Minas Gerais que possuía um Departamento de Fotografia e Cinema em sua Escola de Belas Artes. Participa desse evento o jovem crítico de cinema Paulo Augusto Gomes que três décadas depois publicaria um livro sobre os principais expoentes do cinema silencioso mineiro – *Pioneiros do Cinema em Minas Gerais* (2008). A partir de entrevistas com os biografados, familiares e colaboradores próximos, o crítico e cineasta mineiro refaz em seu estado natal o percurso trilhado por Maria Rita Galvão em *Crônica do Cinema Paulistano*.

O IV Encontro acontece durante a realização da XXVI Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC). O evento ocorre num momento em que o governo federal preparava a fusão da Embrafilme e do

²⁷⁸ Em 1972, a ECA-USP inaugurava seu primeiro curso de pós-graduação e o primeiro na área de Comunicação do país.

²⁷⁹ Maria Rita Eliezer Galvão graduou-se em Ciências Sociais pela FFLCH-USP em 1962 e logo se interessou pelos estudos cinematográficos, particularmente pela história do cinema brasileiro. “Em 1975 publicou *Crônica do cinema paulistano*, originada de sua dissertação de mestrado defendida em 1969 na Universidade de São Paulo (USP), tentativa de sistematização da trajetória do cinema silencioso realizado na cidade de São Paulo a partir da reunião de uma série de depoimentos de diretores e atores que participaram dos filmes, da consulta à ‘documentação jornalística’ fornecida por Paulo Emilio Salles Gomes, seu orientador, e de outros contemporâneos, como o cineasta Gilberto Rossi” (MORETTIN, 2018, p. 156). Este trabalho pioneiro é um marco da nova orientação que tomaram os estudos sobre o cinema no Brasil. Em seu doutorado, concluído em 1976, também na Universidade de São Paulo, ela realizou uma monumental pesquisa sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Partes dessa pesquisa foram editadas por Jean-Claude Bernardet e publicadas em 1981 no livro *Burguesia e cinema – o caso Vera Cruz*. “Maria Rita Galvão foi uma extraordinária professora de história do cinema e de cinema brasileiro, atividade que exerceu no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo a partir de 1970, até sua aposentadoria duas décadas mais tarde” (SOUZA, 2017, p. 74, tradução nossa). Teve também papel primordial na vida institucional da Cinemateca Brasileira e em suas relações com organismos internacionais como a *Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento* - CLAIM e a Federação Internacional de Arquivos de Filmes - FIAF, da qual foi vice-presidente. Faleceu aos 78 anos de idade em 2017.

Instituto Nacional de Cinema. As resoluções clamavam por maior apoio ao curta-metragem, à presença do cinema brasileiro na televisão e à sobrevivência das entidades culturais ligadas ao cinema. O conteúdo do documento, reproduzido no número 4 da Revista *Cinema*, chama nossa atenção pela alusão a um tema específico. Ele retoma as preocupações externadas por Jurandyr Noronha em 1948, de forma quase empírica, para situá-las num panorama cultural e político mais amplo, já que respaldadas pelo lastro acadêmico de uma emergente geração universitária. Uma das principais reivindicações do documento era “considerar o filme brasileiro como patrimônio cultural e artístico nacional a ser preservado e tomar as medidas necessárias para a recuperação do acervo histórico cinematográfico do país” (*Apud* SOUZA, 2009, p.101).

A partir de 1975, a chegada de um novo grupo de estudantes da ECA-USP, mais alinhados às concepções de Ernest Lindgren, trouxe uma renovação de ares que resulta num ponto de virada nos rumos da instituição. Ainda que as restrições orçamentárias continuassem, essa nova equipe vai pavimentar o caminho para que a cinemateca alcance um outro patamar de conhecimento técnico com correspondentes avanços na conservação de seu acervo fílmico.²⁸⁰

Arrumando a casa

A nova equipe incluía Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto de Souza, Sylvia Bahiense Naves e, um pouco depois, Maria Rita Galvão, já então professora de história de cinema da ECA-USP, além do montador José Carvalho Motta, também ex-aluno da escola. Com diferentes habilidades e talentos, os membros desse grupo terão papel fundamental para a implantação de novos métodos de trabalho e de sistemas de controle técnico, de catalogação e de documentação, além da definição de políticas de acesso, prospecção e difusão. Imbuídos de um espírito proativo, simpático a novos desafios, essa equipe não medirá esforços para realizar a tarefa de ressuscitar a Cinemateca Brasileira, tentando recuperar uma instituição financeiramente débil, juridicamente

²⁸⁰ O “pensamento da conservação” não era uma novidade na instituição, mas uma herança de Paulo Emílio, desde os tempos em que assumiu a direção da Filmoteca do MAM em 1954. Cinco anos mais tarde, Rudá de Andrade já esboçava minimamente as primeiras práticas de conservação. Os textos escritos por Lucila Bernardet para o seminário interno de 1973 também sugerem ações nessa direção.

irregular²⁸¹, sem corpo técnico, sem infraestrutura adequada à execução das funções básicas de um arquivo audiovisual.

Com o objetivo de conhecer o acervo, em sua forma e conteúdo, e estabilizar os processos de deterioração dos filmes, este grupo iniciou a implantação das técnicas de conservação audiovisual e instalou o primeiro módulo de um laboratório voltado para a restauração cinematográfica. Para tanto, foi buscar fundamentação teórica nos textos técnicos e na experiência de outras cinematecas do mundo, notadamente no *Staatlichesfilmarchiv*, o arquivo cinematográfico da antiga Alemanha Oriental. (COELHO, 2009, p. 11-12)

A conjuntura histórica atuou a favor do novo projeto institucional. José Midlin e Sábado Magaldi assumem nesse período respectivamente as Secretarias Estadual e Municipal de Cultura de São Paulo. Ambos eram figuras próximas a Paulo Emílio e se dispõem a apoiar a Cinemateca no que estivesse a seu alcance. Calil é nomeado assessor da Secretaria Municipal de Cultura e, com o aval do secretário, inicia a organização dos balanços da Cinemateca e também a elaboração dos relatórios de atividades dos últimos anos. Esses relatórios eram imprescindíveis para regularizar a situação jurídica da Cinemateca junto à Curadoria das Fundações²⁸², condição necessária para o recebimento dos repasses prometidos pelas Secretarias.

A efetivação desses convênios não foi tão rápida e simples, pois envolveu disputas políticas relacionadas à constituição da nova diretoria executiva e do conselho consultivo da Cinemateca. A Curadoria das Fundações e os Secretários de Cultura não aceitaram que a entidade fosse dirigida apenas pelos membros da nova geração. Chega-se então a um consenso formalizado numa composição híbrida que mesclava os jovens recém-chegados com os antigos colaboradores, voluntários e mentores da instituição.²⁸³

²⁸¹ Há que se considerar que “depois de 8 anos [1967-1974] sem contabilidade, sem balanços, sem atas e sem relatórios, a Fundação Cinemateca Brasileira não tinha mais personalidade jurídica” (SOUZA, 2009, p. 101).

²⁸² Órgão do poder legislativo que regulava o funcionamento das fundações de direito privado. Após a Constituição de 1988, essa atribuição é repassada para o Ministério Público Federal.

²⁸³ A ata da reunião extraordinária de 25 de maio de 1975 (uma “peça de ficção” forjada por Paulo Emílio) define a nova composição da diretoria e do conselho consultivo. A diretoria incluía os seguintes nomes: Antônio Cândido (presidente), Paulo Emílio Salles Gomes (tesoureiro e conservador-chefe), Sylvia Naves (secretária) e Décio de Almeida Prado, Maria Rita Galvão e Ismail Xavier. O conselho consultivo tinha Francisco de Almeida Salles como presidente e como

Fernando Coelho nos dá a seguir um diagnóstico preciso das condições físicas de armazenamento do acervo da FCB em 1975, cuja sede ainda se localizava no velho casarão cedido pela Prefeitura de São Paulo ao final da década de 1950.

O acervo de filmes em base de nitrato de celulose continuava armazenado nas quatro “casinholas” que foram construídas pela Administração do Parque após o incêndio de 1969. O casarão, coberto com antigas telhas de barro, mantinha as divisórias originais de compensado que não chegavam até o teto. As únicas paredes de alvenaria (afora as paredes externas) eram a da cozinha e banheiro (que ficavam juntas), uma parede que separava o depósito do fundo [do acervo de acetato] e outra que separava a área que seria destinada ao laboratório de restauração, e um quartinho onde morava o zelador, seu Aloysio, em frente à cozinha. [...] Todas as estantes eram de madeira e estavam por toda a parte. Os rolos de filmes, guardados nas latas (a maioria delas enferrujadas e muitas sem identificação), eram armazenadas sem qualquer separação entre filmes deteriorados e filmes em bom estado. O único critério de armazenamento era a separação entre os filmes de base de acetato e os filmes em base de nitrato. A umidade e temperatura acompanhavam o ambiente externo, quente no verão - refrescado pelas sombras das árvores, frio no inverno, e úmido o ano inteiro. (COELHO, 2009, p. 63)

As condições das instalações físicas da instituição eram realmente precárias tanto do ponto de vista do bem-estar humano²⁸⁴ quanto da conservação do acervo fílmico.²⁸⁵ Diante do quadro exasperante, a nova equipe de trabalho resolveu concentrar as energias em duas frentes de atuação: o mapeamento do acervo, tanto no que diz respeito ao seu conteúdo quanto ao seu estado técnico de conservação; e a instalação de um laboratório cinematográfico que permitisse a restauração e a duplicação dos filmes em caso de necessidade. Para centrar o foco no alcance desses objetivos, também se

membros, entre outros, Carlos Roberto de Souza, Carlos Augusto Machado Calil, Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet, Lucilla Bernardet, Felipe Macedo e Alain Fresnot (SOUZA, 2009, 103-104). A tentativa de inclusão de alguns integrantes do grupo de voluntários no Conselho Consultivo, como forma de conciliação, não surte o efeito esperado e eles acabam se afastando da instituição. O que está por trás dessa decisão é o redirecionamento da missão institucional e a definição das prioridades daí advindas, focadas mais na preservação do acervo do que nas atividades de difusão.

²⁸⁴ Durante o inverno, para se proteger da umidade fria que vinha do chão, os funcionários da cinemateca chegavam a colocar os pés dentro das gavetas utilizadas para a guarda dos instrumentos de trabalho: o compartimento era esvaziado e preenchido com papel de jornal.

²⁸⁵ Seu Aloysio, naquele momento, era a única pessoa que sabia de fato algo sobre os filmes do acervo e onde poderiam ser localizados.

decidiu reduzir as atividades de difusão, que consumiam demasiado tempo da limitada capacidade de trabalho do corpo funcional, além de comprometer a conservação do acervo: as projeções degradavam as cópias que, em muitos casos, eram únicas.

A equipe que chegou à Cinemateca em 1975 era pequena e cada um acabou se concentrando num tipo específico de trabalho. Calil cuidava do laboratório de restauração. Carlos Roberto e José Motta dedicavam-se ao mapeamento do acervo, tentando implementar um método de trabalho que desse conta de um levantamento mínimo dos conteúdos e das informações técnicas referentes aos diferentes materiais. O primeiro se concentrou no acervo de documentos em papel e o segundo no acervo fílmico, com o apoio de Seu Aloysio. Até aquele momento, e ainda por muitos anos, não se separava o trabalho de catalogação (tratamento da informação) do trabalho de conservação (tratamento do objeto). O acervo de filmes nesse momento foi mais amplamente mapeado por lotes²⁸⁶ e quando possível por títulos. O levantamento concluído em 1978 que continha informações sumárias de todo o acervo fílmico registrava 18.336 partes ou rolos e 3.226 títulos.²⁸⁷

Ainda que o arquivo estivesse em situação irregular junto à FIAF por falta de pagamento das anuidades, a Cinemateca Brasileira foi convidada a enviar um técnico para participar do II Curso de Verão da entidade, que se realizou na República Democrática da Alemanha (RDA) no prestigiado Staatlichesfilmarchiv. Paulo Emílio indicou Carlos Augusto Calil para integrar o evento. Ele aproveitou a viagem à Europa para também conhecer o Service de Archives du Film, situado na cidade francesa de Bois d'Arcy, a trinta quilômetros de Paris, considerado um modelo exemplar entre as cinematecas francesas.

Calil traz na bagagem de volta uma série de documentos (manuais, textos técnicos, relatórios, fichas) que vão influenciar decisivamente a trajetória da Cinemateca nos próximos anos e possibilitar um salto qualitativo em termos de

²⁸⁶ Filmes diferentes de um mesmo produtor, mas recebidos em conjunto, eram normalmente incluídos num mesmo lote.

²⁸⁷ O *Relatório de material depositado na Cinemateca Brasileira*, datado de 7 de julho de 1978, resumia-se a uma listagem datilografada ordenada alfabeticamente por títulos com algumas poucas informações sobre cada filme (COELHO, 2009, p. 68).

catalogação (técnica e de conteúdo) e de documentação, com impactos na conservação. Entre esses documentos, destacam-se o *Relatório de Participação no II Curso de Verão patrocinado pela FIAF* e o *Film Preservation - a report at the preservation committee of the International Federation of Film Archives*, um manual de autoria de Herbert Wolmann publicado em 1965 pela FIAF para ser distribuído entre seus associados.

O *Relatório de Participação*, redigido por Calil, busca organizar o enorme volume de informação veiculado no curso. Ele divide os temas em três grandes blocos. O primeiro bloco trata das técnicas de conservação e restauração. O segundo versa sobre catalogação do conteúdo dos filmes e de informações técnicas dos materiais e o terceiro bloco trata de questões administrativas e dos direitos e deveres de um arquivo de filmes, contendo algumas propostas que serão mais tarde incorporadas ao Código de Ética da FIAF, publicado somente em 1998. Os documentos trazidos da Alemanha Oriental respondiam aos principais desafios enfrentados pelo Cinemateca naquele momento no tocante à conservação: manipulação correta no exame dos filmes; identificação de conteúdo e de sinais de deterioração; organização dos dados extraídos de forma a possibilitar rápido acesso à informação e interpretação das informações para classificar os materiais fílmicos em termos técnicos e de conteúdo.²⁸⁸

O modelo alemão foi ajustado às circunstâncias da Cinemateca Brasileira.²⁸⁹ Calil, Carlos Roberto, José Motta e Maria Rita criaram um sistema de catalogação que contemplava o tratamento do conteúdo da obra (descrição do enredo), a identificação dos materiais e o monitoramento do estado de

²⁸⁸ Um fato ocorrido durante uma aula do curso, narrado por Calil inúmeras vezes (eu mesmo ouvi essa história quando fui seu aluno na ECA no início dos anos 1990), dizia respeito à conservação dos nitratos. O aluno brasileiro pergunta ao professor alemão sobre a melhor forma de tratar os nitratos melados. O alemão se surpreende com a pergunta e acaba confessando nunca ter visto uma película de nitrato nessas condições. Calil se dá conta que as condições ambientais (temperatura e umidade) de um país europeu eram muito diferentes daquelas encontradas em um país tropical e que, portanto, seria necessário encontrar soluções próprias para problemas próprios.

²⁸⁹ Havia recomendações cujo cumprimento era praticamente impossível para a realidade da Cinemateca Brasileira daqueles tempos, como o armazenamento dos filmes a uma temperatura de -2°C e umidade relativa do ar de 60%, assim como a feitura de três matrizes com separação cromática em película preto e branco para os filmes coloridos.

conservação de cada um dos materiais de um determinado filme.²⁹⁰ A identificação do material contemplava seu tipo (negativo de imagem, som, ou ambos; cópia; copião; sobras; etc), sua base (nitrato ou acetato), sua emulsão (preto e branco ou colorida), a metragem de cada rolo, o tipo de som, etc. Também ficou patente que era fundamental padronizar a forma de registrar os dados sobre o estado de conservação e sobre os conteúdos dos filmes. Descrever o estado de conservação implicava em reconhecer as várias formas de degradação de cada tipo de material: hidrólise do nitrato, desplastificação do acetato, presença de fungos, sulfuração ou metalização na emulsão, desbotamento da película em preto e branco, descoloramento da película colorida, entre outras. Por meio do *Manual of Film Preservation*, a equipe também aprendeu o que deveria ser observado durante o exame dos materiais, identificando tecnicamente os agentes da deterioração e tomando as providências necessárias para evitar, amenizar ou sanar o problema, quando possível.

O manual da FIAF era uma versão mais detalhada e atualizada do pioneiro *Problems of Science Film for Archive Purposes*, publicado pelo *British Film Institute* (BFI) em 1952, relatando a experiência do arquivo inglês no campo da conservação. A novidade na publicação da FIAF eram as instruções práticas para tratamento do acervo cinematográfico. Tanto o documento de 1952 quanto o de 1965, reconhecem as qualidades físico-químicas mais estáveis da base de acetato de celulose e recomendam que os filmes em base de nitrato em processo avançado de deterioração sejam duplicados em películas de acetato, com posterior descarte do nitrato original. Como já comentado, o tempo irá mostrar que a base de acetato, chamada de *safety film*, não era de fato tão segura para a conservação de longa permanência. Essa avaliação prematura e um tanto equivocada da “superioridade” físico-química do acetato será desastrosa para a

²⁹⁰ Para fins de identificação de conteúdo, a unidade de trabalho é a obra cinematográfica, mas para fins de conservação, a unidade de trabalho passa a ser o material. Assim, a descrição do enredo era feita uma única vez para cada filme, a partir do material mais completo disponível. Por outro lado, o monitoramento técnico exigido pela conservação trata cada material individualmente, ou seja, os diferentes materiais de um mesmo filme eram considerados como objetos únicos para fins de registro e atribuição de número de tombo.

preservação dos filmes, provocando danos irreparáveis para a cinematografia mundial.

A falta de uma metodologia-padrão para organizar as informações sobre o acervo era uma grande fraqueza da Cinemateca. Em parte, isso teria ocorrido por falta de um quadro estável de funcionários que garantisse a continuidade do método de trabalho.²⁹¹ Tomando como referência as metodologias utilizadas pelos arquivos europeus e as fichas alemãs trazidas por Calil, a equipe estabeleceu um sistema padronizado de procedimentos de catalogação. Esse sistema atendia às necessidades da rotina de conservação e incluía um conjunto de instruções focado em três aspectos: classificação e codificação dos materiais²⁹², classificação do estado de conservação²⁹³ e tombamento.²⁹⁴ A organização e padronização dessas informações possibilitou o conhecimento do acervo e o acesso rápido às suas condições de conservação, facilitando a tomada de decisão quanto às ações a serem priorizadas seja para duplicação ou restauração.

A grande maioria desses procedimentos é utilizada até os dias de hoje, com exceção do método de tombamento que foi modificado nos anos 1980 para atender um aumento considerável de demanda pela incorporação de novos

²⁹¹ A cinemateca dependeu durante muitos anos do trabalho de voluntários que lá permaneciam por pouco tempo. Ainda que houvesse esforço para empreender o trabalho de catalogação, cada voluntário utilizava uma metodologia diferente. Além disso, o trabalho iniciado por um voluntário não era necessariamente continuado por seu substituto, o que acabava resultando em uma série de catálogos incompletos (Entrevista com Carlos Augusto Calil em 02/04/2009 Apud COELHO, 2009, p. 77).

²⁹² A tabela de classificação de materiais atribuía um código de três letras para o tipo de material. Exemplo: CO para cópia, NO para negativo original, DN para contratipo (*duplicating negative*) e DP para máster (*duplicating positive*). A última letra se referia a material somente com imagem (X), somente com som (Y) ou com ambos (Z).

²⁹³ A tabela para classificar o grau de conservação foi inspirada no manual da FIAF de 1965 e buscava definir o Grau Técnico (GT) do material, levando em consideração uma série de fatores como: presença ou não de danos físicos visíveis na emulsão com sinais de sulfuração, esmaecimento ou descolorimento; defeitos na perfuração; sinais de decomposição do suporte por hidrólise (nitrito) ou desplastificação (acetato).

²⁹⁴ Esse nome é decorrente do Número de Tombo que é atribuído a cada material que por sua vez é registrado em um Livro de Tombo. Esse número vai ser anotado na ponta de proteção de cada rolo e também nos rótulos frontais e laterais das latas de armazenamento e irá acompanhar o material até o momento de seu descarte. O sistema de codificação adotado era alfanumérico constituído de quatro campos: 1º campo (S para suporte em acetato, N para suporte em nitrito); 2º campo (N para material negativo e P para material positivo, 3º campo: número sequencial de cinco dígitos atribuído por ordem de entrada e 4º campo (X para material de imagem, Y para material de som e Z quando contém ambos). Vale atentar que o S de acetato vem de *Safety Film*, corroborando a ideia então disseminada que se tratava de uma base mais estável e segura.

materiais. Mesmo assim, essa mudança se deu muito mais por uma questão operacional do que por uma limitação conceitual da metodologia. O *Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas*, publicado pela Cinemateca Brasileira e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo em 2006, mantém a grande maioria das recomendações moldadas nesse sistema e serve de documento de referência para ações de conservação em muitos arquivos audiovisuais brasileiros.

A equipe reduzida da Cinemateca não permitiu que o sistema de fichas coloridas, adotado pelo arquivo alemão, fosse inteiramente replicado na instituição.²⁹⁵ Aos poucos, o grupo vai percebendo que eram necessárias várias adaptações. A despeito dessas restrições, a listagem resultante do mapeamento de 1980 apresentava grandes avanços em relação ao de 1978, oferecendo informações mais precisas e objetivas sobre o estado de conservação, possibilidade de acesso e conteúdo dos filmes. Não entraremos aqui nos detalhes técnicos desses avanços, mas cabe ressaltar que eles respondiam minimamente às demandas da conservação, da catalogação e da difusão, cobrindo, portanto, todos os setores vitais do arquivo. Os filmes brasileiros passaram a ser agrupados em categorias: silenciosos, longas-metragens sonoras, cinejornais sonoros e documentários. Dentro de cada uma dessas categorias, é computada a quantidade de títulos, subdivididos por décadas, e o número estimado de horas de projeção em cada subdivisão. O documento de 1980 informava a existência de 1.801 filmes brasileiros, correspondendo a cerca de 650 horas de projeção.²⁹⁶

Um convênio assinado com o Ministério da Agricultura em 1978 para execução de um projeto específico – Filмотeca Agropecuária – contribuiu para o amadurecimento dos procedimentos técnicos utilizados pela equipe da

²⁹⁵ O modelo alemão utilizava fichas descritivas (estado físico e conteúdo), com cores diferenciadas para filmes de curta-metragem, longa-metragem, nacionais e estrangeiros, além de uma série de outras fichas para fins específicos: controle de tráfego (registro de entrada e saída dos filmes), documentação (registro de materiais extrafilmicos como fotografias, cartazes, roteiros, etc.), temática (ficha técnica detalhada do filme). O número de informações a serem preenchidas era tal que se tornou inviável para a equipe reduzida da Cinemateca.

²⁹⁶ Os dados foram obtidos de *Filmes Brasileiros existentes no acervo em 13 de junho de 1980*, documento pertencente ao Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira (Apud COELHO, 2009, p. 87).

Cinemateca e foi em parte responsável pelos avanços verificados no documento de 1980. O objetivo desse projeto era entregar fichas descritivas sobre filmes do acervo que fossem do interesse do Ministério. Com os recursos recebidos, foi “possível adquirir novos instrumentos de trabalho (mesas enroladeiras, coladeira, etc)” e também contratar “novos prestadores de serviço, formando uma equipe de aproximadamente 10 pessoas para a catalogação do acervo” (COELHO, 2009, p. 99).

É interessante pensar que a Cinemateca Brasileira só conseguiu dinheiro para montar uma equipe mínima e realizar um trabalho mais profissional a partir de recursos oriundos de uma outra área do governo federal que não a cultural, no caso, o Ministério da Agricultura, ou seja, tratava-se muito mais de uma questão política, de estabelecimento de prioridades, do que econômica. Havia recursos disponíveis. A questão era onde empregá-los. Fernanda Coelho entrou para a Cinemateca por meio desse projeto.

O dinheiro sempre existiu para muitas coisas, não para a cultura. Quando Gilberto Gil assumiu, a gente ficou superfeliz porque ele conseguiu que o orçamento do governo para a área cultural, para o Ministério da Cultura, que era de 0,01, passasse para 0,03. Uau ... triplicaram os nossos fundos, mas era uma fração do lado direito dos zeros. Isso não foi prioridade!²⁹⁷

Para dar cabo dos compromissos assumidos, a equipe decide empreender uma varrição ampla em todo o espectro de filmes, cobrindo grande parte dos rolos ainda não tratados. O tempo para execução do projeto era exíguo considerando o tamanho da empreitada. A solução encontrada foi adaptar as fichas de coleta de informação, de tal sorte a dar conta do demandado com o efetivo disponível e as contratações temporárias financiadas pelo convênio.²⁹⁸ Essa necessidade de adaptação às circunstâncias levou à criação da Ficha de

²⁹⁷ Entrevista concedida ao autor em 30.nov.2021.

²⁹⁸ Foram recrutados e treinados estudantes da ECA-USP, da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e de outras faculdades. O Relatório de Atividades de 1979 aponta que o período de treinamento da equipe acabou “sendo maior que o de funcionamento propriamente dito”, já que a mão-de-obra contratada fora dispensada com a interrupção abrupta do projeto naquele ano (Relatório de Atividades de 1979, Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira *Apud* SOUZA, 2009, p. 124).

Inventário que se mostrará depois extremamente funcional para responder às demandas operacionais cotidianas e será largamente utilizada na instituição.²⁹⁹

A Ficha de Inventário, então, passa a ser o principal instrumento de trabalho para o registro de informações técnicas e de conteúdo. É um momento estratégico que reúne mão-de-obra numerosa para o exame dos filmes – a maior na história da instituição até a data – e a oportunidade de testar o conhecimento aprendido, com a aplicação de uma ficha criada pela equipe – teoricamente mais adequada à realidade da Cinemateca – que será aplicada de forma sistemática. (COELHO, 2009, p. 100)

A nova metodologia adotada começa a mostrar resultados nos números apresentados nos relatórios de atividades.³⁰⁰ A organização e detalhamento das informações coletadas permite mensurar com maior precisão o trabalho realizado durante o ano, possibilitando um diagnóstico mais acurado do acervo e um planejamento mais efetivo das ações de conservação.

O volume dos rolos examinados pode servir de amostragem para se projetar (hipoteticamente) a porcentagem de filmes em processo de deterioração e dos filmes quimicamente estáveis existentes no acervo. A partir desta projeção, era possível, por exemplo, mensurar e planejar os trabalhos de laboratório. Também era possível dimensionar o tamanho dos depósitos de guarda, na possibilidade de se constituírem áreas climatizadas que isolem os filmes em degeneração dos rolos estabilizados. E, com uma conta básica de produtividade por pessoa, ainda se podia dimensionar a equipe mínima necessária para examinar o acervo inteiro. Mesmo que essas providências estivessem longe de ser efetivadas, as ferramentas de trabalho estavam estabelecidas e podia-se vislumbrar com mais precisão o tamanho dos problemas a serem enfrentados. (*idem*, p. 105)

²⁹⁹ A Ficha de Inventário vai embasar-se conceitualmente em quatro níveis de controle interno: controle administrativo (direitos patrimoniais, origem dos materiais, formas de incorporação); controle de conservação (estado de conservação, tipologia do material, histórico das intervenções); controle de circulação (monitoramento de entrada e saída de materiais); e controle de informação (conteúdo dos filmes e padronização da nomenclatura utilizada para classificação dos materiais do acervo).

³⁰⁰ O Relatório de Atividades de 1978 destaca o inventário de 16 mil metros de filme. O Relatório de 1979 registra o tratamento de cerca de 244 mil metros de filme (ou 1.440 rolos), portanto 15 vezes maior do que o apresentado no ano anterior. Isso se deu em parte pela adoção da nova metodologia de catalogação e também pelo aumento expressivo da equipe com os recursos oriundos do projeto da Filмотека Agropecuária (Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, Apud COELHO, 2009, p. 104).

Nesse período, a Líder Cine Laboratórios havia adquirido a Rex Filmes e começou a colocar à venda os equipamentos mais antigos da concorrente. Calil consegue estabelecer um acordo com a Líder que aceita vender a preços módicos algumas dessas velharias obsoletas para a Cinemateca.³⁰¹ Com recursos obtidos da Secretaria de Cultura do Estado, em pagamento à realização de mostras no MIS e na ECA, são adquiridos algumas peças e equipamentos já separados para descarte. Se por um lado, a compra desses equipamentos permitiu a instalação de um primeiro módulo do laboratório de restauração, por outro exigiu da equipe um esforço redobrado: ela teve que aprender a restaurar as máquinas, antes de restaurar os filmes.

Josef Illés, técnico de laboratório de reconhecida competência, prestou num primeiro momento uma valiosa contribuição para os trabalhos de restauração. Ele conhecia profundamente os processos de processamento das películas em preto e branco, algo que a maioria dos laboratórios comerciais já abandonara para se concentrar nos filmes coloridos. Com a inventividade de Illés (uso de uma antiga copiadeira e a combinação de peças para dar vida a uma reveladora), a Cinemateca Brasileira, em 1977, chega a prestar serviço de laboratório para a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), realizando a duplicação de dois filmes mineiros do período silencioso: o documentário *Minas*

³⁰¹ O fechamento dessa parceria com a Líder não foi uma tarefa fácil: Calil teve que se desdobrar para convencer os donos da empresa que a Cinemateca não representaria um concorrente no mercado, pois as máquinas seriam utilizadas prioritariamente para a cópiagem do seu acervo. “A Líder afinal aceitou em vender os primeiros componentes – peças, carcaças, pedaços de equipamentos e algumas antigas máquinas inteiras – do que viria a ser o Laboratório de Preservação da Cinemateca Brasileira” (SOUZA, 2009, p. 110).

*Antiga*³⁰² (1925) de Iginio Bonfili e alguns fragmentos de *Tormenta*³⁰³ (1930) de Arthur Serra. Também foram duplicados para a Fundação Alfredo Ferreira Laje de Juiz Fora, cinejornais da produtora Carriço Filme. Essas duplicações envolviam transferência de filmes impressos originalmente em nitrato para base de acetato de celulose.

Nesse mesmo ano, com recursos oriundos de um convênio com a Fundação Nacional das Artes – Funarte, é adquirido um outro lote de equipamentos para o laboratório de restauração.³⁰⁴ O montante recebido também permitiu a contratação temporária de dois técnicos do antigo Laboratório Rex e de João Sócrates Oliveira. Esse último era um arquiteto com *expertise* em restauração fotográfica: “Inventivo, tecnicamente investigativo, amante de desafios, embora neófito em termos cinematográficos, João dispõe-se a tentar montar os equipamentos com as peças disponíveis” (SOUZA, 2009, p. 114).

Graças às habilidades de João Sócrates, o equipamento instalado apresentou resultados favoráveis, possibilitando a restauração de *Aguilha no*

³⁰² A série *Minas Antiga* corresponde a um conjunto de documentários históricos de cunho educativo, produzidos entre 1927 e 1928, para serem utilizados nas escolas mineiras. Sheila Schvarzman (2018, p. 136-141) reflete sobre o projeto político-ideológico envolvido nessa empreitada, consubstanciado na centralidade dada à história de Minas Gerais na construção da nação brasileira. Uma leitura da história extremamente elitista e preconceituosa mostra-se presente. Tiradentes e seus companheiros são apresentados como exemplos de homens notáveis, nobres credenciados pelo berço a liderar uma grande missão, abortada no passado, mas agora redimida pela ação educadora do governo mineiro. Por outro lado, Aleijadinho é descrito como figura monstruosa, desprovida de berço e distinção, mas que, apesar da terrível doença, tem um dom, e que, por obra do esforço e sacrifício, soube superar as mazelas de sua infeliz condição. Apesar das expectativas e dos investimentos na produção da série, não há dados disponíveis que comprovem sua utilização nas escolas mineiras, que, naquele momento sequer contavam com equipamentos de projeção e, em alguns casos, nem mesmo com energia elétrica. “A julgar pelas indicações da imprensa, e apesar do epíteto de filme educativo, não passou de um significativo e original produto de propaganda do governador Mello Viana com sua preocupação por uma reforma do ensino e afirmação regional no interior da nação” (p. 140).

³⁰³ Fotografado por Iginio Bonfili, a quem também é creditada oficiosamente a direção, *Tormenta* é um melodrama romântico (com discos musicados) que narra o amor impossível entre dois jovens: Daniel e Lúcia. Ele, para vingar a morte do pai – um compositor viciado em jogo – torna-se o responsável por uma série de homicídios que envolvem membros da família dela. Segundo Paulo Augusto Gomes (2009, p. 53), Iginio era muito cuidadoso com sua obra e “soube preservar a maior parte do que fez”.

³⁰⁴ A solicitação tinha sido endereçada em 1975 ao Departamento de Assuntos Culturais do Ministério de Educação e Cultura (DAC-MEC), dirigido por Manuel Diegues Júnior, pai do cineasta Carlos Diegues, e “incluía a aquisição de uma moviola usada, filme virgem e produtos químicos, pessoal e listava equipamentos a serem construídos: uma copiadeira óptica com tração por grifa e por martelo [...], máquinas de plastificar, polir e lavar, uma reveladora de filmes, mesas de sincronismo e enroladeiras” (SOUZA, 2009, p. 109).

palheiro (Alex Viany, 1953) e *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955),³⁰⁵ além de documentários silenciosos e filmes estrangeiros antigos, cujas cópias haviam sido encontradas em território brasileiro. Com a laboratório funcionando a todo vapor³⁰⁶ (ainda que com instalações e equipamentos precários), a Secretaria Municipal de Cultura encomendou a duplicação de alguns filmes pertencentes ao acervo do antigo Departamento de Cultura. A Embrafilme também patrocinou a restauração de alguns longas-metragens e a copiagem de outros incluídos na mostra *Melhores filmes brasileiros de todos os tempos*.³⁰⁷

Os resultados positivos alcançados pelo laboratório de restauração ganharam projeção nacional a ponto de estimular uma onda de recebimento de filmes de diferentes cantos do país, com rápido crescimento do acervo, mas sem espaço físico adequado para armazenamento de todos os rolos.³⁰⁸

Filmes entravam às centenas, como as 500 latas de cinejornais da Carriço de Juiz de Fora; nitratos prospectados no Rio Grande do Sul por Antônio Jesus Pfeil; 100 latas de filmes do Museu do Índio, entre elas o que ainda sobrevivera das realizações do documentarista Luiz Thomas Reiz; filmes da Secretaria de Cultura do Recife, enviados para restauro pelo escritor e secretário Ariano Suassuna, além do sistemático recebimento de filmes em nitrato da Cinemateca do MAM carioca. (SOUZA, 2009, p. 116)

³⁰⁵ Os negativos desses dois filmes em acetato de celulose tinham chegado recentemente à FCB e se encontravam em avançado estágio de deterioração físico-química, ou seja, já fortemente acometidos pela “síndrome do vinagre”. Carlos Augusto Calil revela em entrevista concedida à Fernanda Coelho (2009, p. 92) que a cópia de *Aguilha no palheiro* apresentou um resultado bastante satisfatório, mas a de *Rio 40 graus* deixou muito a desejar: causou vexame quando exibida no Festival de Brasília, por causa do seu “contraste duríssimo, quase alto contraste”.

³⁰⁶ O Relatório de Atividades de 1978 traz números expressivos, registrando a lavagem de 873 bobinas (235.260 metros), a interrupção de hidrólise de 97 bobinas (225.640 metros), a copiagem de 15.930 metros e a contratipagem de 26.500 metros (Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira Apud COELHO, 2009, p. 97).

³⁰⁷ Infelizmente não conseguimos ter acesso ao catálogo dessa mostra.

³⁰⁸ Os problemas mais críticos, como a limitação de espaço físico ou a falta de condições adequadas de temperatura e umidade para armazenagem dos filmes, levarão algum tempo para serem resolvidos. O que se conseguiu de imediato foram as trocas das velhas latas enferrujadas por embalagens plásticas, fabricadas por meio de uma parceria com o Serviço Nacional da Indústria (SENAI). “Em sua passagem pela França, quando visita o Service des Archives du Film, em Bois d’Arcy, Calil observa que eram utilizadas embalagens plásticas para a guarda dos rolos de filmes” (COELHO, 2009, p. 96). O SENAI se dispõe a estudar o processo de confecção desses estojos e fabricá-los gratuitamente, desde que a FCB arcasse com os custos da matéria-prima. A quantidade produzida não foi, no entanto, suficiente para atender à crescente demanda, obrigando “o arquivo, durante vários anos, a uma busca constante das clássicas embalagens metálicas disponíveis no mercado e muitas vezes doadas por laboratórios cinematográficos para substituir as latas que se oxidavam” (*ibidem*).

Na esperança de terem seus filmes restaurados ou duplicados, muitos realizadores começaram a enviar suas obras para guarda na Cinemateca, o que motivou a instituição em 1978 a elaborar um Contrato de Depósito, tomando como referência modelos utilizados por arquivos estrangeiros e orientações gerais da FIAF. Ainda que os espaços para armazenamento fossem exíguos e as condições de conservação para lá de precárias, a FCB não recusava doações ou depósitos. Em que pesem todas os riscos envolvidos num crescimento rápido e não planejado do acervo, essa era uma postura assumida por quase todas as cinematecas do mundo e também uma diretriz defendida pela FIAF.³⁰⁹ Havia uma questão ética envolvida: a incapacidade de os arquivos escolherem o que seria ou não seria relevante preservar para as gerações vindouras. As cinematecas dos países periféricos tinham ainda uma motivação adicional nessa questão: o tamanho do acervo transformava-se em instrumento de pressão para impressionar e convencer os governos a garantir recursos para sua preservação. Essa era ao menos a opinião externada por Wolfgang Klaue, diretor do Staatlichesfilmarchiv, em sua visita à Cinemateca Brasileira em 1978.³¹⁰ Ainda que essa opinião tenha servido como um estímulo para o grupo que dirigia a FCB naquele momento, a experiência histórica não irá confirmar a eficácia da estratégia.

Ainda em 1977, a Cinemateca firmou um convênio com o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), dirigido por Aloísio Magalhães, para catalogar a coleção do *Cine Jornal Brasileiro*, produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) durante a ditadura getulista. No ano seguinte, foi assinado um contrato com a Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) que forneceu recursos para a duplicação de grande parte desses cinejornais (produzidos originalmente em nitrato) com transferência para suporte de acetato de celulose. Em meio aos debates travados durante um simpósio sobre cinema e memória, que ocorreu em 1979, do qual falaremos com mais detalhe adiante, a historiadora Ana Maria Murakami nos propõe uma reflexão importante sobre a prioridade dada à preservação do acervo do DIP:

³⁰⁹ Uma das únicas exceções a essa regra, como já comentamos, era o *National Film Archive* de Londres que possuía um comitê de seleção para decidir o que seria incorporado pelo arquivo.

³¹⁰ No ano seguinte, ele será eleito presidente da FIAF, posto que ocupará até 1985.

Consentir numa destruição deliberada e sistemática de filmes, principalmente dos mais antigos, devido ao material com que eles eram feitos, muitas vezes para preservar uma versão oficial da história – como o que ocorreu com os cinejornais da própria Agência Nacional – me parece uma coisa muito séria que tem que ser denunciada. Devemos lutar para evitar que, do mesmo modo que se destroem documentos escritos, bibliotecas, etc., não acabem com a memória visual de um país. (*Apud SIQUEIRA, 1981, p. 40*)

É evidente que essa “versão oficial da história” pode nos oferecer muitos ingredientes para uma análise histórica do período que vá além das aparências ou do discurso oficial. De qualquer forma, há aqui uma discussão sobre a valoração de determinadas imagens, nesse caso pautada por uma certa visão da história (a importância do Estado Novo e do próprio DIP na história política brasileira), que nos interessa assinalar. As escolhas sobre “o que restaurar” ou “o que duplicar” nem sempre obedecem a critérios eminentemente técnicos. São muitas vezes resultantes de opções políticas ou de janelas de oportunidades que surgem a cada momento.

Utilizando os recursos advindos de convênios, firmados com as três esferas da Federação³¹¹, nesse mesmo ano, a FCB consegue contratar uma bibliotecária: Elenice de Castro. Ela ficará responsável pela organização e catalogação da documentação em papel (folhetos, roteiros, cartazes, fotografias, hemeroteca, etc) que tinha sido transferida temporariamente para o MIS. A Cinemateca retomou nesse período o recolhimento de cartazes e fotografias de filmes brasileiros, a coleta de matérias publicadas na imprensa, bem como o recebimento de roteiros e outros documentos doados por realizadores e produtores. Ainda que lentamente, o acervo arquivístico foi ganhando volume e tratamento, sendo, aos poucos, disponibilizado para pesquisadores.

A partir da montagem do laboratório e do início dos serviços de restauração, alguns critérios passaram a ser definidos para a escolha dos filmes que seriam prioritariamente restaurados ou duplicados, compondo o que se

³¹¹ As verbas oriundas desses convênios eram restritas e voltadas à execução de projetos específicos nas áreas de catalogação, restauração, compra de equipamentos e difusão (realização de mostras, cursos, etc.). Os recursos não garantiam “a manutenção de uma equipe mínima fixa e [isso] implicava o constante treinamento de mão-de-obra que se dispersava concluído o projeto que a remunerava” (SOUZA, 2009, p. 118).

poderia chamar de incipiente política de restauração. Ainda que a prestação de serviços para outras instituições ou para particulares representasse uma fonte de recursos para a instituição e, por tabela, para a manutenção do laboratório, foram inicialmente priorizados o tratamento do acervo da própria FCB. Conforme avançava o exame dos rolos e a definição da lista de materiais com maior premência para duplicação ou restauração, foram estabelecidos alguns critérios para conduzir a ordem dos serviços: em primeiro lugar, o cinema silencioso brasileiro, em segundo lugar os longas-metragens sonoros brasileiros em processo de deterioração e em seguida os cinejornais nacionais. Esses critérios foram formalizados no início dos anos 1990 no *Programa Nacional de Restauração do Acervo de Filmes Brasileiros Antigos*, patrocinado pela Embrafilme.

Percebe-se que o curta-metragem brasileiro, seja o ficcional, o documental ou o educativo, é inicialmente alijado da lista de prioridades. Ainda que isso não tenha sido formalmente declarado, a nosso ver, essa escala de priorização levou em consideração critérios técnicos (periculosidade e friabilidade dos filmes em nitrato), bem como econômicos (maior demanda para os longas, tanto para exibição na televisão quanto para o mercado de *home video*; e utilização dos cinejornais como material de arquivo para realização de outras produções).

Segundo Coelho (2009, p. 94), uma outra diretriz observada no funcionamento do laboratório nesse período era a priorização pelas duplicações emergenciais, tendo como objetivo “produzir matrizes do maior número possível de títulos”. Dessa maneira, nem sempre se chegava à cópia de exibição. “Havia uma urgência enorme para tirar o atraso dos anos de inoperância da Cinemateca e não havia recursos para se produzirem cópias de exibição da maior parte dos filmes.” Essa postura colaborou para macular em certos círculos a imagem da instituição tida como “um arquivo hermético que não facilitava ou não priorizava o acesso aos filmes dos quais era depositária.”

Quando refletimos sobre a política de conservação, nos deparamos muitas vezes com situações em que os critérios de seleção surgem por força das circunstâncias. A fabricação dos estojos de polietileno foi financiada com

recursos provenientes de um convênio com a Funarte. O projeto original previa a confecção de moldes de estojos para abrigar rolos simples de 300 metros e rolos duplos de 600 metros. A demora na execução do trabalho e a inflação galopante do período solaparam parte considerável da verba, possibilitando apenas a injeção de moldes para os rolos simples. Mudanças tecnológicas ocorridas durante os anos 1980 padronizaram o uso de rolos duplos para os negativos originais da maioria das obras cinematográficas. Dessa maneira, os negativos dos filmes produzidos a partir desse período não foram beneficiados pela mudança de embalagem, o que pode ter gerado impactos em sua conservação. Trata-se apenas de um exemplo que demonstra como uma situação conjuntural, alheia à vontade dos arquivistas, pode afetar a eficácia da conservação de parte do acervo.

O Relatório de Atividades de 1978 (*Apud* COELHO, 2009; *Apud* SOUZA, 2009) destaca a assinatura de convênios com a Prefeitura e o Estado de São Paulo, mas em moldes distintos das parcerias anteriores. As verbas não seriam utilizadas em projetos específicos (mostras, cursos, projeções, etc) mas poderiam ser investidas na própria manutenção da FCB (despesas correntes, pessoal, equipamentos) o que dava à instituição uma sensação (ainda que ilusória) de maior tranquilidade e estabilidade. O grande desafio era superar a precariedade das instalações e garantir a construção de depósitos climatizados.

A solução finalmente chega por meio da cessão por parte da Prefeitura de São Paulo de duas casas no Parque Público da Conceição que tinham sido desapropriadas para a construção da Estação Conceição do metrô paulistano.³¹² A Cinemateca começa a se mudar para a nova sede em janeiro de 1981, mas não havia espaço suficiente no novo endereço para abrigar todas as suas instalações. O laboratório de restauração permanece no Ibirapuera, sendo transferidas paulatinamente para o Parque da Conceição a conservadoria, a administração, a difusão que ocuparam a primeira casa, além da biblioteca e da

³¹² Outras oportunidades fora do município de São Paulo haviam surgido, como um terreno em Jundiaí e outro em Itu, que seriam doados pelas respectivas prefeituras para a construção de uma nova sede, mas logo os trâmites legais revelaram-se insolúveis. Como declarou Carlos Augusto Calil em entrevista publicada pelo diário paulistano *Jornal da Tarde* em 24 de maio de 1977: “a boa vontade de uns acaba esbarrando no senso burocrático de outros” (*Apud* SOUZA, 2009, p. 122).

documentação que se instalaram na segunda.³¹³ E finalmente, em sua nova sede, a Cinemateca Brasileira, depois de 34 anos de existência, contaria com um depósito climatizado.³¹⁴

Uma questão que afligiu a equipe da Cinemateca naquele momento foi decidir o que deveria ser armazenado no depósito climatizado. O arquivo contava com cerca de 20 mil rolos de filmes, mas o espaço disponível no novo depósito comportaria apenas 8 mil rolos. Recursos liberados pela Embrafilme em 1981 para compra de armários deslizantes permitiram que esse número se ampliasse para algo em torno de 14 mil rolos. O Relatório de Atividades de 1980 expressa o que foi decidido: “O plano é enviar para esse depósito todas as matrizes em acetato (negativos originais, contratipos e cópias únicas), conservando-se no Ibirapuera o material em nitrato em avançado grau de decomposição” (Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira *Apud* COELHO, 2009, p. 112-113). A recuperação de ânimos trazida pela nova sede e pela instalação do depósito climatizado foi momentaneamente abalada quando em fevereiro de 1981 um dos eucaliptos que sombreavam as casinhas do Ibirapuera despenca sobre um dos depósitos de nitrato durante uma chuva de verão, “obrigando a rápida e desordenada remoção e acondicionamento de filmes nas outras casinhas de alvenaria, sem possibilidade de a equipe de catalogação enfrentar seu inventariamento e ordenação” (SOUZA, 2009, p. 134).

A inauguração do depósito climatizado provoca também uma nova onda de recebimento de filmes, tanto de produtores como de particulares, em tal proporção que ao final de 1981 cinquenta por cento do espaço disponível nas estantes deslizantes já se encontrava totalmente ocupado.³¹⁵ A classe

³¹³ O acervo documental estava abrigado no MIS desde 1976 e agora reconquistava seu espaço físico dentro da instituição. Tudo indica que a casa que agora abrigava a biblioteca e o setor de documentação, com área também reservada para consultes, só não foi demolida porque as arquitetas da Prefeitura Municipal responsáveis pelo acompanhamento da desapropriação descobriram tratar-se de edificação supostamente projetada pelo escritório de Rino Levi, um dos grandes expoentes da arquitetura moderna em São Paulo.

³¹⁴ Os parâmetros de climatização do novo depósito foram definidos em 18-20°C e 60-70%UR. Não eram os valores ideais segundo os manuais da FIAF, mas foi o que se conseguiu com os recursos disponíveis.

³¹⁵ Souza (2009, p. 134) relata a chegada de 150 rolos de filmes com temática folclórica realizados por Alceu Maynard Araújo, 400 rolos de cinejornais *Word Press* (em pagamento a uma dívida da produtora com a Prefeitura de São Paulo) e 600 rolos de cinejornais *Studio 1000*, “adquiridos por Carlos Augusto Calil numa loja de quinquilharias carioca ...” O Laboratório Flick,

cinematográfica (ou parte dela) não se mostrava tão solidária com a instituição em tempos de crise, mas, nos momentos de mínima bonança, bate à sua porta pedindo abrigo para seus filmes.³¹⁶

Ainda que de forma um tanto improvisada³¹⁷, um pequeno auditório de exibição com 50 lugares e projetor em 16 mm foi instalado na casa supostamente desenhada por Rino Levi. O local foi batizado de Estúdio Conceição e permitiu que a Cinemateca impulsionasse suas atividades de difusão, contando agora com sala própria. A abertura do estúdio serviu também para dissipar em parte as acusações de que a FCB se comportava, já há algum tempo, como uma instituição autocentrada, preocupada muito mais com a conservação do seu acervo do que em prestar serviços culturais à sociedade.

Ao final de 1981, um outro acontecimento abala a rotina já exaustiva da equipe da Cinemateca. O laboratório cinematográfico Líder anuncia que vai se desfazer dos negativos que processara nas últimas três décadas e que estavam em parte armazenados em suas dependências, sem condições adequadas de conservação. Após acordo firmado com a empresa, a Cinemateca Brasileira passa a ser a depositária dessas matrizes que ultrapassavam a casa dos 500 filmes.³¹⁸ Uma outra demanda que surgiu em virtude desse grande afluxo de filmes foi regularizar a questão dos direitos patrimoniais. A Cinemateca teve que entrar em contato com cada um dos detentores dos direitos para as assinaturas dos devidos contratos de depósito. Segunda nos conta Coelho (2009, p. 115), “parte desses produtores nunca foi encontrada”.

recém liquidado, também encaminhou um lote da série *Brasil hoje*, cinejornais produzidos pela Agência Nacional de Notícias durante a ditadura militar.

³¹⁶ Glauber Rocha decide depositar na Cinemateca Brasileira nesse momento toda a sua obra fílmica. Outros cineastas como Ana Carolina, Arthur Omar, Carlos Diegues, Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla e Walter Hugo Khouri também começam a enviar para o arquivo matrizes de seus filmes, ávidos por ainda encontrar espaço para alojá-los nas estantes cada vez mais cheias do depósito climatizado.

³¹⁷ Segundo relata Carlos Roberto de Souza (2009, p. 123), ele e Calil resgataram “no depósito de inservíveis da Prefeitura bonitos móveis para mobiliar as casas e dezenas de cadeiras de um antigo teatro para um pequeno auditório/sala de projeções.”

³¹⁸ Naquele momento, cada filme de longa-metragem consumia em média 5 rolos de película. Como os negativos de imagem e som eram processados separadamente, essa cifra aumentava para 10 rolos por filme, sem considerar os materiais extras como cópias, *trailers*, *teasers*, sobras e copiões. Em suma, com os depósitos espontâneos e o material despachado pela Líder, o acervo cresceu exponencialmente, alcançando a casa dos 50 mil rolos de filmes (Relatório de Atividades de 1981/Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira *Apud* COELHO, 2009, p. 114).

Em novembro de 1982, um novo incêndio irrompe em uma das casinhas do Ibirapuera, destruindo mais de 1.500 rolos de nitrato.³¹⁹ A “fúria de Calil”, como bem definiu Carlos Roberto, exprimiu o sentimento de irascível frustração que o acometeu naquele instante diante de todo o esforço empenhado por sua geração na preservação do acervo da Cinemateca.

A prostração que o sinistro provocou em alguns membros da equipe, manifestou-se em outros como reação emotiva irracional. Tomado por um sentimento de inutilidade de todos os esforços realizados por nossa geração, Carlos Augusto Calil, qual um Orlando Furioso, invadiu os depósitos de nitrato restantes, atirou fora rolos (mesmo em bom estado) que haviam sido duplicados ou que apresentavam sinais acentuados de hidrólise e ordenou sua imediata destruição. (SOUZA, 2009, p. 137)

Apesar de todas as tristezas e infortúnios, o Relatório de Atividades referente ao ano de 1982 revelou um aumento expressivo da capacidade técnica e operacional da equipe no tratamento do acervo.³²⁰ Por outro lado, o sinistro recente mostrou a importância da revisão periódica dos materiais em nitrato (para eliminação dos focos de hidrólise) que passou a ser realizada rigorosamente a cada ano.³²¹ Além disso, chegou-se mais uma vez à conclusão que todo o esforço de catalogação, duplicação e restauração seria inútil se não se encontrassem locais adequados de guarda. Como em outros momentos, o imprevisto foi a saída possível e a Cinemateca decide aceitar a cessão de um prédio da Prefeitura de São Paulo situado em Cotia a 30 km do Parque da Conceição.³²²

³¹⁹ Segundo Souza (2009, 137), entre os filmes destruídos encontravam-se “algumas dezenas de cinejornais da Carriço Filmes de Juiz de Fora e toda a coleção de filmes da I Comissão Brasileira Demarcadora de Limites, de Belém do Pará.”

³²⁰ O Relatório informava, entre outras cifras, 355 mil metros de filmes inventariados, 774 mil metros de filmes tombados, 800 cópias classificadas para preservação (Relatório de Atividades de 1982/Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira Apud COELHO, 2009, p. 116).

³²¹ Uma força-tarefa montada emergencialmente após o incêndio conseguiu revisar em mesa enroladeira cerca de 1 milhão de metros de película em nitrato ou o equivalente a 4.000 rolos (SOUZA, 2009, p. 137).

³²² “O prédio da Cemucam – Centro Municipal de Campismo – ficava em meio a uma área verde e tinha sido construído para a instalação de uma escola de jardinagem. Embora fosse um edifício novo e sem uso (a escola nunca funcionou), era um prédio de estrutura pré-fabricada que, por sua função original, funcionava como uma estufa: era quente e úmido. Ainda que fosse evidentemente inadequado, acreditou-se na possibilidade de se fazer algumas adaptações para melhorar as condições ambientais do edifício e a eventualidade de existirem verbas para essa adaptação falou mais alto” (COELHO, 2009, p. 117).

O gerenciamento do acervo começou a ficar mais complexo já que estava armazenado em três locais distintos: Parque do Ibirapuera, Parque da Conceição e Cemucam. Os filmes em nitrato ou acetato em avançado grau de deterioração permaneceram no Ibirapuera. As matrizes em acetato estavam alojadas no depósito climatizado do Parque da Conceição, ainda que não houvesse mais espaço disponível para todas. Outros materiais, como fitas analógicas recebidas do acervo da Rede Tupi, foram enviados para o Cemucam, cujas condições ambientais estavam longe das mais adequadas. Impõe-se novamente um outro filtro para conservação dos materiais: a carência de recursos e a equipe limitada fariam com que o acervo mais distante fosse o menos controlado.

O Relatório de Atividades de 1983 anunciava uma extensa lista de filmes nacionais de longa-metragem que teriam sido depositados na Cinemateca. Entre eles, destacam-se: *Rio, zona norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957); *Cinco vezes favela* (Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges, 1962); *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963); *O quarto* (Rubem Biáfora, 1968); *Brasil ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1968); e *A casa assassinada* (Paulo César Saraceni, 1971) (Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira *Apud* SOUZA, 2009, p. 136).

O período 1980-84 foi de vacas magras: os únicos recursos que pingavam eram os do convênio municipal, cada vez mais depauperados pela inflação galopante. Muitos funcionários começaram a buscar ocupações paralelas para complementar sua renda. Ainda no final da década passada, a Kodak decide elevar em 300% o preço do filme virgem, o que quase levou à paralisação total das atividades do laboratório de restauração. O fato só não se consumou graças a doações recebidas do National Film Archive (100 latas)³²³ e a recursos advindos do Programa Nacional de Restauração de Filmes Brasileiros Antigos, patrocinado pela Embrafilme, que permitiu triplicar o montante de filme virgem recebido do arquivo inglês.³²⁴

³²³ Ao final de 1979, David Francis, então diretor do National Film Archive, tinha visitado à FCB e estabelecido laços cordiais com sua equipe. Em 1981, Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza fariam uma visita ao arquivo inglês que já possuía àquela época um dos maiores acervos fílmicos do mundo. Um bom exemplo de como bons contatos pessoais podem facilitar os trâmites institucionais.

³²⁴ Em 1986, os problemas para aquisição de matéria-prima para o Laboratório de Restauração continuavam. Por meio da intermediação de Wolfgang Klaue, a Cinemateca Brasileira conseguiu

Os membros do conselho consultivo e da diretoria começaram a se movimentar para encontrar uma saída e evitar que a instituição voltasse ao patamar dos “tempos bicudos”. Muitos avanços haviam sido conquistados nos campos da catalogação e da conservação e não se admitia a possibilidade de um novo retrocesso. A saída surge em 1984 com a possibilidade da incorporação da instituição (ressalvada sua autonomia administrativa e de gestão cultural) à Fundação Nacional Pró-Memória do Ministério da Educação e Cultura. A Cinemateca Brasileira, depois de 38 anos de vida, torna-se uma entidade federal.

Cinemateca imaginária: arquivo nacional de matrizes

Em 1979, Carlos Augusto Calil é convidado a assumir a Direção de Operações Não Comerciais (Donac) da Embrafilme. Empossado no novo cargo, toma a iniciativa de promover em agosto desse ano no Rio de Janeiro o *Simpósio sobre cinema e a memória do Brasil*. A expectativa é que o simpósio refletisse o estado da arte das pesquisas e formulasse soluções para os desafios da catalogação, da conservação fílmica e da constituição de uma filmografia brasileira, consolidadas num documento final que seria encaminhado às áreas competentes das três esferas do poder público.

O relato das discussões e das conclusões do simpósio foi publicado no livro *Cinemateca Imaginária – Cinema & Memória*, editado pela Embrafilme. No artigo introdutório da publicação – *30 anos depois* – Calil não disfarça o tom político do discurso, defendendo a relevância da Cinemateca Brasileira no panorama cultural brasileiro.

A rigor, levantado o perfil de sua atividade histórica, a Cinemateca Brasileira deveria ter desaparecido no início dos anos 60. Por que isso não aconteceu de fato? Depois de dez anos hibernada, a instituição ressurgia com grande vitalidade em 1975. Como se explica sua capacidade de resistir a todos os desprezos? A resposta a essa pergunta certamente será estimulante para a compreensão do desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil. A Cinemateca Brasileira não desapareceu porque falharam absolutamente todas as

autorização para compra de filme virgem da Orwo, fabricante da Alemanha Oriental que tinha naquele momento o preço mais em conta no mercado mundial. O Laboratório Líder tinha até então um contrato de exclusividade para compra no país. A burocracia governamental – leia-se Carteira de Comércio Exterior (CACEX) – dificultava a liberação das guias de importação. Com isso, as compras da empresa alemã acabaram sendo interrompidas.

tentativas de incorporá-la a outros acervos pertencentes a museus mais prestigiosos. Vale dizer, não desapareceu porque é uma entidade insubstituível, que ocupa um lugar bastante demarcado no terreno cultural do país. (CALIL, 1981, p. 11)

Calil também faz também um balanço da situação da FCB naquele momento, tentando elencar os fatores mais conjunturais que possibilitaram seu renascimento: o panorama do cinema brasileiro e seu reconhecimento como arte, como “manifestação da cultura nacional” e como “indústria rentável”; mudanças no “aparelho governamental” com maior amparo aos “organismos culturais”; “renovação dos seus quadros”; “criação de cursos universitários de cinema”; “ampliação do movimento cineclubístico”; e a “valoração do filme brasileiro enquanto documento inestimável de nossa vida social” (*ibidem*). Em seguida, aborda o estreitamento de “vínculos com os governos federal, estadual e municipal” e a recuperação do “prestígio da instituição, agora definitivamente assentada sobre o trabalho de preservação dos materiais sob sua guarda.” O que interessa é ressaltar os desafios da instituição para conservar “filmes por um tempo que se possa considerar museológico”, já que as operações básicas do arquivo estavam em funcionamento: o laboratório de restauração se encontrava operante, bem como as atividades da biblioteca e do arquivo histórico. E assim conclui seu raciocínio: “Somente quando for resolvida esta questão, a Cinemateca Brasileira virá a existir de fato, assegurada sua função primordial: a manutenção dos registros do nosso patrimônio visual, no campo específico das imagens animadas” (*idem*, p. 12).

A partir do extenso relato das mesas do evento, redigido por Sérvulo Siqueira e publicado sob o título *Notícia do Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil*, pode-se inferir que as principais discussões giraram em torno dos seguintes temas: “A contribuição do cinema no processo de identidade”, “A situação dos arquivos de cinema no Brasil”, “Alternativas para a captação de recursos” e “A perda de memória da televisão”.³²⁵

³²⁵ Vamos nos ater aos dois primeiros temas que são os de maior interesse para o escopo deste trabalho.

O diplomata Celso Amorim, então diretor geral da Embrafilme³²⁶, abriu os trabalhos com um discurso eloquente sobre o papel da memória cinematográfica:

A preocupação com a memória do cinema não é uma preocupação estática, de registrar fatos do passado, de evocar fantasmas, de manter vivo um leque de recordações que não tenham relação com o presente; pelo contrário, a nossa preocupação com a memória se relaciona, e muito, com o presente, pois é através da memória que recolhemos os elementos para a prática do presente e os projetos do futuro. (Apud SIQUEIRA, 1981, p. 25-26)

O primeiro tema, coordenado pelo historiador Paulo Sérgio Pinheiro, foi o que apresentou questões mais teóricas e suscitou mais pontos de reflexão. O então professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) relatou a experiência de um projeto interdisciplinar, realizado com o apoio financeiro do Ministério da Indústria e do Comércio, que resultaria na produção de dois curtas-metragens: *Libertários* (Lauro Escorel, 1976) e *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1983).³²⁷ O foco de sua apresentação foi a discussão do cinema como fonte histórica, a importância do registro da memória do presente e os desafios da pesquisa histórica, com proposições a favor de um maior intercâmbio entre pesquisadores e de mais interdisciplinaridade nos projetos de pesquisa.

O segundo tema foi coordenado por Carlos Augusto Calil, com comunicações de José Carlos Avellar e Carlos Roberto de Souza. O primeiro apresentou um histórico sobre as formas de constituição das cinematecas e a situação da Cinemateca do MAM cujas atividades de difusão encontravam-se

³²⁶ Amorim seria demitido da empresa em 1982 depois de liberar financiamento para o filme *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982) que gerou um “escândalo político nos meios militares” por exibir cenas de tortura de opositores do regime ditatorial implementado pelo golpe de 1964 (AMÂNCIO, 2011, p. 110).

³²⁷ Ambos os filmes trabalham com a ideia de reconstrução histórica a partir de material (fílmico ou não) recolhido pelo projeto de pesquisa. O curta *Libertários* descreve, por meio de fotos, filmes e músicas da época, a influência do movimento anarquista na conscientização da nascente classe operária brasileira, em fins do século XIX e início do século XX. *Chapeleiros* (que só conseguiu ser finalizado em 1983) mostra o cotidiano do funcionamento da fábrica de chapéus Curi, localizada em Campinas, que manteve intacto seu processo de produção (desde a fundação em 1910) e que se encontrava na iminência de ser fechada. O primeiro filme recebeu o prêmio Margarida de Prata da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) em 1977 e o segundo foi premiado no Festival de Brasília em 1983 e no Festival de Gramado em 1984.

paralisadas desde o incêndio de 1978.³²⁸ O crítico procura dar especial ênfase ao caráter utilitário dos arquivos de filmes:

É importante que a Cinemateca possa funcionar como um centro onde a atividade cinematográfica permaneça constantemente em exercício, não só para guardar material de cinema, mas para colocar esse material sempre à disposição das pessoas que possam dele se servir. (*idem*, p. 46)

A comunicação apresentada por Carlos Roberto de Souza busca apresentar um amplo mapeamento dos principais acervos cinematográficos brasileiros (dividindo-os em “concentrados” e “dispersos”), dando especial destaque às coleções particulares. Um exemplo é o acervo de Jordano Martinelli sobre a Vera Cruz, juntando “uma imensidão de coisas” que vão de filmes, livros, figurinos, cenários até gravatas de atores do estúdio. O maior colecionador particular era, no entanto, Primo Carbonari que possuía cerca de 45 mil latas, incluindo filmes realizados por sua produtora desde 1935, além de fitas dos anos 1910 e um lote de documentários do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo que teria sido arrematado recentemente num leilão. Seus depósitos não eram devidamente climatizados, mas ele acreditava ter resolvido o problema da degradação das películas, colocando pedaços de cânfora dentro das latas (*idem*, p. 48-49).

Outro acervo citado (“esse arquivo não existe como um todo porque, a rigor, ele não está concentrado em nenhum lugar”) era o de Antônio Jesus Pfeil, um pesquisador e prospector gaúcho que garimpava filmes por todo o Rio Grande do Sul. Sua intenção era utilizar as imagens coletadas (depois de recuperadas) em documentários que ele próprio produzia ou que eram realizados por terceiros. Foi Antonio Pfeil o descobridor de *Os óculos do vovô*

³²⁸ O incêndio que acometeu o MAM não atingiu o acervo fílmico, mas as atividades do museu voltadas ao público foram interrompidas.

(Francisco Santos, 1913)³²⁹, realizado em Pelotas, que durante muito tempo foi considerado o filme de ficção mais antigo preservado (*idem*, p. 49).³³⁰

Os números do acervo da Cinemateca Brasileira serão então apresentados com o grau de detalhamento possível naquele momento. O arquivo possuía em sua totalidade (incluindo títulos nacionais e estrangeiros) cerca de 20 mil rolos de filmes.³³¹ O acervo relativo ao cinema nacional incluía quase toda a produção silenciosa de ficção que havia sobrevivido e “quase tudo do pouco que restou da produção documental muda”. Quase nada sobrou dos filmes de ficção realizados entre os anos 1930 e 1940. Em compensação, existiam “lotes bastante importantes de cinejornais dessas duas décadas”, incluindo os produzidos pelo DIP, os realizados pela Carriço Filme de Juiz de Fora, “além de um lote significativo, mas bastante deteriorado, do Jornal Bandeirante da Tela”, produzido pela Divulgação Cinematográfica Bandeirantes, do ex-governador paulista Ademar de Barros. As décadas de 1950 e 1960 encontravam-se melhor representadas em termos da sua produção ficcional. Carlos Roberto, no entanto, fez questão de alertar que o conhecimento acumulado sobre o acervo era bastante teórico, já que não havia uma avaliação mais precisa do estado de conservação das películas. O inventário dos filmes era lento, as condições de armazenamento eram precárias e a capacidade operacional do laboratório de restauração muito limitada (*idem*, p. 52). Como o próprio Carlos Roberto reconhece em sua tese de doutorado (SOUZA, 2009, p. 127), o apelo final de sua comunicação tinha um tom “dramático e profético”:

O pouco conhecimento que se tem da filmografia nacional e da história do cinema brasileiro coincide ou se equilibra com o pouco conhecimento que a gente tem do material que resta, do

³²⁹ Maria Rita Galvão realizou, no início dos anos 1990, um minucioso estudo comparativo das cópias existentes do filme na Cinemateca do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro e na Cinemateca Brasileira em São Paulo, amparada por farta documentação textual e iconográfica. O título do texto original – *Jogo de Armar: Anotações de catalogador* – era bastante sugestivo sobre a importância do trabalho de catalogação e documentação realizado pelas cinematecas para o desenvolvimento da pesquisa histórica em cinema. Eduardo Morettin em *Gênero e montagem em Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913): anotações de um historiador* (2019) reflete sobre os apontamentos da historiadora (numa espécie de homenagem póstuma a ex-professora), buscando promover um diálogo entre a obra e seu contexto histórico e também uma investigação sobre aspectos estilísticos do filme como sua estratégia de montagem.

³³⁰ Em *Imagens do Passado* (2004), José Inácio de Melo Souza revela a existência de um filme pornográfico produzido pelos irmãos Segreto entre 1908 e 1911.

³³¹ O acervo da Cinemateca do MAM-RJ nessa época era estimado em 10 mil rolos de filmes.

material que foi filmado e chegou até os nossos dias. Dessa forma, a nossa impressão, melhor dizendo, a nossa certeza é de que o nosso passado cinematográfico precisa de socorro urgente. É necessário levantar o que foi produzido, constituir a filmografia brasileira para que, em comparação com os filmes que sobraram, cheguemos a uma estimativa do que restou, do que chegou até hoje. Em todo o caso, acho que será bastante otimista dizer que chegou aos nossos dias 50% do que foi filmado. Certamente as perdas foram muito maiores. (Apud SIQUEIRA, 1981, p. 53)

A principal proposta apresentada no simpósio como solução para o problema da conservação de longa permanência é a constituição de um arquivo central de matrizes, “climatizado segundo os parâmetros adotados internacionalmente”. A esse grandioso *blockhauss*, deveria estar vinculado o laboratório técnico de restauração, já que não fazia sentido recuperar filmes sem contar com uma infraestrutura adequada para preservá-los. “Este contrassenso precisa ser superado, sob pena de obrigar a Cinemateca a recuperar o mesmo filme, periodicamente, de dez em dez anos ...” (CALIL, 1981, p. 13). O arquivo central de matrizes concentraria todos os acervos fílmicos distribuídos ao longo do país, incluindo as coleções da Cinemateca Brasileira, da Cinemateca do MAM, de outras instituições de guarda e também os filmes abrigados temporariamente nos laboratórios comerciais que compunham a produção mais contemporânea. Materiais prospectados ocasional ou sistematicamente no território brasileiro também seriam incorporados à nova estrutura.

Além do arquivo nacional de matrizes, o documento final do simpósio também propõe a criação de “centros regionais de cultura cinematográfica constituídos por unidades de produção e por filmotecas (arquivos de cópias de filmes), com a função básica de prospecção, pesquisa e divulgação do acervo brasileiro, ...”, e também o “estabelecimento de um inventário, de caráter nacional, dos bens culturais cinematográficos (filmes, fotografias, cartazes, livros, revistas, recortes, equipamentos, etc.)”, utilizando um sistema padronizado de catalogação. Para dar impulso a essas proposições, o relatório final igualmente prevê a constituição de um grupo de trabalho formado por representantes dos arquivos, dos pesquisadores, dos produtores, dos realizadores e das universidades, sob o “patrocínio da Embrafilme” (CONCLUSÕES, 1981, p. 67-68). A comissão nunca chegou a ser formada, a

construção do arquivo nacional de matrizes tampouco foi adiante³³², mas o estabelecimento do inventário tornar-se-ia em parte uma realidade por meio do Projeto Filmografia Brasileira.

A última recomendação proposta pelo documento final do simpósio era mais viável economicamente porque demandava menos recursos e estava alinhada à política de cadastramento de bens culturais defendida por Aloísio Magalhães no comando da Fundação Nacional Pró-Memória. Para dar conta da empreitada, a Cinemateca recontratou parte da equipe instruída para o Projeto Fimoteca Agropecuária. O Projeto Filmografia Brasileira visava a sistematizar todas as informações já coletadas sobre filmes brasileiros, publicadas ou inéditas³³³, analisá-las criticamente e enriquecê-las com novos dados levantados a partir do exame dos materiais disponíveis. Dessa forma, buscava-se constituir um conjunto informacional mais estruturado e consistente. O primeiro fruto do projeto, coordenado por Eliana Queiroz, foi publicado em 1984 pela Embrafilme e cobria o período 1887-1910. O segundo volume correspondente ao período 1911-1920 foi lançado em 1985. Três anos depois, também com o patrocínio da Embrafilme, sai o terceiro volume referente ao período de 1921-1925. O último fascículo da série, relativo ao período 1926-30, será publicado somente em 1991, com apoio financeiro da Fapesp. Esse projeto pode ser interpretado como o embrião do Censo Cinematográfico Brasileiro e da base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA, que serão somente iniciados duas décadas mais tarde.

³³² Em 1986, quando ainda era diretor-geral da Embrafilme, Carlos Augusto Calil tentou emplacar uma Política Nacional de Cinema, que previa entre as medidas relativas à preservação da memória audiovisual a construção de um Arquivo Nacional de Matrizes, mas o projeto não foi para frente por falta de vontade política para sua implementação. Em 2009, em entrevista concedida à Fernanda Coelho, Calil, grande defensor do arquivo central naquela época acha que o projeto “não tem mais sentido”. A concentração de todas as matrizes da produção cinematográfica brasileira num único local geraria um acervo de enormes proporções, exigindo uma infraestrutura de manutenção onerosa e uma equipe numerosa e qualificada para garantir sua preservação. Num país de orçamentos temperamentais que oscilavam continuamente (para usar a expressão de Aloísio Magalhães) era uma aposta por demais arriscada.

³³³ Lembremos, por exemplo, dos fichários da filmografia brasileira organizados por Caio Scheiby a partir do questionário biofilmográfico e das pesquisas de Alex Viany. Souza (2009, p. 131) cita ainda outras “filmografias parciais, realizadas com escassa metodologia, a maior parte omitindo suas fontes e organizando os dados de maneira pouco consistente.”

Fundação Nacional Pró-Memória

O Relatório de Atividades de 1984, o primeiro redigido sob os auspícios da Fundação Nacional Pró-Memória, informava que a Cinemateca Brasileira tinha sido reintegrada à FIAF como membro efetivo no 40º congresso da entidade, realizado em Viena em 1984. Essa reintegração plena da Cinemateca à entidade foi o resultado de um movimento que vinha sendo costurado desde a visita de Wolfgang Klaue a São Paulo em 1978.³³⁴ A reaproximação com a FIAF iniciou-se nesse período e permitiu que a Cinemateca Brasileira retomasse aos poucos seus laços com a comunidade internacional de arquivos fílmicos. Maria Rita Galvão será uma figura central nesse sentido: “a face internacional da Cinemateca” (COELHO, 2009, p. 146). Ela, Jean-Claude Bernardet e Carlos Roberto de Souza irão integrar, por exemplo, um grupo de estudos sobre os primórdios do cinema em diferentes países, um dos frutos do Congresso de Brighton que redefiniu rumos para a pesquisa histórica sobre esse período.³³⁵

Em outubro de 1984, a Cinemateca Brasileira sediou o III Encontro Latino-Americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento, promovido pela Unesco.³³⁶ O evento reuniu técnicos de catalogação, documentação e restauração de catorze países latino-americanos e caribenhos e dois de países africanos de língua portuguesa (Angola e Moçambique). A participação brasileira incluiu entidades custodiadoras de acervos fílmicos como o Arquivo Nacional, a Cinemateca do MAM, a Cinemateca de Curitiba e a Universidade Federal de Minas Gerais. Em duas áreas específicas da Cinemateca, o III Encontro implicou na elaboração de documentos para serem debatidos no evento. Maria Rita Galvão usou toda a experiência acumulada em visitas a diversas cinematecas e

³³⁴ A Cinemateca do MAM participava da FIAF como observadora, naquela época normalmente representada por Cosme Alves Neto. Uma das principais restrições para associar-se à entidade como membro efetivo era o preço da anuidade, bastante custoso para as cinematecas mais “pobres”. Segundo Souza (2009, p. 143), em 1979, a anuidade para membro efetivo era de cerca de 1.700 dólares enquanto a de observador era de 240 dólares. A escassez de recursos muitas vezes também impedia o envio de representantes aos congressos anuais da Federação, algo que ocorria amiúde nas cinematecas latino-americanas. No caso brasileiro, durante um período, as despesas de passagem e estadia foram custeadas pela Embrafilme.

³³⁵ O Congresso de Brighton e suas possíveis repercussões na historiografia brasileira foram discutidas na PARTE II.

³³⁶ Para um evento desse porte foram necessários recursos de várias fontes e eles não foram negados. Além dos aportes da Unesco e da FIAF, a Cinemateca Brasileira conseguiu apoio financeiro da Secretaria de Cultura do MEC, do Ministério das Relações Exteriores e das Secretarias de Cultura do Estado e do Município de São Paulo.

seu conhecimento enciclopédico sobre o tema para redigir em dois volumes um modelo de funcionamento para o setor de documentação de um arquivo de filmes. José Motta, responsável pela área de preservação e catalogação, partiu de sua experiência profissional na Cinemateca Brasileira para relatar no documento o *modus operandi* de seu departamento.

O evento privilegiou um conteúdo mais técnico, sendo os arquivistas distribuídos em grupos de acordo com sua área de atuação: catalogação, documentação ou restauração. As discussões travadas nos grupos de trabalho foram extremamente profícuas, particularmente para as áreas de catalogação e conservação da Cinemateca Brasileira. A Ficha de Inventário, adotada desde os tempos da Fimoteca Agropecuária, já não se mostrava tão eficiente para garantir rapidez na incorporação dos filmes (que não paravam de chegar), nem tampouco para gerenciar seu armazenamento e movimentação.

A vinculação à Fundação Nacional Pró-Memória havia possibilitado um aumento do efetivo da Cinemateca. Entre os novos funcionários, foi contratado Roberto Souza Pereira, graduado em administração de empresas, mas com conhecimentos na área de sistemas de informação. Roberto terá papel fundamental no mapeamento dos processos e no desenho dos fluxos de trabalho. A conclusão dessas tarefas permitirá a introdução de novos formulários para a catalogação e novos procedimentos para o tratamento do acervo, delineando os primeiros passos para a informatização da instituição.³³⁷ Essas mudanças são apontadas no Relatório de Atividades de 1985:

Após o III Encontro, a equipe de Catalogação [...] decidiu redesenhar o conjunto de fichas existentes para adaptá-los às necessidades cotidianas do arquivo, criando assim um fluxo natural de documentos sobre os filmes no interior da Cinemateca. A adoção do Boletim de Entrada parece haver resolvido o problema de controle sobre os materiais fílmicos, no momento de sua incorporação ao acervo. [...] A Ficha Básica substitui a Ficha de Inventário. Esses novos formulários – testados e alguns já implantados – foram desenhados com vistas à utilização de computadores para a recuperação das

³³⁷ A informatização da Cinemateca ocorreria inicialmente por meio de um projeto patrocinado pela Unesco com a utilização do *software* CDS/ISIS desenvolvido por Giampaolo del Bìgio, um técnico de informática da instituição. Projetado inicialmente para o processamento de dados bibliográficos será customizado por Bìgio (“figura extraordinária de cientista e investigador”) para as necessidades de um arquivo de filmes (SOUZA, 2009, p. 150).

informações recolhidas. O trabalho, ainda que feito manualmente visa tornar disponível aos consulentes, no menor tempo possível, dados sobre os filmes guardados na Cinemateca, através do levantamento de informações não só nos próprios filmes como também nas fontes bibliográficas, reunidas no Departamento de Documentação e Pesquisa. (Relatório de Atividades de 1985/Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira Apud SOUZA, 2009, p. 149)

Após quatro dias em São Paulo, os participantes do III Encontro deslocaram-se para o Rio de Janeiro. O evento prosseguiu na Cinemateca do MAM com mesas temáticas, discutindo “questões mais gerais e políticas como critérios de seleção e difusão de filmes, alternativas de preservação, laboratórios de restauração” (SOUZA, 2009, p. 148), bem como assuntos administrativos e o funcionamento da UCAL – União das Cinematecas da América Latina.³³⁸ A maior integração da Cinemateca Brasileira com os demais arquivos latino-americanos resultou em ganhos institucionais no que diz respeito à sua projeção internacional. Uma das decisões dos grupos de trabalho foi a busca pela ampliação da representatividade dos países latino-americanos nas comissões técnicas da FIAF. Ao que tudo indica, a Cinemateca Brasileira era o arquivo latino-americano mais apto a ocupar esse espaço. Em 1985, João Sócrates de Oliveira conseguiu ser indicado para a Comissão de Preservação. Carlos Roberto de Souza vai integrar a Comissão de Catalogação no período 1989-1997. Maria Rita Galvão será eleita membro do Comitê Executivo da FIAF (1989-1992) e depois vai se tornar vice-presidente da entidade (1993-1994).

Em que pese a escassez crônica de recursos, a duplicação e/ou restauração de filmes brasileiros em estado avançado de deterioração (silenciosos, longas-metragens sonoros de ficção, cinejornais e documentários) continuaram ao longo da década de 1980 financiadas por agentes como a

³³⁸ A UCAL foi criada em 1965 com o objetivo de “dar visibilidade e articulação às cinematecas latino-americanas” e também ocupar um vácuo institucional resultante da saída de parte desses arquivos da FIAF. Essa debandada foi fruto de um ato político em solidariedade à decisão tomada por Henri Langlois em 1960 de retirar a *Cinémathèque Française* da entidade. É no seio da UCAL que ocorrem os principais debates sobre “a redefinição do conceito de cinemateca na América Latina” a partir do início dos anos 1970. “Logo, em seguida, os dissensos na UCAL, catalisados em maior vigor a partir de 1974, se transformam em uma ruptura definitiva em 1976, quando algumas cinematecas sul-americanas se retiram da instituição. A sua existência se prolonga até a década seguinte, quando é, de modo unânime, “autodissolvida”, dando lugar à atual *Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento* (CLAIM)” (NUÑEZ, 2021, p. 164-165).

Fundação Vitae, a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), a Financiadora de Estudos e Projetos (Finep), as Secretarias Municipal e Estadual de Cultura e a Embrafilme.

No biênio 1986-87, ultrapassou-se o montante anual de 2 milhões de películas revisadas para tratamento, catalogação e difusão. A Embrafilme também depositou na Cinemateca Brasileira nesse período o acervo remanescente da produção do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), sendo contratado com recursos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) um grupo de bolsistas responsáveis por elaborar um plano para a restauração dos filmes. Outra boa notícia foi a incorporação de parte da filmografia de Mazzaropi, totalizando o recebimento de 24 negativos dos 32 filmes em que ele atuou.

No início de 1985, elaborou-se, de forma inédita, um Programa de Restauração estabelecendo as prioridades a serem seguidas à medida que os recursos estivessem disponíveis, sobretudo para aquisição de película virgem. A lista de prioridades incluiu 25 títulos do cinema silencioso, 100 longas-metragens sonoras, cerca de 1.250 rolos de cinejornais e curtas-metragens. Carlos Roberto de Souza, um dos integrantes da equipe que elaborou a lista, nega qualquer critério estético nessa priorização, prevalecendo o critério técnico, ou seja, aquilo que corria mais risco de deterioração.

Botamos em primeiro lugar todos os nitratos; tudo que era nitrato tinha que ser duplicado antes de qualquer coisa. [...] A outra coisa era longa-metragem brasileiro de ficção que ainda tivesse negativo original em nitrato. [...] Mas não tinha nada a ver com critério de qualidade. [...] Nenhum critério artístico, inclusive porque eu não acredito em critério artístico. Acho que eu sou de uma geração em que, antes ainda dessa coisa da Nova História (eu sou, aliás, um defensor da Nova História, sou um historiador novo), por exemplo, o cinema brasileiro que a gente gostava era não só o Cinema Novo, mas era a Chanchada, o Cinema Marginal. Então fui já de uma geração – me formei na ECA em 1972 – [...] que não eram mais aqueles cânones tradicionais (Oh, Vera Cruz! ou Oh, Cinema Novo!). Não era nada disso, já era um gosto bastante amplo; o espectro de gosto é generalizado, digamos assim, não há espectro de gosto.³³⁹

³³⁹ Entrevista com Carlos Roberto de Souza concedida ao autor em 15.dez.2021.

Em alguns casos, os recursos para garantir a restauração dos filmes vinham de agentes externos e a Cinemateca Brasileira tinha pouca margem de manobra para impor suas prioridades. Essa situação ocorreu, por exemplo, com a obra de Joaquim Pedro de Andrade e a de Glauber Rocha. Foram os próprios realizadores (ou seus familiares) que conseguiram recursos perante editais ou leis de incentivo para restaurar seus filmes e os critérios de priorização não eram definidos pela Cinemateca, fazendo com que ela atuasse como mera prestadora de serviço.

Temos também as grandes mostras retrospectivas do cinema brasileiro, financiadas pela Embrafilme, Ministério das Relações Exteriores e parceiros estrangeiros como o Centre Georges Pompidou de Paris ou o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Os filmes restaurados para esses eventos eram aqueles definidos por suas curadorias, sendo a seleção dos filmes normalmente pautada por critérios estéticos, históricos ou econômicos. Há, no entanto, exemplos que contrariam a regra: filmes considerados “malditos” sendo duplicados para a realização de uma mostra *sui generis*.

Já no século XXI aquela mostra de... "Raros e Malditos", uma coisa assim, que era organizada pelo pessoal da difusão, da programação. Era uma mostra que se centrava em filmes exatamente pouco vistos, pouco qualificados, na história do cinema brasileiro. O Remier Lion, por exemplo, que concebeu essa ideia do “Maldito Cinema Brasileiro”, [...] o cinema brasileiro que ninguém queria ver ... [...], a vergonha do cinema brasileiro.³⁴⁰ Aí pegava algumas pérolas desse repertório e o próprio laboratório da Cinemateca duplicava, fazia às vezes duplicação em película, às vezes digitalização.³⁴¹

Em 1985, tivemos ainda a última grande retrospectiva de dimensões nacionais realizada pela Embrafilme: a mostra “Glauber por Glauber” reunindo a

³⁴⁰ Importante aqui fazer uma correção quanto ao nome das mostras citadas por Carlos Roberto. Remier Lion foi o organizador de várias mostras que buscavam contemplar filmes pouco conhecidos ou menos “qualificados” pela crítica e pela historiografia. Como exemplos dessas mostras, podemos citar: “Cinema Brasileiro, a Vergonha de uma Nação” (2003 e 2004), “Proibido para menores – Os maiores clássicos da Boca do Lixo” (2005) e “Ody Fraga, o Gênio do Sexo” (2008). Ele também foi o responsável pela programação do cineclube “Malditos Filmes Brasileiros”, abrigado em 2004 na Casa França-Brasil no Rio de Janeiro. Além disso, participou da curadoria de duas edições da mostra “Clássicos e Raros do Nosso Cinema”, que recuperou exemplares do cinema de gênero feito no Brasil entre as décadas de 1940 e 1980.

³⁴¹ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*

filmografia completa do cineasta baiano. Para a confecção das cópias de exibição, muitos títulos exigiram a conjugação de materiais de diferentes origens, muitos deles vindos do exterior. A duplicação dos filmes coloridos foi realizada no Laboratório Líder com acompanhamento da equipe da Cinemateca Brasileira. A única cópia encontrada de *Maranhão 66* (em 16mm) foi ampliada para 35 mm. A abertura da mostra em Brasília contou curiosamente com a presença de José Sarney, então presidente da República.³⁴²

Ainda nesse período, graças a recursos obtidos junto a instituições bancárias como a Caixa Econômica Federal ou o Banco do Estado de São Paulo, foram realizadas as restaurações e relançamentos de alguns filmes como *Seara vermelha* (Alberto Pieralisi, 1963) e *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960). O último foi exibido em mostras e festivais realizados em diferentes capitais do país. Carlos Roberto de Souza aponta, entretanto, que a presença da Cinemateca Brasileira nesses eventos passava praticamente despercebida:

Um mecanismo de aferição do número de pessoas presentes a eventos que exibiam filmes da Cinemateca calculou 26 mil espectadores entre maio e dezembro de 1985, número que nos parecia relevante, mas que não implicava em absoluto que os eventos em questão veiculassem o nome da Cinemateca. (SOUZA, 2009, p. 177)

Em sua gestão como diretor-executivo da Cinemateca Brasileira, Carlos Augusto Calil passa a preocupar-se com uma mudança na imagem da instituição que nesse momento ainda era vista como autocentrada e excessivamente voltada à preservação. Para incrementar a área de difusão, ele articula a reativação da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) que interrompera suas atividades em 1975.³⁴³ O renascimento da SAC esteve intimamente ligado à

³⁴² *Maranhão 66* é um curta-metragem realizado por Glauber Rocha sob encomenda para registrar a posse de José Sarney em seu primeiro mandato como governador do Maranhão em 1966. Glauber filma o discurso de posse, ilustrando a retórica supostamente renovadora de Sarney com imagens reveladoras da miséria maranhense. A montagem do filme nos propõe o tempo todo um jogo ambíguo: é esse o discurso que mantém o *status quo* ou é ele que pode transformá-lo?

³⁴³ A entidade tem sua situação administrativa e jurídica regularizada e uma nova diretoria é eleita, composta por Luiz Carlos Bresser Pereira (presidente), Thomas Farkas (vice-presidente) e como demais integrantes: Guilherme Lisboa, o cineasta Hermano Penna, o crítico Edmar Pereira e o exibidor Dante Ancona Lopes, um dos principais mentores da “primeira versão” da associação. O quadro social da nova SAC “seria constituído por pessoa físicas ou jurídicas que

criação de um novo local de projeção (de fácil acesso e com maior disponibilidade de assentos) para difundir o acervo da FCB ou exibir programas elaborados por meio de parcerias com outras instituições.³⁴⁴ Em 10 de março de 1989, foi inaugurada no número 361 da rua Fradique Coutinho, no bairro de Pinheiros, a Sala Cinemateca. Não foi por mera coincidência que nessa mesma data quarenta anos antes, a Fimoteca do MAM tinha realizado sua primeira sessão. O filme exibido nas duas ocasiões foi também o mesmo: *O martírio de Joana d'Arc* de Carl. T. Dreyer (1928). A sala possuía 350 lugares (300 a mais que o Studio Conceição), café e livraria especializada em publicações de cinema e vídeo. As paredes do *hall* de entrada foram “decoradas” com monitores de vídeo que estampavam fotografias de estrelas do cinema.

O êxito cultural da iniciativa foi inegável. Segundo Souza (2009, p. 199), a Sala Cinemateca seguiu “um modelo bastante semelhante à programação de salas de cinematecas de outras capitais do mundo”, cujas raízes podem ser encontradas no modelo “originalmente concebido e realizado com talento e resultados estupendos por Henri Langlois, primeiro no *Cercle du Cinéma* e depois nas salas da *Cinématèque Française*”.³⁴⁵ A Sala Cinemateca funcionou entre março de 1989 e agosto de 1997 quando ocorreu a abertura de uma sala de exibição na nova sede da Cinemateca Brasileira na Vila Clementino. Os

contribuíssem para o patrimônio da Sociedade com doações de valor significativo ou a ela prestassem serviços relevantes” (SOUZA, 2009, p. 196).

³⁴⁴ O diretor-executivo da FCB acabou priorizando ostensivamente o segundo objetivo, pois não via a Sala Cinemateca como ponto privilegiado de exibição do acervo da própria instituição. Isso, segundo Calil, deveria ocorrer numa sala localizada dentro da própria Cinemateca, sem cobrança de ingresso, o que viria a ocorrer anos mais tarde na sede da Vila Clementino. Assim sendo, os programas exibidos na Sala Cinemateca eram normalmente “alimentados por filmes de distribuidoras comerciais, acervos e contatos com representações diplomáticas, fundações e institutos estrangeiros, e também através de intercâmbio em outros arquivos ligados à FIAF” (SOUZA, 2009, p. 199). Dessa forma, predominava uma programação de “filmes de arte” de origem estrangeira, sobretudo europeia, ainda que a sala tenha sido utilizada várias vezes para *premières* de filmes nacionais.

³⁴⁵ O Relatório de Atividades de 1990 confirma a fartura cultural da programação, embora seja patente a quase ausência do cinema brasileiro. Entre as retrospectivas citadas no relatório, destacamos as dos seguintes diretores: Akira Kurosawa, Alain Tanner, Alfred Hitchcock, Andrei Tarkovski, Claude Chabrol, Claude Lelouch, Federico Fellini, Fritz Lang, Ingmar Bergman, Irmãos Marx, Jean-Luc Godard, Kenji Mizoguchi, Luís Buñuel, Serguei Eisenstein, Shoei Imamura, Wim Wenders, Yasujiro Ozu e Yves Boisset. Houve ainda mostras especiais: 10 anos sem Peter Sellers, Cinema Americano, Cinema Europeu dos anos 60, Cinema Francês dos anos 80. Grandes Momentos do Cinema Italiano, Inéditos do Cinema Sueco e Francês, Revendo a *Nouvelle Vague* e Tesouros da Cinemateca. A única menção ao cinema brasileiro é a Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade (Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira *Apud* SOUZA, 2009, p. 199).

dados demonstram que o número de frequentadores nesse período foi decrescendo, mas, mesmo assim, durante os seus oito anos de existência, a Sala da Fradique Coutinho recebeu um público total de quase 300 mil pessoas (SOUZA, 2009, p. 235).

Tempos de resiliência

Em 1990, assistimos à eleição de Fernando Collor de Mello para presidir o país. A agenda liberalizante do novo governo foi extremamente cruel com a área cultural. Collor promoveu de uma só vez a extinção da Embrafilme, do Concine, da Fundação Pró-Memória e do próprio Ministério da Cultura que se transformou em uma Secretaria vinculada à Presidência da República. Em carta anexada ao Relatório de Atividades de 1990, o diretor-executivo da CB, Carlos Augusto Calil, comenta sobre as dificuldades em se estabelecer vínculos com a recém-criada Secretaria de Cultura. Como a Cinemateca Brasileira era um órgão vinculada a uma instituição extinta – a Fundação Pró-Memória – era necessário “provar que a Cinemateca não estava também ela em extinção” (Relatório de Atividades de 1990/Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira Apud COELHO, 2009, p. 178).

A despeito das mudanças políticas, as atividades cotidianas da instituição continuaram em pé. Outro empreendimento de Calil foi o resgate das filmografias completas de Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, dois cineastas egressos do Cinema Novo recentemente falecidos. O projeto envolveu a localização de matrizes, cópias, roteiros e documentação sobre os filmes no Brasil e no exterior. O diretor-executivo da CB também se mobilizou para a finalização de *ABC da greve*, documentário de Leon Hirszman sobre as lutas sindicais no ABC paulista em 1979 que o cineasta deixara inacabado. Em março de 1991, é lançado um catálogo com a filmografia completa de Leon Hirszman. Para relembrar os dez anos de falecimento de Glauber Rocha, foi realizada nesse mesmo ano a mostra “A morte e a morte de Glauber Rocha” com exibição de seus filmes e realização de mesas redondas que contaram com a participação de Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Eduardo Escorel, Ismail Xavier, Luiz Carlos Maciel, Luiz Meyer e Zuenir Ventura.

Sem entrarmos no mérito da qualidade artística da obra desses cineastas e da contribuição estética que deram ao cinema brasileiro, fica evidente que não é somente o falecimento precoce³⁴⁶ dos realizadores que enseja a recuperação dos seus filmes: há certamente critérios artísticos, históricos, ou mesmo políticos, envolvidos na valorização desse legado. Além da relação umbilical com o Cinema Novo, Joaquim Pedro e Leon Hirszman vão trilhar uma carreira posterior, sintonizada com os ditames da Embrafilme, aliando êxito de bilheteria com reconhecimento da crítica e premiações em festivais. Por outro lado, Glauber Rocha não vai abrir mão da veia autoral. Após um leve aceno aos valores do mercado em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que lhe rendeu o prêmio de direção em Cannes, vai radicalizar ainda mais a experimentação da linguagem nos filmes realizados durante os anos 1970. Dez anos após sua morte e após toda a repercussão internacional da sua obra, Glauber já era indubitavelmente um patrimônio do cinema nacional.

Em 1990, o Programa para Restauração de Filmes, definido cinco anos antes, galgou impulso significativo graças a um projeto apoiado pela Fundação Vitae. Com os recursos desse projeto, o Laboratório de Restauração da Cinemateca conseguiu duplicar 33 filmes silenciosos brasileiros em nitrato que ainda restavam naquele momento e gerar matrizes em acetato de 14 longas-metragens sonoros, produzidos originalmente em nitrato.³⁴⁷ O desenvolvimento desse trabalho foi possível, pois os recursos possibilitaram a compra de filme virgem e a contratação temporária de mão-de-obra para auxiliar na preparação dos materiais. “A adaptabilidade à realidade institucional também se fez presente neste projeto, em que foi preciso ajustar banhos, exposição à luz e processamentos para concluir os trabalhos” (COELHO, 2009, p. 174). Nesse mesmo ano, também foi concluído um catálogo geral dos filmes produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), editado em 1990 pela Fundação do Cinema Brasileiro.

³⁴⁶ Glauber Rocha, Leon Hirszman e João Pedro de Andrade faleceram respectivamente com 42, 49 e 56 anos.

³⁴⁷ Segundo informa Souza (2009, p. 204), entre os filmes contemplados estavam *O grito da mocidade* (Raul Roulien, 1936); *Obrigado, doutor* (Moacyr Fenelonm 1948), *Sai da frente* (Abílio Pereira de Almeida, 1952) e *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952).

Também nesse período, José Inácio de Melo Souza encarrega-se da catalogação dos conteúdos de cinejornais do acervo. Esse esforço resultou na edição de catálogos das séries *Bandeirante na tela* (1991), *Cinejornal informativo* (1992) e *Brasil hoje* (1994) ainda que em tiragem artesanal. Em 2001, seria publicado em versão impressa o catálogo dos cinejornais produzidos pela Carriço Filme de Juiz de Fora. Vale notar que os cinejornais, seja por seu conteúdo histórico, seja por fornecerem imagens que servem de insumos para outras produções, ganham muitas vezes prioridade nos processos de catalogação e restauração. Essa priorização ocorre amiúde por força de fatores externos: facilidade para obtenção de recursos junto a agências de fomento ou interesse dos próprios governos na recuperação de acervos específicos.

Ainda que as condições de armazenamento do depósito climatizado do Parque da Conceição não fossem as mais adequadas (e haviam piorado com o passar do tempo e a falta de manutenção), o volume de filmes depositados não parava de aumentar. Além da chegada dos negativos do Laboratório Líder, alguns realizadores adquiriram o hábito de enviar para a Cinemateca Brasileira as matrizes de seus filmes uma vez encerrada sua carreira comercial. Segundo relata Souza (2009, p. 213), Carlos Diegues depositou os negativos de *Quilombo* (1984), *Um trem para as estrelas* (1987) e *Dias melhores virão* (1989). Caetano Veloso igualmente enviou as matrizes de *O cinema falado* (1986). Para complicar o cenário, a Cinemateca Brasileira também passou a receber os negativos da produção *hardcore* da Boca-do-Lixo. Sua política de incorporação (não recusar filmes brasileiros) a impediu nesse caso de aplicar qualquer filtro de seleção. Não sabemos qual o tratamento que essa produção recebeu no seio da instituição, em termos de catalogação e conservação³⁴⁸, ainda que tenha sido excepcionalmente contemplada em suas ações de difusão.³⁴⁹ De qualquer forma:

³⁴⁸ Uma busca rápida na FILMOGRAFIA BRASILEIRA de dois títulos citados por Carlos Roberto de Souza – *Bacanais na ilha das ninfetas* (Oswaldo de Oliveira, 1982) e *Curras alucinantes* (Antônio Meliande, 1983) – nos permitiu confirmar que esses filmes se encontram cadastrados na base de dados com “Conteúdo examinado: S”, o que indica que foram ao menos revisados pela equipe da Cinemateca.

³⁴⁹ Na mostra "Proibido para menores – Os maiores clássicos da Boca do Lixo" (2005), organizada por Remier Lion e exibida na Sala Cinemateca, consta um filme dessa produção mais “explícita” da Boca: a comédia *Senta no meu, que eu entro na tua* (Ody Fraga, 1985).

A exuberância dessa última fase da produção paulistana e seu contínuo fluxo para Cinemateca Brasileira transformou esse arquivo – como o afirmei em diversas oportunidades e que, até segunda ordem, continua sendo verdade – no maior arquivo de filmes no mundo em termos de uma coleção de filmes pornográficos. (SOUZA, 2009, p. 213)

Nessa época, a Cinemateca Brasileira também começa a receber o acervo de cópias da extinta distribuidora Embrafilme. Esse enorme volume de filmes (cerca de 4.000 rolos), por falta de outro espaço, foi enviado para o Cemucam. Para reduzir os riscos a que esse acervo ficaria exposto, algumas obras emergenciais foram empreendidas na sede de Cotia. O acervo em nitrato também recebera novos depósitos, incluindo documentários silenciosos sobre o Colégio Arquidiocesano de São Paulo, sobre a Polícia Militar de Minas Gerais e sobre o Hospital Psiquiátrico do Juqueri, uma das mais antigas colônias psiquiátricas do país.

Um acordo assinado entre o governo brasileiro, a *Cinémathèque Française* e o Ministério de Assuntos Estrangeiros da França, permite que filmes brasileiros antes armazenados em um depósito comercial fossem abrigados em definitivo no arquivo francês.³⁵⁰ O volume de filmes inicialmente depositado foi acrescido de outras incorporações, chegando ao montante de 264 títulos de longa-metragem e 135 de curta-metragem. A guarda de cópias de produções brasileiras em cinematecas estrangeiras pode ser de grande valia para garantir a restauração de um filme. Souza (2009, p. 214) cita o caso de *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-traz* (Paulo Gil Soares, 1967), em que uma cópia importada da França permitiu a restauração da obra, dado que os negativos brasileiros se encontravam em avançado grau de decomposição.

Em 1993, o setor de documentação da Cinemateca Brasileira recebe parte do acervo do crítico carioca Pedro Lima, reunindo recortes de periódicos, correspondência, fotografias e folhetos. A incorporação desse arquivo pessoal (uma rica fonte de pesquisa sobre o cinema silencioso brasileiro) não foi uma tarefa usual. Carlos Roberto de Souza (2009, p. 219) nos fornece alguns

³⁵⁰ O governo brasileiro pagava a uma empresa privada, sediada em Paris, pelo armazenamento dos filmes para facilitar sua circulação em mostras e festivais europeus.

detalhes sobre os trâmites envolvidos. A família de Pedro Lima havia colocado o arquivo à venda e ele acabou sendo adquirido por Haroldo Coronel, um antiquário cinematográfico. Calil negocia com Coronel a cessão do arquivo de Pedro Lima à Cinemateca Brasileira em troca de materiais relativos ao cinema estrangeiro pertencentes ao acervo da instituição. Trata-se de uma operação simbólica de escambo entre o patrimônio nacional e o estrangeiro. O interesse do antiquário pelo material do cinema estrangeiro se deu provavelmente em função de seu valor de mercado. Esse exemplo nos remete a reflexões pauloemilianas, pois demonstra quão contaminados ainda estávamos pela visão do ocupante. A valorização do acervo relativo ao cinema estrangeiro foi uma manifestação concreta desse legado ideológico.

Durante a gestão de Tânia Savietto à frente da Cinemateca Brasileira, em meados dos anos 1990, houve alguma intensificação no que tange à difusão do cinema brasileiro, tanto no âmbito nacional como no estrangeiro. Nesse último caso, Tânia coordenou a realização de uma mostra de filmes brasileiros no *Festivale Internazioanale de Cinema Giovanni* em Turim e Bolonha (1995) e uma retrospectiva de filmes da Vera Cruz no Festival de Biarritz (1996).³⁵¹

Na esfera nacional, duas iniciativas financiadas pela Secretaria do Audiovisual³⁵² merecem destaque: o CD-ROM “Em memória” com biofilmografias de quinze realizadores brasileiros falecidos e a Mostra “Longas-metragens restaurados pela Cinemateca Brasileira.”³⁵³ O CD-ROM incluía “fotografias, cartazes, músicas, diálogos, imagens em movimento e críticas sobre as obras, além de textos dos próprios cineastas” (SOUZA, 2009, p. 233). Os cineastas contemplados foram os seguintes: Adhemar Gonzaga, Francisco Botelho, Francisco Santos, Glauber Rocha, Humberto Mauro, Joaquim Pedro de Andrade, José Medina, Leon Hirszman, Lima Barreto, Luiz de Barros, Luiz Sérgio Person, Mário Peixoto, Roberto Santos, Watson Macedo e Wilson Barros. Nota-se a pretensão de destacar cineastas representativos de todas as fases do cinema brasileiro (dos primórdios à produção mais contemporânea), começando

³⁵¹ Infelizmente não tivemos acesso à programação dessas mostras.

³⁵² Órgão vinculado ao Ministério da Cultura recriado após a posse de Fernando Henrique Cardoso em 1994.

³⁵³ Teceremos mais detalhes sobre essa mostra na PARTE IV.

com o então considerado primeiro filme de ficção preservado (*Os óculos do vovô*, Francisco Santos, 1913) e terminando com o cinema paulista dos anos 1980 em filmes como *Cidade oculta* (Francisco Botelho, 1986) e *Anjos da noite* (Wilson Barros, 1987). A seleção também marca a presença do pioneiro cinema paulista (José Medina), da “obra-única” de Mario Peixoto, da Cinédia (Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, Luiz de Barros), da Atlântida (Watson Macedo), da Vera Cruz (Lima Barreto), do Cinema Novo (Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman) e da produção paulista independente dos anos 1950 e 1960 (Luiz Sérgio Person e Roberto Santos). A ausência de representantes do Cinema Marginal talvez possa ser explicada pelo fato de que seus principais realizadores, no momento da produção do CD, ainda não poderiam ser enquadrados na “categoria” falecido. Com o título “Em memória”, esse deve ter sido o critério balizador.

A nova sede na Vila Clementino

O Relatório Anual de 1988 informa que a diretoria da Cinemateca havia logrado “consolidar juridicamente a conquista de uma área de 12 mil metros quadrados, onde se localiza o antigo Matadouro Municipal da Vila Clementino, para nela instalar a sede definitiva da instituição”³⁵⁴ O imóvel foi cedido pelo então prefeito Jânio Quadros, em parte graças a sua proximidade com o desembargador Felizardo Calil, pai de Carlos Augusto Calil, então diretor-executivo da Cinemateca Brasileira. Em 1991, “graças ao apoio decisivo da professora Marilena Chauí, Secretária Municipal de Cultura”³⁵⁵, o espaço inicialmente cedido foi ampliado com a incorporação de um terreno baldio, localizado nos fundos do Matadouro. O terreno cedido perfazia uma área total de 23 mil metros quadrados, onde a Cinemateca Brasileira começará a se instalar aos poucos a partir de 1992. A principal contrapartida a cargo da instituição era a restauração das fachadas das edificações históricas que compunham o antigo Matadouro.

³⁵⁴ Relatório de Atividades de 1988/Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira Apud COELHO 2009, p. 175.

³⁵⁵ Relatório de Atividades de 1991/Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira Apud COELHO 2009, p. 175.

O primeiro projeto de ocupação do Matadouro Municipal da Vila Clementino estava relacionado ao Centro Regional de Conservação de Películas, uma decorrência do protagonismo técnico que a Cinemateca Brasileira assume durante as discussões do III Encontro Latino-Americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento, realizado em suas dependências em 1984. Esse foi o fator motivador para o convite feito pela *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* à Cinemateca Brasileira para participar de um projeto financiado por essa instituição, sediada em Cuba e presidida pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez. A proposta previa a instalação de um *Centro Regional Latinoamericano de Conservación de Películas* em São Paulo destinado a atender às demandas dos países do subcontinente e funcionar como *locus* de formação técnica e de desenvolvimento de processos de restauração. A execução do empreendimento previa três etapas: a primeira incluía o mapeamento do estado, volume e localização dos acervos latino-americanos; a segunda correspondia à elaboração do projeto (definição de um ou mais centros de conservação) com detalhamento dos custos e a terceira concentrava-se em sua implementação. Para a realização do diagnóstico, um questionário detalhado foi enviado aos responsáveis pelas cinematecas, arquivos ou acervos conhecidos. Maria Rita perambulou por vários países da América Latina, ajudando os arquivos a preencher os questionários, realizando entrevistas e um registro fotográfico da situação encontrada. García Márquez contava com seu prestígio de ganhador do prêmio Nobel para alavancar recursos para o empreendimento, mas isso não foi suficiente: o projeto não captou os recursos necessários e foi abortado em 1993. Maria Rita vai utilizar as informações acumuladas a partir dessa experiência para elaborar sua tese de livre docência, intitulada *Projeto Centro(s) Regional(ais) de Preservação ao Acervo Cinematográfico Latino-Americano*, defendida na ECA-USP em 1991.

A reforma e a restauração do Matadouro vão se estender por vários anos, sendo que a entrega final do complexo somente irá concluir-se em 2001. A partir de 1992, foram construídos ou adaptados vários espaços para abrigar o acervo de películas, vídeos, fotografias e documentos em papel. Dois novos depósitos foram projetados e construídos especificamente para a guarda das cópias de nitrato e acetato, levando em consideração as necessidades técnicas

específicas de cada suporte. A cereja do bolo foi a inauguração de um depósito climatizado com parâmetros técnicos adequados para a conservação de longa permanência das matrizes do acervo – Arquivo de Matrizes – em 22 de abril de 2001. O título do último capítulo da dissertação de Maria Fernanda Coelho (2009), define bem o significado dessa conquista: “A realização de um sonho de 50 anos”.

Os primeiros setores da CB a serem transferidos para a nova sede foram o Laboratório de Restauração e o acervo em nitrato em 1996. As atividades de restauração nesse período haviam sido momentaneamente paralisadas e os equipamentos ainda se encontravam no galpão do Ibirapuera. A prioridade dada ao laboratório e aos filmes em nitrato foi motivada por razões técnicas.³⁵⁶ As condições físicas para abrigar os rolos de nitrato e os equipamentos do laboratório eram precaríssimas. Fernando Coelho nos dá uma exata dimensão da tragédia.

No Parque do Ibirapuera, os cupins de solo não só tinham comprometido o madeiramento do telhado, como tinham atacado praticamente todas as estantes de madeira que sustentavam os rolos de nitrato. Seis meses antes da mudança, temendo a queda total das estantes (algumas já tinham ruído), o que poria a perder toda a organização dos rolos, tomou-se a providência de substituí-las por novas estantes, também em madeira porque, a rigor, seriam úteis apenas por um curto período de tempo. Providência inútil pois, impressionantemente estes seis meses foram suficientes para que os cupins atacassem e derrubassem todas as novas estantes. (COELHO, 2009, p. 177)

O Laboratório de Restauração foi montado na nova sede em condições um tanto improvisadas, mas que permitiram ainda em 1996 a restauração de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, 1929). Por intermédio do músico e compositor Lívio Tragtenberg, Tânia Savietto, a ainda diretora-executiva, entra em contato com o diretor-geral do Serviço Social do Comércio (SESC) de São Paulo – Danilo Santos de Miranda –, que se

³⁵⁶ A principal preocupação em jogo era garantir a perenidade da obra cinematográfica “uma vez que se sabia que as condições historicamente inadequadas de armazenamento faziam crescer o número de filmes cuja preservação dependeria de intervenções de restauração” (COELHO, 2009, p. 185).

interessa por um projeto de apresentação do filme restaurado com acompanhamento musical ao vivo. O SESC financia os custos da restauração e o pagamento de direitos autorais a Oswaldo Kemeni, bem como os serviços de composição e execução da trilha sonora concebida por Lívio e Wilson Sukorski. “São Paulo, a symphonia da metrópole – Uma demolição sonora’ é o nome do CD lançado em 1999 com as gravações ao vivo reprocessadas em treze faixas musicais agrupadas tematicamente” (SOUZA, 2009, p. 235, nota 529).

A Sala Cinemateca da nova sede – chamada naquela época Cinemateca Petrobras por causa do patrocinador – foi inaugurada em 5 de novembro de 1997 com capacidade para 110 espectadores e a projeção de *O descobrimento do Brasil* (1937) de Humberto Mauro. Nesse mesmo ano, é incorporada toda a obra cinematográfica de Arnaldo Jabor. O setor de documentação também recebe o arquivo pessoal de Francisco Luiz de Almeida Salles, graças à intermediação de Rudá de Andrade junto à família do crítico de cinema. Ainda em 1997, a Secretaria do Audiovisual libera recursos para a organização, copiagem e legendagem dos filmes selecionados para uma mostra de cinema brasileiro no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. A mostra *Cinema Novo and Beyond* depois da exibição no MoMA, circulou por outras cidades como São Francisco e Los Angeles, chegando até Toronto e Londres (SOUZA, 2009, p. 244).³⁵⁷

Uma grande quantidade de filmes continua a ser incorporada nesse período. A Cinemateca Brasileira recebe a coleção completa de negativos, cópias e outros materiais de Nelson Pereira dos Santos. Os negativos originais de *Eles não usam black-tie* e *São Bernardo* de Leon Hirszman também são depositados, bem como produções da Casa de Cinema de Porto Alegre e documentários científicos realizados por Benedito J. Duarte. O fluxo de novos filmes é intenso e variado, mas os depositantes em geral manifestam pouco interesse em obter recursos para garantir sua preservação. Os filmes são (um tanto) esquecidos nos depósitos superlotados e inadequados da Cinemateca. Esse cenário tende a mudar quando, por alguma razão – em geral associada a

³⁵⁷ Maiores detalhes sobre os filmes exibidos nessa mostra serão apresentados na PARTE IV.

mudanças tecnológicas –, os filmes depositados recuperam parte do seu valor comercial.

Em 1998, foi criado, pelo sistema de televisão a cabo, o Canal Brasil com o intuito de veicular conteúdo exclusivamente brasileiro, sobretudo filmes nacionais. Diante desse novo cenário, a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM viram-se subitamente obrigadas a disponibilizar para os produtores um conjunto enorme de cópias e matrizes das quais eram depositárias. A crônica falta de recursos impossibilitou a armazenagem desses filmes em condições adequadas de temperatura e umidade que pudessem garantir a sua conservação. Além disso, as cópias e matrizes chegavam muitas vezes à Cinemateca em grau avançado de deterioração, o que exigia trabalhos de duplicação e restauração, nem sempre viáveis por falta de equipe, de filme virgem, de equipamento ou mesmo em razão de limitações impostas por outros condicionantes técnicos. Essa demanda já havia sido observada com o surgimento da televisão aberta, com a chegada do *home video* e agora se repetia com a expansão do sistema a cabo.³⁵⁸ Os filmes telecinados a partir do material disponível nos arquivos nem sempre apresentavam a qualidade desejável, desfigurando em muitos casos as escolhas estéticas da obra original. Ainda que essa questão tenha causado à época certo burburinho no meio cinematográfico, com produtores defendendo que o custo da preservação era obrigação do Estado, não se converteu, no longo prazo, em maior esforço da classe cinematográfica para gerar pressão política e conquistar recursos públicos voltados a esse fim.

Nesse período, o Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira inicia uma série de duplicações de filmes em regime de urgência. Alguns títulos processados a partir de 1999 foram *O caçador de diamantes* (Vittorio Capellaro, 1932), *Minas em armas* (Aristides Junqueira, 1933), *Sinfonia Amazônica* (Anélio Latini Filho, 1953) e *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1962). Dado que o Laboratório de Restauração não possuía equipamentos para duplicação de

³⁵⁸ Podemos aventar que esse mesmo processo deve estar atualmente em curso na era do *streaming*, inclusive porque ao menos as plataformas multinacionais (Netflix, Amazon Prime, HBO Max, etc) exigem um padrão mínimo de qualidade técnica para incluir os filmes em seu cardápio.

filmes coloridos, sua equipe ficava responsável pela supervisão do trabalho realizado em laboratórios comerciais. Foi o que ocorreu com *O rei da noite* (Hector Babenco, 1975), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976) e *Gaijin – os caminhos da liberdade* (Tizuka Yamazaki, 1979). Todos esses filmes foram processados com recursos oriundos da Secretaria do Audiovisual.

Temos aqui uma questão espinhosa, mas que dialoga fortemente com o escopo deste trabalho. Um olhar mais atento para os títulos acima elencados revela uma tendência dominante nos projetos de restauração. As agências apoiadoras desse tipo de projeto (sejam públicas ou privadas) tendem a valorizar títulos canonizados ou realizados por cineastas consagrados.³⁵⁹ As cinematecas, sempre carentes de recursos externos, acabam aderindo a esse *modus operandi*, formulando projetos com títulos conhecidos que possam interessar mais facilmente os patrocinadores. O setor privado é, em geral, pautado por interesses comerciais, o que se traduz em buscar maior visibilidade às suas marcas. Filmes relevantes ou cineastas renomados tendem a nobilitar as ações empreendidas, potencializando a eficácia do marketing cultural das empresas. Quando nos deparamos com o setor público, o que se deveria esperar é uma outra lógica de priorização em que o patrimônio mais ameaçado de extinção teria preferência na fila de restauração. Não é isso, entretanto, o que mais acontece. A experiência histórica – como bem demonstra Carlos Roberto de Souza – vai revelar que a oferta de recursos públicos para a preservação do patrimônio cinematográfico está intimamente ligada a uma visão específica sobre esse patrimônio ou, em outros termos, a uma “coleta seletiva” dos filmes que integram esse legado.

Os trabalhos de pesquisa e historiográficos brasileiros realizados nas três últimas décadas do século XX – com destaque para os de Jean-Claude Bernardet – chamaram a atenção para o fato de que é um equívoco construir uma história do cinema brasileiro a partir do filme de ficção de longa-metragem. A produção brasileira de maior volume foi sempre a de documentários e cinejornais, geralmente relegada a segundo

³⁵⁹ Essa costuma ser a regra geral, embora valha a pena citar algumas honrosas exceções: a Fapesp financiou a duplicação de cinejornais do DIP e a Fundação Vitae patrocinou a confecção de matrizes em acetato de filmes silenciosos e longas-metragens brasileiros com negativos em nitrato, independentemente dos seus créditos artísticos ou do reconhecimento de seus realizadores.

plano pelos chamados historiadores clássicos, pela mídia e pelo público em geral. A realidade da produção reflete-se no acervo cinematográfico que chegou até nossos dias. O percentual de filmes de não-ficção ultrapassa avassaladoramente o de longa de ficção e continua o menos preservado. Isso não significa que todos os longas de ficção estejam preservados. Longe disso. A parcela mais tratada – nem sempre com os cuidados que merece – é a dos longas brasileiros consagrados. A maior parte dos filmes considerados populares – chanchadas da Atlântida, da Herbert Richers e de outras produtoras menores, fitas de Mazaropi, por exemplo –, dramas, melodramas e comédias sexuais, filmes policiais de produção barata, etc., sempre muito ricos de significados da cultura brasileira, aguardam ainda sérias intervenções para que sobrevivam em sua integridade ou pelo menos em parte. (SOUZA, 2009, p. 261)

Essa discussão nos parece muito instigante, pois diz respeito aos verdadeiros produtores de patrimônio. Quando uma empresa prefere investir na preservação de um conjunto de filmes em detrimento de outros, não é ela quem define o que “merece” ser preservado. Sua decisão foi pautada por todo um imaginário cultural que definiu previamente quais filmes são os mais relevantes e quais realizadores devem ser mais admirados. Essa valorização de determinados bens culturais, os filmes no nosso caso, foi sendo paulatinamente construída pela crítica, pela historiografia e pelos próprios arquivos, que nem sempre atuam no sentido de expandir os horizontes. São esses agentes que, de forma consciente ou não, respondem pela definição do que deve ser considerado relevante, do que é merecedor de culto e admiração ou do que deve simbolizar a memória cultural da nação.

A partir de 2001, com recursos aportados pela Secretaria do Audiovisual (SAV) e pela BR Distribuidora, a Cinemateca Brasileira, em conjunto com a Cinemateca do MAM, vai se envolver na realização de dois grandes projetos – o Censo Cinematográfico do Cinema Brasileiro e o Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA). Esses projetos tinham como objetivo o planejamento de ações de conservação e restauração no curto prazo e a formulação de uma Política Nacional de Preservação com impactos mais perenes e eficazes no longo prazo. O Censo Cinematográfico vai alavancar a construção de uma base de dados – FILMOGRAFIA BRASILEIRA – contendo informações detalhadas sobre a Filmografia Geral do Cinema Brasileiro,

retomando um trabalho que tinha sido iniciado por Caio Scheiby no final dos anos 1950 em fichas de papel.

O 62º Congresso da FIAF em São Paulo e os desafios do mundo digital

Em 2006, pela primeira vez em sua história, a Cinemateca Brasileira sediou o 62º Congresso da Federação Internacional de Arquivos de Filmes, realizado entre os dias 20 e 29 de abril. A instituição não poupou esforços para organizar o evento que reuniu mais de 250 participantes de diferentes partes do mundo. Financeiramente falando, o evento só se tornou viável graças ao patrocínio de inúmeras empresas e ao apoio de tantos outros parceiros. A programação incluiu encontros do Comitê Executivo e das comissões de trabalho, simpósio técnico, *workshops*, mostras de filmes, exposições, fóruns de discussão e a Assembleia Geral da entidade. Um dos *workshops* tratou especificamente da situação do patrimônio fílmico ibero-americano. O filé mignon do Congresso foi certamente o Simpósio Técnico intitulado “O futuro dos arquivos de filmes no mundo do cinema digital: arquivos em transição”, coordenado por Paul Read, membro da Comissão Técnica da FIAF. O evento exigiu a montagem de uma infraestrutura no Cinesec que permitisse a exibição simultânea de filmes em dois formatos: em película e em suporte digital usando um projetor 2K.

A revolução digital é a mais recente mudança no mundo tecnológico do cinema e representa uma mudança radical pois afeta todos os elos da cadeia produtiva: captação, edição, finalização, distribuição, exibição e preservação. O impacto da revolução digital no campo dos arquivos é particularmente expressivo, pois implica em todo um aprendizado para responder às especificidades da preservação do novo suporte. O principal desafio é a obsolescência tecnológica, ou seja, a necessidade de promover a migração sistemática dos dados digitais para novos sistemas de armazenamento, que envolvem componentes de *hardware* e *software*, de modo que continuem acessíveis num tempo que possa ser considerado museológico. O mundo da preservação digital transformou-se numa nova área de pesquisa, que se encontra em construção, para atender não somente às demandas do filme, mas de todos os objetos culturais produzidos originalmente no formato digital ou convertidos para esse suporte. A indústria do cinema ainda se questiona sobre o melhor formato para conservar suas produções (“digitalizar não é preservar”)

e há companhias optando por arquivar seus másteres em película, mesmo em se tratando de filmes nato digitais.

No âmbito brasileiro, podemos citar, a título de exemplo, a restauração digital da obra cinematográfica de Glauber Rocha, iniciada em 2002 com *Deus e o diabo na terra do sol*. O trabalho de restauração digital do filme foi coordenado por Paloma Rocha, filha do cineasta, e por Eduardo Scorel, e lançado em DVD, “sem a operação *back to film*, ou seja, a transferência dos arquivos digitais para uma nova película” (SOUZA, 2009, p. 290). Essa experiência-piloto levou à assinatura em 2003 de um acordo entre o Tempo Glauber³⁶⁰ e a Cinemateca Brasileira para a restauração digital de toda a filmografia de Glauber Rocha, com o patrocínio da Petrobras.³⁶¹ A Cinemateca se comprometeu a oferecer colaboração institucional por meio de serviços e assessoria técnica do Laboratório de Restauração.

O mundo digital e o volume incomensurável de produtos audiovisuais que ele é capaz de gerar (filmes, séries, jornalismo, *reality shows*, programas nos mais diversos formatos e canais de exibição, “filmes de família”, *stories*, *podcasts*, etc) é hoje um enorme desafio para todas os arquivos de imagens e sons do planeta. As limitações para o tratamento e a guarda de toda essa infinidade de produtos é inegável. Será preciso filtrar, escolher e definir o que poderá ser conhecido pelas gerações futuras. Esse é o grande dilema a ser

³⁶⁰ Fundado em 1983 no Rio de Janeiro, graças à obstinação da mãe de Glauber, Dona Lúcia Rocha, com o intuito de reunir e divulgar a obra do cineasta baiano, o Tempo Glauber encerrou suas atividades em 2017, após o falecimento de Dona Lúcia em 2014 (*O Estado de São Paulo*. 14.nov.2017). Em parceria com a família de Glauber Rocha, a Fundação Cultural do Estado da Bahia encampou o projeto Tempo Glauber Digital, “que constituirá um banco público em plataforma virtual para que a obra intelectual e parte do acervo pessoal digitalizado do cineasta possam ser acessados pela sociedade.” Esse acervo incluiu “argumentos, roteiros, artigos, crônicas, peças de teatro e pinturas produzidas por Glauber”, além de fotos e filmes restaurados (*Funceb prepara projeto Tempo Glauber Digital em parceria com a família de Glauber Rocha*, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 22.ago.2021).

³⁶¹ Sobre questões éticas envolvendo a restauração de filmes, particularmente a restauração digital de *Terra em Transe*. Cf. BUARQUE, Marco Dreer. *Entre grãos e pixels: os dilemas éticos na restauração de filmes: o caso de Terra em Transe*. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. Também sobre a restauração digital de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Cf. BUTRUCE, Débora Lúcia Vieira. *A restauração de filmes no Brasil e a incorporação da tecnologia digital*. São Paulo, 2020. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

enfrentado, já que essas instituições são colocadas à prova, conforme são obrigadas a estabelecer políticas de incorporação cada vez mais seletivas. Assumem assim, por força das circunstâncias, um papel que historicamente sempre renegaram: elas se tornam verdadeiras “produtoras de patrimônio”.

PARTE IV – O PAPEL DAS MOSTRAS DE FILMES NA CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO

A difusão foi o principal foco das atividades da Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo em seus primeiros anos de existência. Era uma trajetória um tanto esperada se pensarmos que essa entidade surgiu a partir de um clube de cinema, cujo objetivo era difundir a cultura cinematográfica no país. Entre 1949 e 1952, a Filмотeca do MAM realizou uma série de atividades de difusão, seja por iniciativa própria, seja em parceria com outras instituições: Ciclo do Cinema Francês Moderno (1949); Ciclo do Cinema Italiano Moderno (1949); Ciclo de Filmes de Vanguarda (1949); Ciclo de documentários de longa-metragem (1949); Festival Cinematográfico da ONU (1949); Panorama do Cinema Silencioso (1950); Ciclo de Filmes de René Clair (1950); Festival Internacional de Curta-Metragem (1951) e o Seminário Panorama da Produção Cinematográfica (1951). Com o Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro, promoveu a Retrospectiva do Cinema Silencioso (1952) e com o Clube de Cinema de Porto Alegre o Panorama do Cinema Silencioso (1952) (THOMPSON, 1964, p. 13). Até esse momento, no entanto, o cinema nacional não tinha entrado em cena.

A primeira mostra retrospectiva do Cinema Brasileiro organizada pela Filмотeca do MAM só viria a ocorrer em 1952, dando início a uma série de eventos dessa natureza que irão marcar presença na história da Cinemateca Brasileira nas décadas seguintes. Nosso intuito é analisar aqui como, ao longo do tempo, determinados filmes vão sendo incorporados de forma recorrente à seleção de diferentes mostras e retrospectivas. A presença recorrente desses filmes na programação desses eventos gera valorização, reconhecimento, distinção, canonização, sinônimos que, em nosso entender, traduzem em outras palavras o que compreendemos (ou defendemos) como efetiva patrimonialização.

I Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952)

O primeiro grande evento de difusão do cinema brasileiro promovido pela Filмотeca do MAM ocorreu no final de 1952 com a Primeira Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, realizada em parceria com o Centro de Estudos

Cinematográficos do MASP³⁶² e o Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro.³⁶³

Reza a lenda que a ideia da realização da mostra teria nascido durante a primeira projeção em São Paulo dos filmes coletados por Caio Scheiby em Minas Gerais. A exibição ocorreu no auditório do MAM para uma plateia seleta formada pelo próprio, Lourival Machado e B. J. Duarte. A versão narrada por Correa Júnior (2010, p. 125) parte das mesmas premissas, mas também inclui a presença de outro personagem relevante: “Segundo Scheiby, a ideia de realizar a I Retrospectiva do Cinema Brasileiro em 1952 surgiu quando Adhemar Gonzaga, ciente da necessidade de conservar os filmes brasileiros, doou para a Filmoteca do MAM 'uma série de fitas historicamente fundamentais para documentar o passado do nosso cinema'”. É muito provável que a preocupação de Gonzaga se devia ao fato de que, naquele período, tinha sido dado como desaparecido um dos mais “importantes” filmes brasileiros do período silencioso: *Barro humano*, dirigido por ele próprio em 1929. A perda de *Barro humano* despertou em Scheiby a consciência da importância de criar esse tipo de programa (retrospectiva do cinema brasileiro) com o intuito de chamar a atenção para a necessidade de encontrar, restaurar e conservar os filmes, já que a realização de um evento como esse só seria possível com a disponibilidade de cópias.

A mostra foi inaugurada em 29 de novembro, organizada por Caio Scheiby (Filmoteca do MAM), J. H. Trigueirinho Neto (Centro de Estudos Cinematográficos do MASP) e Jurandyr Noronha (Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro). A sessão de abertura aconteceu no Cine

³⁶² O Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo foi criado em 1948, como um desdobramento do Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (que depois se transformaria na primeira escola de cinema do país), “por iniciativa de Ruggero Jacobi, Adolfo Celi e Carlos Ortiz e sob o impacto da vinda de Alberto Cavalcanti. As atividades iniciaram-se com uma série de conferências de Cavalcanti e sua direção coube a Carlos Ortiz” (ANDRADE, 1964, p. 12). Diferentemente do Clube de Cinema de São Paulo, como veremos um pouco mais adiante, tinha como foco a valorização do cinema nacional.

³⁶³ O Círculo de Estudos Cinematográficos é criado em 1948 no Rio de Janeiro por iniciativa dos críticos Alex Viany, Antônio Moniz Viana e Luiz Alípio de Barros. Dois anos antes, também havia sido fundado o Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia, comandado por Plínio Süsskind Rocha, com uma pequena filmoteca constituída por filmes prospectados em Minas Gerais (como já comentado), além de outras aquisições (ANDRADE, 1964, p. 11).

Paramount com a exibição de *Simão, o caolho* e contou com a presença do diretor Alberto Cavalcanti e do diretor da Filmoteca do MAM Francisco de Almeida Salles. As sessões seguintes foram realizadas no auditório do MAM e se estenderam até 16 de dezembro.³⁶⁴ O evento era inicialmente restrito aos sócios do Museu de Arte Moderna ou aos afiliados do Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo e do Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro, mas ao final do certame, houve reprises de filmes voltadas ao público em geral (SOUZA, 2009; CORREA JÚNIOR, 2010).

A programação do evento contou com 32 filmes, sendo as projeções sempre acompanhadas de palestras proferidas por críticos de cinema ou por diretores, atores e técnicos envolvidos nas produções exibidas em cada dia.³⁶⁵ A lista completa dos filmes selecionados para exibição encontra-se no **ANEXO A**.

FIGURA 7a: Filmes exibidos na I Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952)

FILMES	SP (14)		RJ (14)		MG(2)		MT(1)		BA(1)		TOTAL
	F	NF	F	NF	F	NF	F	NF	F	NF	
FICÇÃO NÃO FICÇÃO											32
Longa-metragem	3		13		2		1		1		20
Curta-metragem	1	10		1							12

Fonte: Catálogo da mostra; base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA

A programação dessa primeira retrospectiva é uma nebulosa mistura de curtas e longas, silenciosos e sonoros, contemplando diferentes estilos, períodos e realizadores.³⁶⁶ Como podemos verificar no quadro acima, a mostra exibiu

³⁶⁴ Carlos Roberto de Souza usa essa data que é a presente no catálogo da mostra. Fausto Correa Júnior menciona 20 de dezembro, talvez acrescentando os dias em que os filmes foram reprisados.

³⁶⁵ Entre os cineastas, destacamos Alberto Cavalcanti, Adhemar Gonzaga, Adolfo Celi e Humberto Mauro; entre os críticos, Francisco de Almeida Salles, Lourival Gomes Machado, Benedito J. Duarte; e entre os atores, Cacilda Becker e Anselmo Duarte, dez anos antes da sua consagração como diretor em Cannes com *O pagador de promessas*.

³⁶⁶ Laura Bezerra (2015, p. 200) arrisca uma explicação: trata-se de um “movimento, ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo, que explica por que a programação do evento, realizado na capital paulista no final de 1952, não se restringiu a exibir filmes antigos, mas também a produção brasileira mais recente. Seguindo a ideia de não somente resgatar (o antigo), mas também promover o (novo) cinema nacional, a mostra foi aberta com a *avant-première* de *Simão, o caolho* (1952), filme do mais renomado cineasta brasileiro da época, Alberto Cavalcanti.”

predominantemente filmes de longa-metragem, sendo que a maioria desses longas eram produções cariocas: sete da Cinédia, duas da Atlântida, uma da Brasil Vita Filmes, uma da Centauro, uma da Cinegráfica São Luiz e uma da Capital Filmes. De São Paulo, foram exibidos apenas três longas-metragens sendo dois da Maristela e um da Vera Cruz.³⁶⁷ Sendo esses estúdios um investimento da burguesia paulista, financiados pelos mesmos empresários que criaram o MAM, a Filmoteca e o MASP, causou-nos surpresa a tímida presença de suas produções na programação do evento: a mostra teria tudo para se transformar em vitrine de consagração do anunciado “cinema brasileiro de qualidade”. Não sabemos ao certo se a baixa incidência de filmes da Vera Cruz e da Maristela se deu apenas por opção dos curadores – maior influência de Jurandyr Noronha, ou mesmo indiretamente de Adhemar Gonzaga, reforçando assim o pacote da Cinédia – ou por motivos eminentemente técnicos, como falta de cópias em bom estado de conservação.

Além disso, a mostra também exibiu um longa-metragem de Mato Grosso (*A retirada de Laguna*), considerado o primeiro filme realizado no estado, e dois filmes mineiros, ambos de Humberto Mauro, sendo o primeiro da fase de Cataguases (*O thesouro perdido*) e o segundo sua última incursão no longa-metragem quando retorna a Minas para filmar *O canto da saudade*. São Paulo contribui com a maioria dos curtas que compõem uma programação curiosamente eclética, que inclui documentários sobre arte como *Os tiranos*, *Painel* e *Santuário*, o primeiro produzido pelo MASP e os dois últimos realizados pela Vera Cruz, e filmes que marcam presença apenas para glorificar a pujança cultural e econômica da cidade: *Carnaval de 1936*; *Inauguração do estádio municipal do Pacaembu*; *A metrópole de Anchieta*; *Campanha educativa contra a sonegação de impostos*; *A marcha do cinema nacional*. Com exceção do último, que é uma produção da Maristela, os demais são financiados por órgãos públicos do município ou do estado com fins propagandísticos ou educativos.

³⁶⁷ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) já tinha produzido até esse momento dez filmes, sendo dois documentários que foram incluídos na mostra e oito filmes de ficção, sendo seis dramas e duas comédias. *Nadando em dinheiro*, comédia dirigida por Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré, com Mazzaropi, foi o último produzido em 1952, tendo sido lançado nas salas de cinema no final de outubro daquele ano.

**FIGURA 7b: Filmes exibidos na I Retrospectiva do Cinema Brasileiro
(1952)**

FILMES POR DÉCADA	
1897-1909	0
1910-1919	1
1920-1929	1
1930-1939	8
1940-1949	11
1950-1952	11

Fonte: Catálogo da mostra; base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA

A predominância de filmes das décadas de 1940 e 1950 certamente se deve a maior disponibilidade de cópias. As prospecções iniciadas por Caio Scheiby estavam em fase incipiente, sendo que um dos filmes exibidos – *A retirada da Laguna* – foi um dos frutos desse trabalho pioneiro. O grande número de filmes da Cinédia também pode ser creditado às doações recentes de Adhemar Gonzaga.

Ainda que a programação tenha sido elaborada em função da disponibilidade de cópias, há alguns outros critérios que parecem balizar a seleção, seja pela presença ou pela ausência de algumas produções. Há grande incidência de filmes premiados, seja pela imprensa (*Jornal do Brasil*; *Jornal de Cinema*, *Revistas Cinearte* e *A Cena Muda*; Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos; Saci³⁶⁸), seja pelos governos (Prêmio Governador do Estado³⁶⁹; Departamento de Imprensa e Propaganda), seja por instituições (Academia Brasileira de Letras), seja em festivais internacionais (Festival de Punta del Este; Festival Internacional de Curta-Metragem; Festival de Cinema de Veneza).

³⁶⁸ O Prêmio Saci foi uma premiação criada em 1951 pelo jornal paulista *O Estado de S. Paulo*, atribuída anualmente aos melhores da produção brasileira de cinema e teatro. Durante as décadas de 1950 e 1960 foi a maior premiação do cinema nacional.

³⁶⁹ O Prêmio Governador do Estado foi criado na década de 1950 para premiar os melhores em diversas áreas culturais: cinema, teatro, música e literatura. Concedido pelo Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo, a premiação foi extinta na década de 1990 e depois retomada em 2010.

Em que pese a farta presença de Humberto Mauro com seus longas de ficção (*Lábios sem beijos*, *Ganga Bruta*, *O descobrimento do Brasil*, *Argila* e *O canto da saudade*)³⁷⁰, sua notória produção documentária realizada para o INCE foi totalmente ignorada³⁷¹, tendo a curadoria optado pela inclusão de um curta-metragem científico, – *A aranha* – da produtora paulista de Gilberto Rossi. A retrospectiva, por outro lado, iniciou o processo de redescoberta do cineasta mineiro, que seria cultuado pela geração do Cinema Novo como o primeiro “autor” do cinema brasileiro.

Na visão ideológica dos cinemanovistas, o cinema brasileiro não podia existir porque o espaço cinematográfico no país estava ocupado física e ideologicamente pela produção estrangeira, sobretudo a estadunidense. Para essa geração, Humberto Mauro era uma espécie de *outsider*, pois produzia fora dos padrões estabelecidos pela indústria hegemônica (que a Vera Cruz tentou copiar), oferecendo uma matriz de encenação artesanal assentada num estilo próprio (que não imitava o modelo estrangeiro) e numa ligação visceral com o Brasil “profundo” (SCHVARZMAN, 2004).

A chanchada, como era de se esperar, foi igualmente desprezada. A Cinédia, segundo a seleção de Adhemar Gonzaga, foi representada por seus dramas românticos ou sociais e a Atlântida marcou discreta presença com duas fitas “socializantes”³⁷²: *Luz dos meus olhos* e *Também somos irmãos*. O cinema carioca também se viu representado por uma comédia sofisticada que já vislumbrava a popularização da televisão – *Uma aventura aos quarenta* – e um filme de aventuras passado nos pampas gaúchos, adaptado do livro homônimo de Ivan Pedro Martins: *Caminhos do sul*.

O catálogo confeccionado para a mostra continha textos de Alberto Cavalcanti³⁷³, Francisco de Almeida Salles, J. H. Trigueirinho Neto, Marcos

³⁷⁰ *Favela de meus amores* (1935), seu maior sucesso de público, e *Cidade Mulher* (1936) foram definitivamente perdidos com o incêndio ocorrido na produtora Brasil Vita Filmes.

³⁷¹ Segundo Schvarzman (2004), foram 357 documentários, inclusive aqueles que seriam os primeiros filmes científicos nacionais.

³⁷² Expressão utilizada por Catani & Souza (1983, p. 45) para se referir aos filmes da Atlântida com temática social.

³⁷³ Depois de passar quase 30 anos na Europa, onde inicia sua carreira no cinema em 1922 como assistente de Marcel L’Herbier, participar do experimentalismo e do “cinema de estúdio” francês, e atuar no documentarismo social inglês, Cavalcanti é convidado em 1949 por Assis Chateaubriand para dar algumas palestras sobre cinema no Museu de Arte de São Paulo. Em

Margulies, Jurandyr Noronha e Ruggero Jacobbi. Vamos nos ater aos cinco primeiros que apresentam maior organicidade em seu conjunto e trazem importantes reflexões sobre questões históricas e políticas que bem condensam o espírito do momento. O último artigo concentra-se em aspectos mais relacionados à economia do cinema, com um viés predominantemente industrialista, já que seu autor era um autêntico defensor do cinema industrial no país. Esses textos espelham individualmente as opiniões e os interesses dos seus autores, mas também expressam uma visão político-pedagógica do papel das instituições que participaram da organização da mostra.

O texto de Cavalcanti, intitulado *Panorama do cinema brasileiro – o cinema comercial*³⁷⁴, busca fazer um amplo diagnóstico da situação do cinema no país, tendo como foco a conquista de um cinema comercial de qualidade.

Para esboçar um panorama do nosso cinema, prefiro retroceder no tempo, e dar a impressão que dele tive ao regressar ao Brasil, após minha longa estadia na Europa. Somente com a experiência destes últimos dois anos, posso concretizar essa impressão inicial e apontar o que, em minha opinião pessoal, tem constituído os entraves fundamentais do desenvolvimento do filme nacional. (CAVALCANTI, 1952, s/p)

Cavalcanti, mesmo reconhecendo não ter assistido ao filme, exalta as qualidades estéticas de *Limite* e o talento artístico de Mário Peixoto (“uma lenda e um nome”) que, segundo ele, representam no “panorama do nosso cinema, que é também “o panorama de uma batalha” uma manifestação quase isolada do “prestígio do cinema nacional”. Comparado a outras artes como a arquitetura de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, a pintura de Portinari, Segal e Di Cavalcanti, a música de Villa-Lobos ou a literatura de Graciliano Ramos, “nosso cinema mantinha-se em desesperada infantilidade”.

1950, assume a produção geral da recém criada Companhia Cinematográfica Vera Cruz: “ninguém no Brasil [naquele momento] possuía experiência tão rica, na direção e na produção, na vanguarda experimental e no sistema de estúdios, na formação de equipes e de novos cineastas” (PARANAGUÁ, 2000, p. 104)

³⁷⁴ O texto foi posteriormente incluído no livro *Filme e Realidade*, publicado em 1953, onde Cavalcanti dedica um capítulo ao cinema brasileiro. As citações seguintes são desse texto.

O diretor brasileiro enumera em seguida “oito problemas fundamentais” que explicariam esse incipiente estado da arte, tentando demonstrar as razões que teriam levado o cinema nacional a essa situação de “mediocridade tão desoladora”. Não iremos aqui detalhar todos os pontos, mas destacar aqueles mais afeitos à constituição de uma cultura cinematográfica. O texto aponta como raízes do problema dois “polêmicos” fatores de cunho sociológico: um fator étnico associado à latinidade (o brasileiro sofre do “mal de aprender depressa de mais, do gosto do ‘palpite’, do menoscabo ao planejamento para seus trabalhos e, finalmente, da falta de paciência indispensável a um acabamento minucioso de toda obra que se preze”); e um fator ético, identificado na “falta de confiança e de equilíbrio em nós mesmos”, que se expressa naquele “homem dos extremos” que “às vezes julga poder fazer tudo, e outras vezes pensa que não pode fazer nada ...”.

Ainda que esse tipo de reflexão não se traduza necessariamente em militância intelectual, ou seja, ação consciente e intencional em torno de um objetivo político, trata-se de uma visão extremamente simplificadora do comportamento do homem brasileiro, claramente contaminada por uma ideologia eurocêntrica. Essa ideologia serviu de esteio para justificar políticas de dominação cultural que tratavam os povos colonizados como “preguiçosos” ou “irreflexivos” e, portanto, incapazes de conquistar uma autonomia completa. Dessa forma, a ausência de uma cultura cinematográfica ou de uma indústria de cinema no país é inserida num panorama histórico mais amplo e examinada como “problema da cultura”.³⁷⁵

Outra questão enunciada por Cavalcanti está relacionada à falta de formação profissional. Não se trata, entretanto, apenas de formação técnica (operação de equipamentos), mas de domínio de conhecimentos a respeito da história do cinema, das teorias cinematográficas e do desenvolvimento da crítica. Essa última também ganha especial relevância, pois seria o agente responsável pela educação do espectador. Ele também clama por uma reflexão crítica mais

³⁷⁵ Alex Viany tenta suavizar um pouco o peso das palavras de Cavalcanti, quando diz que o cineasta brasileiro, depois de passar tantos anos fora, teria sido “prejudicado pelo desconhecimento não só do ambiente, mas do *jeitão* [o grifo é dele] brasileiro” (VIANY, 1993, p. 101).

profunda: ao invés de se apropriarem do conhecimento dos clássicos do cinema, que não pode ser adquirido sem a existência de uma filmoteca, “numerosos críticos recorrem a simples referências de índices e catálogos, o que jamais equivalerá a uma verdadeira cultura cinematográfica”.³⁷⁶ Essas reflexões de Alberto Cavalcanti sobre o cinema nacional também se encontram presentes em seu livro *Filme e realidade*, publicado no começo dos anos 1950.

Os problemas destacados pelo mais “internacional” realizador brasileiro espelham em grande escala as medidas por ele propostas no projeto apresentado ao governo Vargas em 1951 para a criação de uma instituição voltada aos serviços cinematográficos que depois serviria de base para a concepção do INC.³⁷⁷ Uma medida sugerida nesse projeto e reiterada no texto escrito para o catálogo nos chamou particular atenção: a defesa da censura. Cavalcanti reclama do rigor adotado por nossos órgãos censores na análise dos conteúdos do filme estrangeiro, sobretudo no que tange à moral, à religião ou à política. Esse mesmo tratamento, no entanto, não seria aplicado ao cinema nacional, tendo esses órgãos “permitido, em películas brasileiras, cenas que chocam o bom gosto de qualquer plateia”. Ele cita particularmente o filme *Anjo do lodo* (1951), dirigido por Luiz de Barros e “extraído de ‘Lucíola’ de José de Alencar, um dos nossos mais conhecidos escritores”. A suposta licenciosidade moral dessa versão cinematográfica da Cinédia é interpretada, segundo ele, como desrespeito à obra original e aos direitos do autor, “e nesse sentido, uma rígida proteção aos mesmos contínua medida das mais urgentes a serem tomadas”.

No projeto enviado à Vargas, ele chega a sugerir a “criação de um conselho artístico para a seleção, a priori, das produções propostas, isto, em oposição à atual censura (a posteriori) em moldes policiais” (CAVALCANTI, 1977, p. 52). Em que pese a leitura evidentemente extemporânea desse fato, é surpreendente constatar que um homem com a experiência e a bagagem cultural

³⁷⁶ No nosso entender, Cavalcanti está aqui se referindo à crítica praticada na imprensa diária e nas páginas das revistas mais voltadas para fãs de cinema, como *A Cena Muda* e *Cinelândia*, que começa a ser publicada em maio de 1952. Os artigos publicados por Paulo Emílio em *Clima* e *Anhembi* já teriam atingido esse nível de reflexão crítica que ele advoga. Almeida Salles irá retomar essa questão um pouco mais à frente.

³⁷⁷ Detalhes sobre essa proposta e seus desdobramentos foram apresentados na PARTE I.

de Cavalcanti, que tinha convivido intensamente com a nata da vanguarda artística francesa, possa sair em defesa da censura e não dissociar o direito autoral sobre uma obra literária (publicada noventa anos antes) da liberdade criativa esperada em sua adaptação cinematográfica. Nem sempre as versões cinematográficas de textos literários fazem jus à obra original, mesmo porque estamos falando de formas distintas de expressão artística que devem ser analisadas à luz de suas linguagens próprias. Pode-se avaliar em termos estéticos (ou mesmo éticos) o produto cinematográfico resultante dessa operação, mas não há argumentos convincentes (exceto os de ordem jurídica relacionados a direitos patrimoniais) para censurar a priori um projeto de adaptação.

O texto de Francisco de Almeida Salles – *Desenvolvimento artístico do cinema brasileiro*³⁷⁸ – também tenta fazer um balanço da trajetória do nosso cinema, mas com as atenções voltadas para outros temas: a construção da história e a preservação da memória cinematográfica.

A total ausência de trabalhos monográficos, de depoimentos, de biografias, a inexistência de uma filmoteca brasileira, que permitisse a conservação das obras do passado e os reexibisse, tornaram inviável essa tarefa. Os únicos arquivos existentes, e assim mesmo de uma certa época para cá, acessíveis aos estudiosos, são as duas revistas que, milagrosamente, conseguiram se manter no Brasil: “Cinearte” e “A Cena Muda”. Fora dessas duas publicações, o cinema brasileiro ficou depositado na memória dos homens que participaram diretamente da sua realização, e que estão desaparecendo sem deixar depoimentos [...], nos arquivos particulares desses pioneiros [...], e nas películas esparsas pelo país, ora na mão de colecionadores, ora na dos próprios produtores e estúdios. (SALLES, 1952, s/p)

O crítico paulista também assinala a importância da Primeira Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro como “o início de um movimento que poderá criar as condições destinadas a possibilitar um estudo dessa natureza”. Endossando as reivindicações de Jurandyr Noronha publicizadas nas páginas de *A Cena Muda*, ele reforça a necessidade urgente de se promover uma campanha pela conservação dos filmes nacionais, sendo a filmoteca (ou o

³⁷⁸ As citações seguintes são desse texto.

arquivo fílmico) o local adequado para tal operação. Almeida Salles igualmente defende uma política de depósito compulsório que, por meio de um dispositivo legal, obrigaria os estúdios “à entrega, sob pagamento, de uma cópia de todas as películas aqui produzidas, a um órgão do Governo”. *Barro humano* e *Limite*, considerados “as duas maiores criações da fase pioneira do nosso cinema” são utilizados como casos emblemáticos dessa situação desoladora, pois não podem mais ser exibidos. O primeiro porque o “negativo está reduzido a uma pasta” e não se conhece cópia disponível, e o segundo porque a única cópia existente, “já bem comprometida”, está em poder de Mário Peixoto que “não se interessa em exibi-la ou reproduzi-la”. Também ressoando as orientações de Jurandyr, já postas em prática por Caio Scheiby, o texto assinala a relevância do trabalho de prospecção das cópias existentes no país e da coleta de depoimentos dos pioneiros, sem abrir mão de colecionar os materiais extrafílmicos (“fotografias, roteiros, cartazes, anúncios, artigos, coleções de jornais e revistas”) que poderiam oferecer informações suplementares. O coroamento desse trabalho dar-se-ia por meio de publicações contendo um “mero registro dos dados” ou mesmo a construção de uma história mais “articulada” do nosso cinema.

O espírito patriótico-ufanista domina as linhas seguintes, quando o crítico de *O Estado de São Paulo* confessa ter “absoluta consciência de que foi muito pouco o que criamos”, mas, a despeito dos desafios de produzir “à margem das possibilidades industriais e comerciais” do cinema estrangeiro, soubemos adaptar a sua técnica “às nossas peculiaridades de expressão” e alcançar resultados “autênticos e puros”.³⁷⁹ Depois de propor um balanço histórico das iniciativas voltadas aos estudos “teóricos e críticos” sobre cinema no país, citando o Chaplin Club, a revista *O Fan*, o Clube da Faculdade Nacional de Filosofia, os dois Clubes de Cinema de São Paulo e o Centro de Estudos Cinematográficos do MASP, Almeida Salles busca iluminar o papel da crítica e de seus principais representantes até aquele momento: Paulo Emílio, Moniz

³⁷⁹ É instigante assinalar que, em um país repleto de contradições históricas, o discurso ufanista de um ex-integralista sobre os primórdios do nosso cinema será, em alguma medida, retomado alguns anos mais tarde pela geração “revolucionária” do Cinema Novo para edificar a obra de Humberto Mauro e alçá-lo ao posto de patrono do cinema autoral brasileiro.

Viana, Vinícius de Moraes, Benedito J. Duarte, Rui Coelho, Saulo Guimarães, Rubens Biáfora, Batista Costa, Otávio de Faria e Plínio Sússekind Rocha. Esses personagens “são amostras desse movimento que se processou paralelamente à atividade produtora de fitas, nem sempre influenciando-a, mas, de qualquer forma, ajudando a criar uma consciência cinematográfica mais esclarecida”.

Notamos que seu nome não está presente na lista, talvez por simples ato de modéstia. Esse mesmo motivo não explica, entretanto, a ausência, por exemplo, de Adhemar Gonzaga e Jurandyr Noronha, ainda que ele tenha antes apontado a importância de *Cinearte* e *A Cena Muda* como fontes documentais essenciais do nosso cinema. A nosso ver, a ausência desses dois nomes e de outros ligados a “revistas de fãs”, que não economizavam espaço para o lado mais mundano da sétima arte, pode ser creditada à compreensão que Almeida Salles tinha do cinema, do papel do crítico e da sua práxis reflexiva.

O artigo de José Hipólito Trigueirinho Neto, com o título *O lugar de um cineclube no cinema nacional*³⁸⁰, assume um viés mais institucional (divulgação dos trabalhos desenvolvidos pelo Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo), sem abrir mão de incorporar um tom político e propositivo. O núcleo de estudos foi criado em 1948 por um grupo disposto a “trabalhar em prol do cinema brasileiro”. Mantendo-se fiel à essa bandeira, empenhou-se na realização de uma série de atividades, além da projeção regular de filmes: conferências, entre elas várias com Alberto Cavalcanti, H. G. Clouzot e Ruggero Jacobbi; um curso preparatório para técnicos de cinema, um curso de arte dramática e interpretação cinematográfica; e um seminário de cinema com duração de um ano. O futuro realizador de *Bahia de todos os santos*, aclamado como um dos precursores do Cinema Novo, reclama da dificuldade dos cineclubes em conseguir “filmes de valor”, o que aponta a pretensão em exhibir preferencialmente obras canônicas. Também constata a apatia do público, a despeito “do esforço de um grupo pequeno que pelos anos afora tem batalhado para conseguir um nível melhor de plateia e maior número de interessados em cinema.”³⁸¹

³⁸⁰ As citações seguintes são desse texto.

³⁸¹ Esse também será o discurso adotado pela geração cinemanovista para explicar a dificuldade de comunicação de seus filmes com parcelas mais amplas do público.

Depois de tecer duras críticas à megalomania desenfreada do surto cinematográfico paulista, Trigueirinho Neto coloca em pauta as disputas políticas da ocasião (a invasão da crítica por profissionais de cinema; a captura do projeto do INC por interesses corporativos), sem desprezar o papel do Estado na vida cultural, “num país onde nada se faz sem política”, citando, como exemplo, o patrocínio da prefeitura de São Paulo para algumas atividades do Centro.

O texto de Marcus Margulies – *Acompanha complemento nacional*³⁸² – concentra-se numa pauta que nos pareceu bastante intrigante, dada sua completa ausência em textos anteriores: a defesa do documentário de curta-metragem brasileiro.³⁸³

Se a ‘Vera Cruz’ (a maior) deixou de produzir os documentários por terem dado prejuízo, se a ‘Divulgação Cinematográfica Bandeirante’ não pode, por enquanto, continuar um ciclo brilhantemente iniciado, se ‘A Atlântida’ não produz documentários senão esporadicamente, se ‘A Maristela’ não conseguiu realizar nada no gênero apesar de algumas tentativas, então o que exigir de um produtor pequeno assim chamado independente, que não quer se dedicar senão ao documentário? (MARGULIES, 1952, s/p)

O realizador de *Os tiranos* começa atacando a Lei do Curta, afirmando que a legislação existente é confusa, preconceituosa e pouco efetiva. No seu entender, “a palavra ‘complemento’ não diz nada, a não ser diminuir antecipadamente o prestígio da obra a que se refere”, preferindo a expressão “curta-metragem” que “pelo menos, refere-se às dimensões materiais do filme em questão”. As duas palavras juntas – complemento de curta-metragem – também não servem para qualificar muita coisa, pois podem igualmente referir-se ao jornal cinematográfico, ao desenho animado (“embora não exista ainda no Brasil”), ao filme de ficção (“sem que alguém no Brasil tenha ousado produzi-lo”),³⁸⁴ ou ao filme sobre arte. “Todos eles nada tem a ver com o documentário

³⁸² As citações seguintes são desse texto.

³⁸³ Vale salientar que Margulies também estaria atuando em causa própria, já que ele era um realizador de documentários.

³⁸⁴ Refere-se evidentemente ao curta-metragem de ficção. É uma observação curiosa, pois ele despreza toda a produção ficcional do primeiro cinema. Ainda que se trate de uma categorização anacrônica, não é totalmente descabida, se levarmos em consideração apenas as dimensões materiais dessas produções.

propriamente dito”, pois envolvem questões artísticas, técnicas e financeiras distintas.

Além disso, a mera obrigação de exibição do curta-metragem brasileiro antes do longa estrangeiro não lhe garante sustentação financeira, pois o produtor do complemento recebe “um pagamento puerilmente insignificante”. Embora os cineastas brasileiros reconheçam a importância do documentário (“a mais nítida imagem do seu país”), esse é normalmente tratado como “produção secundária, sem ambição, sem grande valor”, servindo de “teste” para candidatos a assistente. Segundo Margulies, o documentário apresenta especificidades técnicas e artísticas próprias, requer “preparação minuciosa, o mesmo planejamento exigido por qualquer filme de longa-metragem”. E finaliza: “quando bem feito, deixa ser ‘apenas documentário’, torna-se uma obra de cinema que pode honrar a indústria cinematográfica pátria.”

Jurandyr Noronha³⁸⁵ no texto *Mostra e Filмотeca* é extremamente cirúrgico na defesa de suas ideias. Retomando, em linguagem menos técnica, as orientações apresentadas em *A Cena Muda*, ele evoca um discurso inflamado em prol da preservação fílmica. O crítico assinala que o principal objetivo da mostra passou em brancas nuvens para muitos de seus frequentadores:

Poucos compreenderam que tanto o Museu de Arte Moderna quanto o Centro de Estudos Cinematográficos pretendem, com a iniciativa, dar início não apenas à conservação de todo um patrimônio que vai desaparecendo, mas também de situar, frente a outros países, o que tem sido o esforço dos nossos patrícios no setor da sétima arte. (NORONHA, 1952, s/p)

Nesse contexto, a conservação dos filmes era também fundamental para historicizar nossas conquistas e permitir uma análise comparativa entre o cinema brasileiro e o mundial: “Quando assistimos, ainda hoje, às películas com as quais os Lumière extasiavam a plateia daquele longínquo 28 de dezembro de 1895, já não pensamos como seria bom examinar o ‘Transformista Original’, realizado pelo grande Paulo Benedetti entre 1903 e 1910” Cita ainda algumas perdas: *Pátria e bandeira* (1918), de Antônio Leal, *Iracema* (1919) de Victorio Capellaro,

³⁸⁵ As citações seguintes são desse texto.

e evidentemente, *Barro humano* (1929) de Adhemar Gonzaga, todos pertencentes à lista apresentada em 1948 na revista *A Cena Muda*.

Noronha chama a atenção para um aspecto importante no que diz respeito à restauração: a falta de equipamentos destinados ao tratamento de filmes deteriorados, seja na esfera pública ou privada. Aponta também o descaso dos próprios realizadores em relação à conservação dos seus filmes “nunca escutei tantos absurdos, como os de cinematografistas que não viam em como se podiam querer ver os seus antigos trabalhos, que haviam sido exibidos, cumprido uma missão.” Apesar da falta de consciência sobre a importância da preservação (garantir que nosso legado cinematográfico possa ser conhecido pelas novas gerações, catalisando a consolidação de uma cultura e de uma prática cinematográfica no país), o tom final do texto é particularmente otimista, ainda que possa carregar uma pitada de ironia:

Que se acabe com a caturrice e estejamos certos de que muita preciosidade vai surgir no fundo das malas, dos porões e dos sótãos, das gavetas, das cabines dos velhos cinemas do interior e dos desvãos dos laboratórios, tudo maravilhosamente preservado sem que se saiba como. (NORONHA, 1952, s/p)

A primeira mostra retrospectiva significou um momento de inflexão para os estudos históricos sobre o cinema brasileiro, ainda que o livro de Alex Vianny, – *Introdução do cinema brasileiro* –, primeira experiência historiográfica mais consistente de sistematização do cinema produzido no país, tenha sido publicado somente em 1959. É partir desse evento que se pode observar uma maior preocupação de parte do meio cinematográfico, sobretudo daquele grupo mais ligado aos movimentos culturais (crítica, cineclubismo), com a necessidade de estimular projetos de pesquisa sobre a história do cinema brasileiro, incentivando esse debate (construção de uma história e também de um patrimônio) não apenas no seio da classe cinematográfica, mas também em parcelas mais amplas da sociedade.

A repercussão da mostra não foi expressiva na imprensa paulistana. Segundo nos relata Correa Júnior (2010, p. 135), “o jornal *O Estado de São Paulo*, histórico colaborador dos empreendimentos da burguesia paulista e particularmente do Museu de Arte Moderna, noticiou a Retrospectiva, mas sem

estardalhaço”. No mais, o jornal publicou notas diárias em letras miúdas que informavam ao leitor o andamento do evento. A cobertura também pouco relata sobre a recepção dos filmes: “No dia 6 de dezembro de 1952, lia-se que o público vinha consagrando especial acolhida aos documentários e aos filmes de curta-metragem, e outra nota tratava do entusiasmo do público para com os filmes de Adhemar Gonzaga exibidos na retrospectiva.” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 137).

Diferentemente dos demais organizadores, Caio Scheiby não escreveu texto para o catálogo da mostra, mas, em entrevista publicada no jornal *Notícias de Hoje* em 26 de dezembro de 1952, deixa registrada sua opinião sobre os objetivos do evento: preservar o patrimônio cinematográfico brasileiro, tendo como ponta de lança a difusão para conscientizar o público sobre a importância da preservação. Ele igualmente assinala a urgência de resgatar a memória dos filmes e de seus realizadores, pois não haverá interesse em valorizar e preservar o que foi relegado ao esquecimento. O desprezo pelo legado de nosso cinema era também interpretado como “vício” cultural, alimentado não somente pela imprensa ou pelo público, mas também por grande parte da classe cinematográfica.

I Festival Internacional de Cinema (1954)

Após a I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, a Filmoteca do MAM participará da organização de um evento cinematográfico ainda mais vultoso que será fundamental para dar visibilidade a instituição e firmar sua presença no cenário cultural brasileiro. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil foi realizado em São Paulo entre 12 a 26 de fevereiro de 1954 como parte das comemorações do IV Centenário da cidade. O evento se insere na atmosfera efervescente que movimentava a vida cultural paulistana naquele momento com a constituição de um mercado de arte e a realização da II Bienal de Artes Plásticas, inaugurada em 13 de dezembro de 1953.³⁸⁶

O festival foi concebido como estratégia para estreitar laços culturais e econômicos com a Europa e os Estados Unidos e, em menor escala, com o

³⁸⁶ Não por acaso, as datas de encerramento de ambos os eventos (festival e bienal) são coincidentes: 26 de fevereiro de 1954.

restante da América Latina. O intuito era contribuir para o desenvolvimento do cinema nacional, colocando em pauta a relação entre arte e mercado, já presente à essa altura em eventos similares no contexto europeu. Segundo a interpretação de Zanatto (2020, p. 103), “essa oposição entre arte e mercado, que se manifesta na crítica e na crônica, é um falso problema que desfoca a verdadeira tensão provocada pelo evento: a disputa cultural e comercial entre os cinemas europeu e estadunidense.”

Paulo Emílio, em sua segunda estadia parisiense (1946-1954), frequenta o IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) e completa sua formação cinematográfica (estética, teoria, crítica e pesquisa histórica), assistindo a aulas de filmologia na Sorbonne ou cursos e mostras na Cinemateca Francesa. Durante esse período, circula igualmente pelos festivais de cinema europeus, seja como correspondente, como jurado, ou como mero espectador, e ainda participa dos congressos da FIAF, inicialmente como representante da Filmoteca do MAM e depois também como vice-presidente da instituição. Em seu retorno ao Brasil em 1954, todo o conhecimento e a experiência acumulados serão empregados primeiramente na organização do festival e em seguida no exercício da função de conservador-chefe da filmoteca, cargo que passará a ocupar ao final do certame.

O sistema de escolha dos filmes para a seleção oficial foi o modelo adotado pelo Festival de Cannes àquela época: uma comissão constituída em cada país inscrito elegia os seus representantes.³⁸⁷ Esse método em geral direcionava as escolhas em prol de filmes com maior potencial comercial.³⁸⁸ O braço mais cultural do evento, que, além de mostras paralelas, também envolveu outras atividades como exposições e conferências, foi inspirado em duas experiências belgas, o Festival Mondial de Beaux-Arts, e principalmente o Festival de Knokke Le Zoute, que Paulo Emílio tinha conhecido *in loco* em suas incursões pelos festivais de cinema europeus.

³⁸⁷ Essa comissão também foi responsável pela seleção dos filmes que compuseram as jornadas nacionais, reunindo produções de 21 nações, realizadas entre 1952 e 1953, em alguns casos, ainda não exibidas nos países de origem.

³⁸⁸ Para auxiliar na organização do evento foi contratado Jean Sermaize, secretário técnico do Festival de Cannes, o que enfatiza “a importância do modelo francês para a parte comercial do festival brasileiro” (ZANATTO, 2020, p. 105).

Ao contrário de Cannes e Veneza, a importância desses festivais não residiu na qualidade de sua competição principal, mas na diversidade das mostras, apresentadas por categorias, como a dos filmes experimentais, poéticos, de valor histórico, entre outros. Ao lado das mostras, os belgas avançaram realizando em paralelo exposições de artes plásticas, apresentações teatrais e musicais. Ao mesmo tempo, exposições de documentos, revistas, fotografias, dispositivos ópticos, equipamentos e objetos que integram a cultura material cinematográfica reforçavam o caráter espetacular e os propósitos pedagógicos do festival, voltado à formação cultural do público. (ZANATTO, 2020, p. 104)

Paulo Emílio participou ativamente da realização de duas mostras de cunho histórico: “Grandes Momentos do Cinema” e “Retrospectiva Erich Von Stroheim”. Caio Scheiby e B. J. Duarte organizaram a II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, sobre a qual teceremos mais detalhes adiante. A programação cultural também incluiu o Festival de Cinema Infantil, com curadoria de Sonika Bô, diretora do Club Cendrillon³⁸⁹ de Paris e o Festival do Cinema Científico-Educativo, também comandado por B. J. Duarte, com apoio do INCE e de Jean Painlevé, presidente da Associação Internacional do Cinema Científico.

A exibição dos filmes ocupou várias salas do centro da cidade: o Cine Marrocos, no coração de São Paulo, foi escolhido como o Palácio do Festival e abrigou a seleção oficial e a Retrospectiva Erich von Stroheim. O auditório do MAM sediou a retrospectiva brasileira e a Mostra “Grandes Momentos do Cinema”. O Cine República, o Cine Arlequim e o Teatro Leopoldo Froes também fizeram parte do circuito exibidor do festival, sendo o penúltimo utilizado para a projeção dos filmes que compuseram as jornadas nacionais e o último para a

³⁸⁹ O Cineclub Cendrillon, criado em 1933 por Sonika Bô, representou uma experiência pioneira do uso do cinema como instrumento formador na educação infantil. Os programas eram ao mesmo tempo educativos e lúdicos, incluindo a exibição de documentários informativos ou científicos (sobre viagens, esporte, animais, flores, etc), comédias de curta-metragem (Buster Keaton, O Gordo e o Magro, Carlitos), desenhos animados, e um tempo reservado às crianças para troca de impressões sobre os filmes (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 263-264). Além da exibição dos filmes, a mostra brasileira dedicada ao público infantil também contou com a participação de Norman McLaren, cineasta escocês, naturalizado canadense, que, nesse momento, já era uma grande referência para o cinema de animação em todo o mundo. No início dos anos 1960, a poetisa Ilka Brunhilde Laurito, tentará implementar dentro da Cinemateca Brasileira um projeto na mesma linha – “Cineclubinho” – que pretendia estimular a constituição de uma rede de cineclubes para as crianças. O projeto não pôde seguir adiante por falta de recursos e estrutura. O registro dessa experiência, incluindo uma bibliografia sobre o tema, pode ser encontrado em *Cadernos da Cinemateca*, nº 2, publicado em 1962 com o título *Cinema e infância*.

projeção da programação infantil que depois também se expandiu para salas de bairro (CHALMERS, 2012).

A seleção oficial exibida no Marrocos contou com a projeção de 71 curtas e 32 longas-metragens. A sessão inaugural em 12 de fevereiro, restrita a convidados, exibiu três curtas-metragens: o italiano *Vitrais de arte*, o estadunidense *O coração revelador* (*The Tell-Tale Heart*, Jules Dassin, 1941) e o canadense *Begone Dull Care* (Norman McLaren e Evelyn Lambart, 1949).³⁹⁰ O programa ao final revelou-se mais agridoce (e mais hollywoodiano) com a exibição de *Música e lágrimas* (1954), musical biográfico em Technicolor sobre o *bandleader* Glenn Miller, dirigido por Anthony Mann, com James Stewart e June Allyson nos papéis centrais.

A seleção oficial contou com a participação de três filmes brasileiros: *Chamas no cafezal* (José Carlos Burle, Multifilmes, 1954)³⁹¹, *Na senda do crime* (Flamínio Bollini Cerri, Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1954) e *O gigante de pedra* (Cast Cinematográfico Brasileiro, 1954). Esse último é uma produção independente de fatura mais artesanal e foi a estreia de Walter Hugo Khouri no cinema.³⁹² Os dois primeiros filmes brasileiros escolhidos para compor a seleção

³⁹⁰ Curiosamente, a sessão inaugural decidiu incluir um filme mais experimental de McLaren (imagens abstratas são impressas diretamente na película em sincronia rítmica com o som jazzístico de Oscar Peterson), deixando de lado sua obra prima *Neighbours*, de 1952, que havia sido premiada com o Oscar de melhor curta-metragem em 1953. O tom extremamente sombrio e pessimista desse filme, que discute a irracionalidade do homem por meio de uma batalha épica entre dois vizinhos em torno da posse de uma flor, talvez explique sua ausência na *première* do evento que, ao menos pelo que se pode concluir pela programação, almejava suscitar um clima mais leve e triunfante.

³⁹¹ *Chamas no cafezal* significou, juntamente com *O craque* (1954), o retorno de Burle ao melodrama, gênero que marcara sua estreia em 1943 com *Moleque Tião*, antes da consagração como realizador de chanchadas na Atlântida. Seguindo a mesma tônica de seu primeiro filme, os dois longas paulistas do diretor, realizados para a Multifilmes, abordavam temas sociais: a carreira do atleta de origem humilde com um problema crônico no joelho em *O craque* e, em menor escala, a penúria do trabalho nas lavouras de café em *Chamas no cafezal* (CÂNEPA; CARAÇA, 2016).

³⁹² A influência de Ingmar Bergman e de Michelangelo Antonioni na obra de Khouri é hoje inquestionável. Ele se considerava uma “alma expressionista”, com preferência por temáticas filosóficas e metafísicas que se materializavam em seus filmes por meio de um rigoroso preciosismo formal. Em entrevista concedida ao crítico de cinema Ely Azeredo em 1969, Khouri confessa que seu primeiro contato com o universo bergmaniano se deu durante o Festival, quando assistiu a *Noites de circo* (Ingmar Bergman, 1953) incluído na seleção oficial: “Já confessei muitas vezes que *Noites de circo* foi um dos maiores impactos artísticos que já experimentei. Durante o próprio Festival [Internacional de São Paulo, realizado em 1954] não cansei de promover o filme e falar incessantemente sobre ele. Todos os outros filmes de Bergman, da fase anterior a 1956, também me impressionaram muito. Assisti a todos muitas vezes” (AZEREDO, 1969, p.16-17).

oficial do Festival são frutos do empreendimento da elite paulista no campo cinematográfico (Multifilmes e Vera Cruz) que à essa altura já se encontrava em plena decadência.³⁹³ Vale notar a total ausência de filmes cariocas nessa seleção: *Nem Sansão nem Dalila*, de Carlos Manga, foi lançado em São Paulo em 8 de fevereiro de 1954, estando em cartaz na cidade durante a realização do evento, ainda que tenha passado completamente ao largo de sua programação.

Chamas no cafezal é um drama rural cuja narrativa articula dois grandes eixos temáticos: a decadência da aristocracia cafeeira paulista³⁹⁴ e a crise da instituição do casamento, por meio de um *plot* muito explorado àquela época, a saber, os filmes de segundas esposas. Esses melodramas sombrios filiam-se “a uma tradição ficcional soturna em que jovens burguesas são retiradas de seu ‘mundo natural’ pelo casamento, às vezes com homens ricos, e são projetadas num mundo hostil de fantasmas do passado que as ameaça” (XAVIER, 2003, p. 172). Via de regra, as jovens recém-casadas com homens viúvos começam a suspeitar do comportamento “estranho” do marido (e também de parentes e empregados), embarcando numa arriscada investigação sobre as reais motivações da morte da ex-esposa. Trata-se de um enredo de longa tradição na literatura brasileira, presente em obras como *Encarnação* (José de Alencar, 1878), *A intrusa* (Júlia Lopes de Almeida, 1905), *A sucessora* (Carolina Nabuco, 1934), *Meu destino é pecar* (Suzanna Flag, pseudônimo de Nelson Rodrigues, 1944), que ressurge com força no cinema paulista dos anos 1950 em filmes como *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), *Veneno* (Gianni Puns, 1952) e *Meu destino é pecar* (Manuel Peluffo, 1952), adaptação da novela homônima de Nelson Rodrigues, que já tinha conquistado grande sucesso em sua versão radiofônica de 1945 (CÂNEPA; CARAÇA, 2016). A fita foi um retumbante fracasso de crítica

³⁹³ A Multifilmes lançaria somente mais dois filmes ainda em 1954: *A sogra* (Armando Couto) e *A outra face do homem* (J. B. Tanko) que é uma coprodução com a Atlântida. A Vera Cruz, também em seus estertores, lançaria mais dois filmes, o drama *Floradas na serra* (Luciano Salce) em outubro desse ano e o documentário *São Paulo em festa* (Lima Barreto) que só seria exibido no circuito paulistano em dezembro de 1955. Os dados sobre as datas de lançamentos dos filmes foram extraídos da FILMOGRAFIA BRASILEIRA.

³⁹⁴ Maria Rita Galvão (1981) aponta a decadência como tema central de muitos filmes da Vera Cruz, mostrando-se latente em vários contextos, inclusive nas comédias. “Por vezes não se trata de decadência acabada, e sim de sintomas de decadência, ilustrando a perda de vigor de determinados setores da burguesia. Outras vezes, a decadência se apresenta quase que em estado puro” (p. 266).

e público, colaborando para agravar a crise financeira da produtora Multifilmes. Em matéria publicada no periódico *O Tempo* em 28 de fevereiro de 1954³⁹⁵, o então crítico de cinema Luiz Carlos Bresser-Pereira, que fazia a cobertura diária do festival, descreve em letras finas suas péssimas impressões sobre a obra:

A história de *Chamas no cafezal* é vulgar, tola, sem a menor originalidade. Muito pior, porém, é o roteiro escrito por José Carlos Burle. Simplista, linear, estereotipado, sem o menor recurso técnico, de uma falta de imaginação desesperadora, estático, lamentável enfim. Quanto à direção, seria preferível passarmos em branco, o que é acertado mesmo, pois na fita não há direção de espécie alguma. E para terminar o quadro, lembremos ainda de um desempenho simplesmente horrível de Angélica Hauff e teremos uma idéia (*sic*) do que seja *Chamas no cafezal*, a fitazinha mais pretensiosa da Multifilmes. (BRESSER-PEREIRA, 2004, p. 33)

Na senda do crime é a segunda incursão da Vera Cruz no gênero policial³⁹⁶ e significou uma derradeira estratégia da empresa para emplacar um sucesso comercial, tentando adiar sua inevitável debacle. O enredo, um tanto rocambolesco, assentava-se na trajetória de Sérgio, um jovem sem posses, mas habituado a frequentar ambientes ricos e luxuosos como a mansão do tio banqueiro para quem trabalhava. Ambicioso e *bon-vivant*, busca uma oportunidade de enriquecimento fácil que pudesse lhe proporcionar o alto padrão de vida desejado. Após um baldado assalto à casa do tio, ele se une aos ladrões e juntos roubam um rico palacete, levando dinheiro e um valioso colar. Como chefe do bando, Sérgio fica com a joia e deposita o dinheiro roubado na conta de Jurema, irmã de um dos comparsas por ele apaixonada. Ao mesmo tempo, disputa com um milionário o amor de Margot, uma vedete, a quem presenteia com o colar. A partir daí, a polícia tem uma pista para a captura de Sérgio e sua gangue.

³⁹⁵ Bresser-Pereira postou em seu site (<https://www.bresserpereira.org.br/>) em 2004 uma coletânea de todas as críticas publicadas em 1954 no jornal *O Tempo* durante o I Festival Internacional de Cinema.

³⁹⁶ Segundo Freire (2011a, p. 482), o primeiro policial da companhia foi o melodrama psicológico, com roupagem *noir*, *Veneno* (Gianni Pons, 1953). Afrânio Mendes Catani (2018, p. 438) também inclui *Luz apagada* (Carlos Thiré, 1953), embora esse filme tenha poucos elementos narrativos que o aproximem do gênero.

A recepção crítica do filme foi igualmente pífia: trata-se “de uma película policial evidentemente decalcada nos moldes norte-americanos inteiramente destituída de qualquer interesse humano, baseando-se unicamente na ação.” O crítico de *O Tempo* somente ameniza um pouco o tom quando compara o filme à produção da Multifilmes ou à estreia de Khouri: “Embora se trate de uma película vulgar, é ainda um filme acabado, uma fita e não um amontoado de cenas, contrastando com a lamentável pretensão de *Chamas no cafezal* ou com as incríveis limitações de *Gigante de pedra*, que serviu apenas para revelar um diretor” (BRESSER-PEREIRA, 2004, p. 36).

A escolha dos representantes nacionais para a seleção oficial do evento simboliza ironicamente o malogro do sonho industrial paulista, estampado em sua frase-síntese: “produção brasileira de padrão internacional”. A falência da Hollywood brasileira pode ser creditada a vários fatores³⁹⁷: alto custo de manutenção dos estúdios; salários irrealistas e contratos fixos de mão de obra; orçamentos das produções incompatíveis com o retorno lento das bilheteiras; negociações “equivocadas” com distribuidoras, predominantemente estrangeiras; dificuldade para planejar e gerenciar produções em série; entraves no acesso ao mercado exterior; acúmulo crescente de dívidas provenientes de empréstimos bancários; congelamento do preço dos ingressos; concorrência desleal com as distribuidoras estrangeiras que se beneficiavam de um mecanismo de compensação cambial.³⁹⁸ Em contrapartida, o filme de Khouri aponta para uma outra direção, traduzindo uma forma de fazer cinema a partir

³⁹⁷ Destacamos aqui o caso da Vera Cruz, mas, em menor grau, esses motivos também explicam a derrocada dos projetos industriais da Maristela e da Multifilmes.

³⁹⁸ Em 1959, Alex Viany em seu *Introdução ao cinema brasileiro* nos apresenta uma análise mais balanceada da experiência da Vera Cruz. “Do lado positivo, deve-se ressaltar, houve uma sensível melhora no nível técnico e artístico de nossos filmes, depois do aparecimento dos estúdios de São Bernardo. Além disso, com todas as suas falhas de estrutura, programa e administração, não há dúvidas de que, num sentido histórico, a Vera Cruz precipitou a industrialização do cinema no Brasil. Do lado negativo, entretanto, houve um abrupto encarecimento da produção, nem sempre justificado pela melhoria técnica e artística. Muita gente diz, provavelmente com razão, que a Vera Cruz quis voar muito alto e muito depressa, construindo estúdios grandes demais para seu programa de produção, ao mesmo tempo que se descuidava de fatores tão importantes como a distribuição, a exibição, a administração e a arrecadação” (VIANY, 1993, p. 97).

de produções mais artesanais e independentes³⁹⁹ que serão a tônica dominante dos anos seguintes.

A programação da seleção oficial também contou com a presença de filmes latino-americanos que naquele momento tinham parca penetração no mercado exibidor brasileiro. O cinema uruguaio foi representado por dois filmes de Enrico Gras (*Turay*, *Enigma de las llanuras* e *Puplia al viento*), enquanto o cinema mexicano marcou presença com *A louca* de Miguel Zacarias.⁴⁰⁰

A cobertura de imprensa foi relativamente ampla, com reportagens, entrevistas e artigos assinados por críticos ou diretores de cinema sendo publicados em vários jornais: *Folha de São Paulo*, *Folha da Noite*, *Folha da Manhã*, *Diário de São Paulo*, *O Tempo*, *O Estado de São Paulo*, entre outros. No Rio de Janeiro, apareceram matérias em *O Jornal* e na *Tribuna da Imprensa* (CHALMERS, 2012). Segundo Zanatto (2021, p. 109), o suplemento especial cinematográfico do jornal *O Estado de São Paulo* destacou o sueco *Noites de circo* e o estadunidense *A princesa e o plebeu* (William Wyler, 1953) como os melhores filmes exibidos na seleção oficial. Esse autor também reforça a percepção, difundida por vários críticos à época, de que os melhores filmes do ano não foram inscritos no evento paulistano devido à “falta de prêmios, prestígio e posição periférica no âmbito dos festivais, frustrando as altas expectativas comerciais das produtoras locais.” Enquanto a programação da seleção oficial se mostrava “decepcionante”, a parte mais cultural do festival superava as expectativas. A mostra “Grandes Momentos do Cinema” ofereceu ao público paulistano filmes representativos das cinematografias alemã, estadunidense, francesa, italiana, soviética e sueca, compondo um recorte panorâmico da

³⁹⁹ O termo “independente” está sendo utilizado em sua acepção mais comum: sistema de produção que recusa o modelo adotado pelos grandes estúdios. Não iremos aqui discutir os diferentes significados que esse termo assumiu na década de 1950, quando incorporou contornos mais políticos (afirmação de um cinema nacional-popular; luta contra a hegemonia cultural e econômica do filme estrangeiro), conforme inicialmente apresentado por Maria Rita Galvão (1980) no famoso ensaio *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente*. Para um maior aprofundamento sobre o tema, ver: MELO, Luis Alberto Rocha. *Cinema Independente: Produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*, 2011.

⁴⁰⁰ Ao contrário do que se previa inicialmente, a presença de latino-americanos no Festival não redundou em parcerias frutíferas com os representantes desses países, já que os produtores brasileiros estavam mais interessados em firmar alianças com as produtoras estadunidenses e europeias, denunciando uma visão colonizada sobre o sistema de produção e o padrão de qualidade que deveriam ser perseguidos.

história do cinema mundial até início dos anos 1930.⁴⁰¹ Esse evento viabilizou-se graças à influência de Paulo Emílio junto à FIAF que não só garantiu o envio das cópias, mas também conseguiu que muitas delas fossem incorporadas ao acervo da Fimoteca do MAM.⁴⁰²

Além da seleção de obras clássicas do cinema, a mostra homenageou dois cineastas pelo conjunto da obra: Alberto Cavalcanti e Abel Gance. Entre outros filmes, foram exibidos *Nada além das horas* (1926)⁴⁰³ do primeiro e *Napoleão* do segundo, em três telas, conforme o cineasta francês o havia concebido em 1927, ainda que problemas técnicos não tenham permitido a exibição do tríptico em perfeita polivisão. Outro grande momento do festival foi a Retrospectiva Erich von Stroheim, acompanhada por uma exposição sobre o cineasta austríaco, contendo trechos de filmes, fotografias e manuscritos de sua coleção pessoal disponibilizados ao público em primeira mão. Para a mostra, foram selecionados treze filmes que elucidaram os quase trinta anos de carreira de Stroheim como ator e diretor.⁴⁰⁴ A sessão de gala da retrospectiva contou com a projeção de *Ouro e maldição* (1924), restaurado especialmente para exibição no evento.

Essa apresentação mais panorâmica da programação do festival visa a demarcar seu ineditismo, grandiosidade, repercussão e importância para a

⁴⁰¹ O programa incluiu os seguintes filmes por país. Alemanha: *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920); *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922); *Sombras - uma alucinação noturna* (Arthur Robinson, 1923); *O gabinete das figuras de cera* (Paul Leni; Leo Birinski, 1924); *Berlim: sinfonia de uma grande cidade* (Walther Ruttmann, 1927). França: animações de Émile Cohl; *A viagem imaginária* (René Clair, 1926); *O cão andaluz* (Luis Buñuel, 1929); *A idade do ouro* (Luis Buñuel, 1930). Estados Unidos: *O nascimento de uma nação* (D. W. Griffith, 1915), *Aurora* (F.W. Murnau, 1927); *Vento e areia* (Victor Sjöström, 1928). Itália: *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). Suécia: *O tesouro de Arne* (Mauritz Stiller, 1919); *A carruagem fantasma* (Victor Sjöström, 1921); URSS: *O encouraçado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925); *A mãe* (Vsevolod Pudovkin, 1926); *Outubro* (Sergei M. Eisenstein, 1927); *O homem com a câmera* (Dziga Vertov, 1929); *A terra* (Aleksandr Dovjenko, 1930); *¡Qué viva México!* (Grigoriy Aleksandrov; Sergei M. Eisenstein, 1932) (ZANATTO, 2021, com complementações nossas).

⁴⁰² Esses filmes foram exibidos ao longo de todo ano de 1954 no auditório do MAM. Também foram projetados em sessões programadas por cineclubes em vários lugares, contribuindo para alimentar o florescimento de uma cultura cinematográfica no país.

⁴⁰³ Documentário sobre a Paris dos anos 1920 em forma de “sinfonia urbana”, filmado como um grande caleidoscópio impressionista da cidade-luz que mescla imagens de pontos turísticos com lugares desconhecidos, sendo tudo embalado por um tom onírico e poético.

⁴⁰⁴ Paulo Emílio foi também o grande mentor do evento, graças à sua relativa proximidade com Stroheim, construída a partir de encontros na *Cinémathèque Française*. Ao contrário do que havia ocorrido com a mostra “Grandes Momentos do Cinema”, nem todas as cópias foram incorporadas à Fimoteca do MAM.

cultura cinematográfica não somente de São Paulo, mas de todo o país. Lembremos que muitas das cópias incorporadas à Filмотeca do MAM irão circular por clubes de cinema de várias cidades brasileiras. As conferências e os debates que marcaram presença no evento⁴⁰⁵ serão noticiados pela imprensa local (mas de circulação nacional), alimentando a paixão dos cinéfilos e ressoando nas discussões que ocorriam após as sessões nesses diferentes recantos, onde o cinema, enquanto expressão artística, começava a virar objeto de culto e admiração.

Para o escopo deste trabalho, no entanto, o que mais interessa é analisar o espaço cedido ao cinema brasileiro no festival. Já falamos a respeito dos filmes brasileiros incluídos na seleção oficial e vamos agora analisar a programação da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, concebida como parte das jornadas nacionais.

II Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1954)

O início do evento antecedeu a abertura do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, principiando em 25 de janeiro de 1954, data de comemoração dos 400 anos de fundação da cidade de São Paulo. A cerimônia de abertura ocorreu no Teatro Leopoldo Fróes, com discurso de José Ferreira Keffer, então Secretário do Governo do Estado de São Paulo, representando o governador Lucas Nogueira Garcez, e de Benedito Junqueira Duarte, que falou em nome da comissão organizadora da mostra, constituída por ele, Francisco Luiz de Almeida Salles e Caio Scheiby. A programação da retrospectiva contou com 22 filmes, dez a menos que a mostra de 1952, sendo 19 de longa-metragem e 3 de curta-

⁴⁰⁵ Durante a realização do festival foram programadas várias conferências no MAM, como as duas de André Bazin, sendo a primeira sobre *Robert Bresson ou le tyranne du style*, seguida da projeção de *As Damas do Bois de Boulogne*, filme dirigido por Bresson em 1945, e a segunda sobre uma das bandeiras teóricas do crítico francês: *Defêense du Cinema Impur*. Gianni Comencini falou sobre a *Tendenzie del Cinema Italiano*. Henri Langlois também proferiu duas palestras: *Le cas Prevert ou l'envers du cinéma Français* e outra em homenagem a Alberto Cavalcanti - *L'Oeuvre Française de Alberto Cavalcanti* – acompanhada da projeção de *Nada além das Horas* (1926). Ernest Lindgren também fez uma conferência sobre *Cavalcante's British Documentary*, seguida da projeção de curtas produzidos pela equipe do General Post Office Film Unit (GPO) da qual Cavalcanti fez parte ao lado de Basil Wright, Harry Watt, Humphrey Jennings, John Grierson e Len Lye: *Coalface* (Alberto Cavalcanti, 1935); *Night Mail* (Basil Wright; Harry Watt, 1936) e *North Sea* (Harry Watt, 1938). Em *Night Mail*, Cavalcanti é o autor da trilha sonora experimental que mistura narração, efeitos sonoros, música e uma poema de W. H. Auden. (PARANAGUÁ, 2000; CAIRNS, 2005; CHALMERS, 2012)

metragem.⁴⁰⁶ Não seria exagero afirmar que se tratou de uma retrospectiva do cinema paulista, já que do total de filmes exibidos, 16 eram produções de São Paulo, sendo seis da Vera Cruz e duas da Maristela. Do Rio de Janeiro vieram apenas duas películas, o “clássico” *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1932), já exibido na retrospectiva anterior, e o “neorrealista” *Perdida pela paixão* (Fernando de Barros, 1950). Minas Gerais compareceu com duas realizações de Humberto Mauro oriundas do Ciclo de Cataguases (*Brasa dormida*, 1928 e *Sangue mineiro*, 1929); e do Ciclo do Recife, foram exibidos *História de uma alma* (Eustórgio Vanderlei, 1925) e *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926).

Quando comparamos as programações das duas retrospectivas, verificamos um grande contraste: há maior presença de curtas-metragens e filmes cariocas na primeira e um maior número de longas-metragens e produções paulistas na segunda. A quase ausência do longa-metragem de ficção produzido pelos estúdios paulistas na primeira edição (somente 3 filmes) é agora compensada por uma expressiva presença na segunda edição (8 filmes).

FIGURA 8a: Filmes exibidos na II Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1954)

FILMES	SP (16)		RJ (2)		MG(2)		PE(2)		TOTAL
	F	NF	F	NF	F	NF	F	NF	
FICÇÃO NÃO FICÇÃO									22
Longa-metragem	13		2		2		2		19
Curta-metragem		3							3

Fonte: Catálogo da mostra; base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA

Trata-se de evento inserido nas comemorações do IV Centenário da fundação de São Paulo e o peso da efeméride deve certamente ter influenciado sua programação. Essa não foi, entretanto, a única motivação a pautar o cardápio de filmes selecionados. Há toda uma conjuntura política (perda gradativa da hegemonia paulista, com a expansão do Estado sobre áreas estratégicas da economia) e ideológica (afirmação de um modelo específico de

⁴⁰⁶ A programação completa com as fichas técnicas dos filmes exibidos encontra-se no **ANEXO B**.

cinema, inspirado no sistema de produção industrial) que também ajuda a compreender as decisões tomadas pela comissão organizadora. A perda do poder político da burguesia paulista tinha iniciado em 1930 (“derrota política”), se confirmado em 1932 (“derrota militar”), intensificando-se ainda mais a partir de 1937, com o fortalecimento do Estado, a profissionalização de uma burocracia estatal e a presença cada vez maior de ações governamentais ditando os rumos do desenvolvimento econômico do país. O fim do Estado Novo cria uma ilusão de que essa situação poderia ser revertida, por meio de uma agenda mais liberal que definisse áreas de atuação de cada setor: o Estado e a iniciativa privada. O primeiro deveria ter uma função complementar, só entrando em cena quando demandado pela segunda. A burguesia paulista não tinha, entretanto, as qualificações necessárias para lidar com o custo, o planejamento e a complexidade tecnológica dos altos investimentos em infraestrutura que os novos tempos exigiam. O Estado retoma então as rédeas do desenvolvimento e essa burguesia assiste, um tanto inconformada, à perda da musculatura de seu vigor político (GALVÃO, 1981).

A questão ideológica se traduz em certo conjunto de convicções a respeito do padrão de qualidade a ser perseguido pelo cinema brasileiro, visível em parcela da crítica cinematográfica, da imprensa e da intelectualidade paulista. Esse modelo preconizava tanto qualificações técnicas (*mise-en-scène*, fotografia, som, interpretação, etc, em conformidade com esse padrão) quanto morais (dignidade e hombridade do trabalho artístico). Arthur Autran (2003), apoiando-se numa classificação sugerida anteriormente por Fábio Lucas⁴⁰⁷, divide a crítica cinematográfica brasileira dos anos 1950 em dois grandes grupos: o dos críticos-históricos e o dos esteticistas. O primeiro grupo, mais simpático ao cinema europeu, sobretudo ao neorrealismo italiano, valorizava a “mensagem” dos filmes e seu poder para influenciar o debate público, defendendo enredos que colocassem em tela a temática nacional; o segundo grupo, mais próximo do cinema hollywoodiano, compreendia o cinema como arte universal, com leis

⁴⁰⁷ LUCAS, Fábio. Sobre crítica de cinema. *Revista de Cinema*, v. 3, n. 18, Belo Horizonte, set. 1955.

próprias que deveriam ser respeitadas, ainda que dessem margem à expressão de estilos singulares.⁴⁰⁸

FIGURA 8b: Filmes exibidos na II Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1954)

FILMES POR DÉCADA	
1897-1909	0
1910-1919	0
1920-1929	9
1930-1939	2
1940-1949	1
1950-1952	10

Fonte: Catálogo da Mostra/ base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA

A predominância de filmes da década de 1950 se explica pelo grande espaço dado à produção industrial paulista desse período, sobretudo a da Vera Cruz. Os filmes da década de 1920 são, em grande parte, resultantes das prospecções realizadas por Caio Scheiby no Recife, Minas e São Paulo, como, por exemplo, *O segredo do corcunda* (Alberto Travessa, 1924) que, segundo B. J. Duarte, Caio “andou desenterrando só Deus e ele sabem onde” (DUARTE, 1954a).

A sessão inaugural prestou reverência à memória de Edgar Brasil, falecido a 4 de janeiro de 1954 num acidente de automóvel, exibindo quatro documentários sem nenhuma relação com o homenageado⁴⁰⁹, mas em perfeita sintonia com a efeméride em tela.⁴¹⁰ Vislumbra-se aqui, logo na primeira

⁴⁰⁸ Essa divisão também rotulava ideologicamente os dois grupos: os críticos-históricos mais próximos da esquerda; os esteticistas mais próximos da direita. Entre os primeiros encontravam-se críticos como Alex Vianny, Carlos Ortiz, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Walter da Silveira. Entre os segundos, são citados Benedito Junqueira Duarte, Ely Azeredo, Francisco de Almeida Salles, Moniz Viana e Rubem Biáfora.

⁴⁰⁹ A única referência ao homenageado surge no trecho final do discurso de B. J. Duarte. “Há poucas semanas, a morte o levou na poeira de uma estrada. Por certo, teria preferido morrer de outro modo: ao lado de sua câmera, de seus refletores, se possível no desvão de um cenário com o seu cachimbo à boca. Um estúdio certamente deveria ter sido o seu último leito. Mas, na poeira de uma estrada ficou o corpo do velho Edgar Brasil, o homem que iluminou ‘Limite’ e muitas grandes obras do cinema brasileiro” (DUARTE, 1954b, s/p).

⁴¹⁰ Os filmes exibidos foram: *O monumento do Ipiranga* (Armando Leal Pamplona, 1921-22); *Homenagem a Rui Barbosa* (Armando Leal Pamplona, 1923), *São Paulo, a sinfonia da metrópole*

projeção, um dos objetivos do evento: reafirmar a pujança cultural de São Paulo e, particularmente, do cinema paulista no cenário nacional. O discurso de Keffer na cerimônia de abertura⁴¹¹ busca construir uma breve síntese da trajetória do cinema brasileiro com o intuito de coroar o empreendimento industrial paulista como o ápice triunfante desse percurso. Trata-se de estratégia retórica para insuflar os ânimos, visto que nesse momento essa experiência pioneira já manifestava sinais agudos de fracasso.

O cinema brasileiro, nasceu no começo do século, lutou sozinho, pela sua sobrevivência, apoiado no sonho e nos esforços dos pioneiros. Atravessou fases de pobreza técnica e carência de recursos, impôs-se em obras artísticas isoladas do passado, sofreu crises periódicas e adquiriu, novamente, a partir de 1950, um vigor incontido, já agora organizado em base industrial e em nível internacional. (DUARTE, 1954b, s/p)

Outra questão apresentada pelo Secretário, depois reiterada por B. J. Duarte, diz respeito à preservação da memória fílmica: “Perdemos de vista as obras que criamos, e que eram expressivas de nossa maneira própria de manipular o instrumento técnico de cinematografia. Vários filmes se perderam, como o extraordinário ‘Barro Humano’. De outros só restam fragmentos” (DUARTE, 1954b, s/p). A I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, realizada em 1952, é também interpretada como o marco inaugural de “um movimento no sentido de recuperação desse patrimônio”, destacando-se nessa ocasião a exibição de obras “salvas” da extinção como *Ganga bruta* de Humberto Mauro. A II Retrospectiva significava uma segunda iniciativa nessa direção, tendo logrado reunir, além dos documentários exibidos na sessão inaugural, obras de

(Adalberto Kemeni; Rodolfo Rex Lustig, 1927-28); *A metrópole de Anchieta* (Benedito Junqueira Duarte, 1952). O último já tinha sido exibido na I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, em 1952. Segundo o texto do catálogo da mostra, redigido por B. J. Duarte, o primeiro filme revela os bastidores da construção do Museu do Ipiranga, ícone da alma desbravadora paulista, onde “há mais de cem anos, se ouviu o famoso brado imperial, em prol da liberdade” O segundo “relembra a homenagem que o povo de São Paulo, gente livre, prestou à memória de paladino da liberdade” e o terceiro é um retrato tirado em 1928 de “nossa grande família brasileira”, da “nossa São Paulo”, “de quem hoje se comemoram os quatrocentos anos de existência” (DUARTE, 1954b, s/p).

⁴¹¹ O conteúdo do discurso proferido na sessão inaugural foi integralmente reproduzido no catálogo da retrospectiva. Todos os textos presentes no catálogo são de autoria de B. J. Duarte. Essa publicação não possui paginação. Assim sendo, vamos nos referenciar aos diferentes textos do catálogo a partir de seus títulos. Cada texto será tratado como um item (título) diferenciado na lista de referências bibliográficas.

maior vulto como *O caçador de diamantes*, de Vittorio Capellaro, *Brasa dormida* e *Sangue mineiro*, do Ciclo de Cataguases, *Fragmentos da vida*, de José Medina e dois filmes do Ciclo do Recife. A sessão de abertura também foi utilizada como palco para a entrega do prêmio “Governador do Estado”, instituído no ano de 1952, para “prestigiar o cinema brasileiro, consagrando as nossas melhores fitas e distinguindo os nossos melhores técnicos e artistas” (*ibidem*).⁴¹²

O discurso de B. J. Duarte, em tom mais enfático, reforça igualmente a importância histórica do evento e a preocupação com medidas que possam garantir a longo prazo a salvaguarda do nosso legado cinematográfico: “para todos aqueles que amam o cinema do Brasil”, essa retrospectiva se apresenta como uma “revista de películas antigas, que jaziam sepultadas no passado, na crônica dos comentadores, na memória de alguns participantes e até nas latas enferrujadas dos porões de seus realizadores”, convertidas muitas vezes em depósitos de “legítimas obras-primas do cinema nacional, que a falta de um arquivo da imagem, em nosso País, condenara para todo o sempre” (*ibidem*). Para dar mais peso à sua argumentação, ele busca tecer uma comparação entre as motivações que levaram à fundação do Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico em 1937 que “conservou o que ainda não fora levado pelo tempo, ou corroído pelo bicho e restaurou o que ainda era passível de reforma” e a premência de ações junto àqueles que detêm os “instrumentos do poder” para evitar o desaparecimento de “um patrimônio preciosíssimo de nossa cultura: [o cinema brasileiro]”. O crítico paulista lança assim um “brado de alarma”: “Da mesma forma que desapareciam os marcos preciosos de nossa formação religiosa ou cultural”, é urgente gritar em prol da “obra fresca e

⁴¹² “Foram escolhidos no ano de 1951 e fizeram jus ao prêmio oficial de cinema do Governo de 1952, o diretor Alberto Cavalcanti, pelo alcance de sua contribuição na recuperação técnica e artística do cinema brasileiro, o editor Oswald Hafenrichter, pelo critério com que se houve na montagem dos filmes ‘Ângela’ e ‘Terra é Sempre Terra’, o fotógrafo H. C. Fowle, pela alta qualidade de sua iluminação na realização dos filmes ‘Ângela’ e ‘Terra é Sempre Terra’, o cenógrafo Pierino Massenzi, pela decoração e cenários do filme ‘Ângela’, a atriz Marisa Prado pela sua interpretação do principal feminino no filme ‘Terra é Sempre Terra’, o ator Luciano Salce pela sua interpretação como coadjuvante no filme ‘Ângela’ e a atriz Rute de Souza pela sua interpretação como coadjuvante no mesmo filme.” (DUARTE, 1954b, s/p) Todos os filmes premiados são produções da Vera Cruz, correspondendo, na verdade, às duas únicas produções lançadas pela companhia em 1951. Não conseguimos explicar a ausência do prêmio para interpretação principal masculina: seria uma simples lacuna do texto de B. J. Duarte ou uma decisão consciente da comissão julgadora do prêmio que não encontrou nas produções daquele ano uma atuação à altura da condecoração?

ingênua” daqueles que alimentaram a “infância do Cinema”, registraram uma época, e resguardaram “para a memória dos que viriam depois a imagem de muitos costumes, de muitos varões, de muitos eventos” (*ibidem*).⁴¹³

A referência à fundação do SPHAN não nos pareceu nada gratuita. Num primeiro momento, esse discurso parece definir uma estratégia política para colocar o cinema no mesmo patamar de relevância de outros bens culturais. No entanto, havia (ou poderia haver) outras motivações. Segundo a narrativa de B. J. Duarte, a criação do SPHAN foi o resultado da luta de um “velho amigo de nosso patrimônio histórico e artístico”, que “depois de haver percorrido lugares, em que se achavam abandonados e esquecidos” alguns dos monumentos mais representativos da presença dos primeiros habitantes de São Paulo, utilizou-se dos jornais e da “tribuna do parlamento” para manifestar “sua indignação contra o abandono criminoso dos homens, mais destruidor do que o tempo e o cupim”. O “brado veemente” desse amigo dos monumentos paulistas “teve certa ressonância entre os seus pares, e mais tarde, entre aqueles que detinham, então, os instrumentos do poder” (*ibidem*). Trata-se de uma narrativa heroica e extremamente simplista para explicar a criação de uma instituição cuja constituição esteve eivada por acalorados embates políticos. O nome do “velho amigo de nosso patrimônio” em nenhum momento é citado, mas tudo indica tratar-se de Paulo Junqueira Duarte, irmão de Benedito.⁴¹⁴

Ao referir-se aos realizadores dos documentários exibidos na cerimônia inaugural, B. J. Duarte os chama de “santos milagreiros”, estando ele agora à

⁴¹³ É importante notar que B. J. Duarte, talvez, em virtude de sua atuação como fotógrafo e documentarista, dá grande destaque ao valor histórico das imagens em movimento, referindo-se a elas como “fantasmas de idades passadas, de acontecimentos vividos”, seja dos “fantasmas que animaram os primeiros documentários”, seja dos que “interpretaram os personagens das histórias dramatizadas pelos cineastas de então” (DUARTE, 1954b, s/p). Ainda que em estágio bastante embrionário, encontram-se aqui latentes algumas questões que serão mais à frente desenvolvidas por Marc Ferro e outros historiadores em suas investigações sobre as relações entre cinema e história.

⁴¹⁴ Paulo Duarte, advogado, jornalista, deputado, poeta, arqueólogo, memorialista e professor universitário teve intensa atuação política e cultural. Foi duas vezes exilado (em 1932 e em 1937) e exonerado de suas atividades acadêmicas na USP em 1968 pelo AI-5. Participou junto a Mário de Andrade da constituição do Departamento de Cultura da capital paulista e depois do SPHAN e, também, ao lado de Júlio de Mesquita Filho e outros expoentes da *intelligentsia* paulista, da elaboração do projeto de criação da Universidade de São Paulo. Foi também o fundador do Instituto de Pré-História, depois incorporado à USP e da Revista Cultural *Anhembi*, na qual B. J. Duarte mantinha uma coluna de cinema (MENDES, 1994).

espera de um quarto milagre: “a notícia de criação de uma entidade, capaz de resguardar para os paulistas, para os brasileiros que virão em outras gerações, as relíquias do Cinema Brasileiro, que alguns de seus amigos conseguiram manter íntegras até agora” (*ibidem*). Apesar de sua inequívoca manifestação em prol da preservação, nem todos os filmes são dignos dessa proteção. Essa deve ser aplicada apenas a filmes previamente habilitados a receber o *status* de relíquia: as “joias cinematográficas” da nação que merecem ser herdadas pelas futuras gerações.

O organizador da retrospectiva também reconhece a situação desoladora em que se encontrava o cinema brasileiro naquele momento: “os horizontes do cinema do Brasil são melancólicos e sombrios” (*ibidem*). Notamos que ele trata o cinema paulista como sinônimo de cinema brasileiro, desprezando sistemas de produção diversos do modelo paulistano que estavam em plena atividade em outras regiões do país. A primeira realização de Walter Hugo Khouri, filme produzido em São Paulo e exibido na seleção oficial do Festival, já exemplificava um modo de produção mais autoral e artesanal, que dispensava a engrenagem industrial dos grandes estúdios.

B. J. Duarte, um capítulo à parte

Além do discurso proferido na sessão inaugural e reproduzido no catálogo da retrospectiva, B. J. Duarte também escreve um texto de apresentação do evento, trazendo à tona uma série de questões que merecem ser discutidas em maior detalhe. Essas questões revelam uma visão particular do que é cinema brasileiro, ou melhor dizendo, do que é o “cinema brasileiro de qualidade”, impondo uma leitura peculiar de sua história e o reconhecimento ou valorização de um certo conjunto de filmes que marcaram presença no bojo dessa trajetória. Ele comenta inicialmente sobre a intenção dos “ordenadores” da mostra em produzir um “extenso ensaio histórico sobre o Cinema Brasileiro”, que cobriria “o seu nascimento, a sua evolução e, até mesmo, a sua involução, depois que o advento do som, na indústria cinematográfica, levou ao descalabro e ao desespero a atividade daqueles que, até então, vinham formando, lenta e arduamente, o cinema em nosso País.” O projeto não pôde ser levado adiante em virtude da “premência do tempo” e da sua magnitude que exigiria “buscas intensas na bibliografia, nos arquivos particulares, no testemunho dos veteranos

e nas latas enferrujadas de seus porões, o cemitério, muitas vezes, em que jazem esquecidas, ou perdidas, muitas obras importantes do cinema brasileiro” (DUARTE, 1954a, s/p).⁴¹⁵ Diante da impossibilidade de produzir uma “obra de maior fôlego”, o crítico paulista se limita a realizar uma “panorâmica rápida sobre o cinema brasileiro do passado e do presente”, desculpando-se de antemão por possíveis lacunas na informação sobre filmes e realizadores: “Que nos perdoem, uns e outros. Se mais não fizemos, a culpa é menos nossa, do que da tirania do tempo” (*ibidem*).

Outro aspecto interessante destacado por B. J. Duarte diz respeito ao “tempo de vida” de um filme, “ora tem um valor muito relativo, ora é fato absoluto”. Comenta aqui de filmes que resistem ao passar dos anos ou que demandam tempo para serem compreendidos e valorizados. Sem a mesma profundidade conceitual de Marc Ferro (que valoriza mais os elementos históricos do que os estéticos), ele se refere ao tempo de maturação de um filme, cuja riqueza de significação nem sempre é apreendida na época de sua realização.

Uma película de 1932, malogro absoluto de crítica e bilheteria, então, pode vir a construir êxito surpreendente 20 anos depois, “Ganga Bruta”, de Humberto Mauro é um exemplo dessa afirmação. Outras vezes, uma fita, que hoje nos parece medíocre, daqui há dez anos será uma película ... medíocre mesmo. (DUARTE, 1954a, s/p)

O próximo passo é sugerir uma periodização da história do cinema nacional que é surpreendentemente elucidativa da sua leitura desse percurso histórico. B. J. Duarte apresenta uma divisão da História do Cinema Brasileiro em três tempos: “A idade muda ou de esplendor”, “o advento do som, ou a fase de decadência” e “o renascimento, ou a era do cinema paulista”.

Segundo B. J. Duarte, a idade de ouro de nosso cinema, ou de seu “esplendor”, não se resume à Bela Época (analisada em pormenores no capítulo anterior), mas a todo o cinema brasileiro do período silencioso. O “fator tempo” a que ele anteriormente se refere teria atuado no sentido de ressignificar esse

⁴¹⁵ B. J. Duarte repete aqui o mesmo tom e as mesmas palavras do discurso da cerimônia de abertura, destacando também o advento do som como o grande responsável pela derrocada do cinema brasileiro.

legado: não se trata apenas de reavaliar os filmes⁴¹⁶, reconhecendo “o nível realmente elevado, que lograra atingir a produção do cinema brasileiro, antes da idade sonora”, mas, sobretudo, de valorizar o sacrifício e a dignidade de seus realizadores. Esses “homens honestos” não economizaram esforços “em prol de um cinema, que todos eles desejavam incluir no patrimônio artístico de sua terra, de adoção, ou de nascimento” (*ibidem*).⁴¹⁷ O crítico também atribui a decadência do cinema brasileiro com o advento do som às dificuldades econômicas enfrentadas por nosso *metiér* cinematográfico para incorporar em curto espaço de tempo a mudança tecnológica (na produção e na exibição) que o cinema sonoro exigia.

Eis que, abruptamente, surge o som, por detrás das telas nas salas de exibição. Todos os processos de produção e de projeção estavam totalmente transformados de uma hora para outra. O custo da realização de uma fita, com a necessidade de novos aparelhos sensíveis, precisos, delicados e caríssimos, subiu a cifras praticamente inatingíveis pelos nossos homens de cinema, os verdadeiros cineastas, que já haviam dotado o Brasil, num passado ainda recente, de um grande acervo cinematográfico. (DUARTE, 1954a, s/p)

Diferentemente da turma do Chaplin Club, ou mesmo dos fundadores do(s) Clube(s) de Cinema de São Paulo, não há, da sua parte, lamentações a respeito da mudança de padrão estético, ou do possível empobrecimento da linguagem cinematográfica por sua reaproximação com o teatro, a literatura ou o *music hall*. B. J. Duarte não vê o cinema sonoro como um retrocesso, mas como fruto da evolução tecnológica da indústria do cinema. O problema do cinema brasileiro residia em nossa dificuldade de se adaptar rapidamente às mudanças, já que nos faltava uma estrutura industrial, com maquinário adequado e técnicos bem formados.

⁴¹⁶ “Produção pequena, mas feita com inteligência e sempre com ânsia de qualidade artística e técnica” (DUARTE, 1954a, s/p).

⁴¹⁷ Essa leitura moral que atribui as conquistas do período silencioso ao espírito honesto e heroico dos pioneiros marcará presença constante em muitos dos textos do catálogo e não estará limitada aos realizadores desse período. Palavras como “dignidade”, “honestidade”, “honra” (e suas derivações) serão utilizadas com frequência nesses escritos. Para B. J. Duarte, a realização de um “cinema brasileiro de qualidade” era também fruto de uma vocação ética ou de uma inclinação de caráter. Mesmo em filmes em que o resultado final deixava a desejar, era possível perceber as intenções honestas do realizador que ratificavam sua profissão de fé, comprovando sua honra e dignidade no exercício do ofício.

O que se tinha, então, por ‘cinema brasileiro’ era bem o reflexo de uma indústria, que se arrastava precariamente no País, dotada de um aparelhamento obsoleto, quase sempre improvisado e, em geral, manejado por técnicos de formação feita à última hora, ou em hora nenhuma. (DUARTE, 1954a, s/p)

Como bom polemista, o crítico B. J. Duarte não usará meias palavras para atacar seus alvos prediletos: os “cavadores” e “picaretas”, os “aventureiros de toda sorte e nacionalidades”, que serão responsabilizados pela derrocada do cinema brasileiro após o advento do sonoro: “a fase de decadência”.

E foi a época áurea das fitas sem planejamento, das películas feitas no Deus-dará, dos “alôs, alôs”, apelativo vindo no rastro de uma série horrorosa de fitas carnavalescas – “Alô, Alô, Brasil”, “Alô, Alô, Carnaval” – as de pura “cavação”, melodramas medonhos, cujos títulos, até agora, nos recusamos a escrever. Não os citaremos como não mencionaremos os nomes dos autores desses crimes cometidos friamente contra o nosso cinema. (DUARTE, 1954a, s/p)

A verve ácida ganha ainda mais musculatura quando ele brada contra a legislação protetora que àquela altura já resguardava algum espaço de exibição para o cinema brasileiro nas salas do país. B. J. Duarte ataca a “cota de tela” e a “balbúrdia” reinante no cinema nacional⁴¹⁸, cujos produtos, em muitos casos, acabavam “proporcionando boas bilheterias, cobrindo as despesas de fabricação e dando certo lucro – às vezes de volume respeitável – graças à popularidade de personagens, que em seu elenco intervinham, ou ao argumento, que para essas fitas se escolhia.”⁴¹⁹ Também critica ferozmente a escolha dos enredos (“os argumentos eram os mais primários e tinham no carnaval, no samba e na favela, no futebol, na novela de rádio e em outras parecidas, a sua matéria-prima mais procurada”) e a produção de *casting* (“aqueles que se compraziam em vestir a roupa dos tipos dessas histórias, eram colhidos nos

⁴¹⁸ A “cota de tela” favorecia não só o lançamento, mas também a reprise da “balbúrdia”. Freire (2011a, p. 99) relata que *Alô! Alô! Carnaval* (1936) foi reprisado em São Paulo em fevereiro de 1952, e no Rio de Janeiro, em janeiro de 1953. *Berlim na batucada* (1944) foi igualmente relançado no Rio em 1952.

⁴¹⁹ Segundo essa mesma linha de leitura, os recursos auferidos nas bilheterias não eram empregados na “melhoria do material técnico dos estúdios, nem na formação do verdadeiro artífice do Cinema”. Essa situação “afugentava o capital honesto” e atraía “toda sorte de aventureiros, daqui e de fora” (DUARTE, 1954a, s/p).

meios do rádio, do teatro popular, nos clubes esportivos, gente popularizada pelo brilho passageiro conquistado nessas posições.”) (*ibidem*).⁴²⁰

Na visão do crítico paulista, o cinema nacional estava abatido por duas grandes crises: a primeira de natureza moral quando se via assolado por “picaretas”⁴²¹ que destruíam “a dignidade do verdadeiro cinema ou a honra dos que lutavam por ele”, produzindo “uma caricatura grotesca do mau cinema norte-americano” ou apelando para o “aspecto melodramático do mau teatro”, sem qualquer compromisso ético com um “conteúdo brasileiro no fazer cinema”.⁴²²; a

⁴²⁰ Embora nunca nominalmente citadas, ele está evidentemente referindo-se às chanchadas, que nesse momento já tinham conquistado enorme sucesso popular. Não se trata de uma opinião isolada, mas que refletia, de forma quase unânime, o pensamento da maioria dos críticos de cinema da época. Como brevemente comentado no primeiro capítulo, as chanchadas vão passar por um processo revisionista, a partir do início dos anos 1970, até serem consagradas como o principal gênero cinematográfico brasileiro.

⁴²¹ Paulo Augusto Gomes (2008, p. 24) ao escrever sobre os pioneiros do cinema mineiro, comenta em “picaretas de verdade” (as aspas são nossas), que, ao assediar “políticos e grandes proprietários rurais, buscando documentar bens e realizações em troca de boa remuneração”, nem sequer filme virgem colocavam em suas câmeras.

⁴²² O revisionismo da chanchada vai nos apontar justamente o contrário. Vamos citar aqui apenas um exemplo. Em 1983, João Luiz Vieira publica na revista *Filme Cultura* o artigo: *Esse é meu, é seu, é nosso - introdução à paródia no cinema brasileiro*. Utilizando *Nem Sansão Nem Dalila* como caso paradigmático, João Luiz nos revela como a paródia pode ser compreendida como metáfora da relação entre o cinema brasileiro e o estrangeiro, reverberando em alguma medida a dicotomia ocupante/ocupado, conforme descrita por Paulo Emílio em seu seminal artigo *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicado na Revista *Argumento*, nº 1, em outubro de 1973. A peruca de Oscarito está para o cabelo de Victor Mature assim como o filme brasileiro está para o épico hollywoodiano. A força do cabelo verdadeiro, mimetizada numa cabeleira postiça, materializa o poder simbólico e econômico de um sistema industrial de produção e distribuição em oposição a um modelo artesanal e precário que apela à imitação para ser reconhecido. A peruca, nesse caso, também ganha outro significado, dado que ela, enquanto adereço, evidencia a presença de um elemento orgânico do Carnaval. A linguagem carnavalesca, segundo o autor, é ingrediente fundamental para a compreensão do *modus operandi* paródico da chanchada, definindo tanto seus contornos estéticos quanto seu discurso político. A paródia, como tipo de sátira, é geralmente crítica em relação ao objeto a que se refere. No universo da chanchada, entretanto, a paródia se constrói como sátira de si mesma, pois carrega elementos autocríticos e autodepreciativos que expõem as mazelas do seu sistema de produção. João Luiz identifica, entretanto, nessa estratégia uma intenção muito mais de faturar em cima do fascínio provocado pelos resíduos do filme original do que de criticar os impactos da dominação do modelo estrangeiro. A apropriação que a chanchada faz da linguagem do carnaval, por meio de seu viés paródico, também assume uma conotação peculiar. Aqui, João Luiz recorre ao antropólogo Roberto DaMatta: o carnaval representa um momento de inversão dos padrões sociais em que negros e negras podem vestir-se de reis e rainhas. Essa quebra de protocolos, que pode ocorrer em diferentes níveis, desnuda pontos críticos de nossa estrutura social. O espírito carnavalesco dá espaço para que contradições e injustiças presentes na sociedade brasileira sejam expostas e condenadas. Processo semelhante ocorre no universo das chanchadas, em que a crítica é autorizada porque se mantém circunscrita aos limites da linguagem carnavalesca. Colocando em marcha o processo revisionista, João Luiz busca demarcar que esses filmes não funcionavam apenas como mero entretenimento para as massas, nem como veículos de lançamento de *hits* carnavalescos na esteira da popularidade dos cantores e cantoras do rádio. Eles utilizavam a linguagem do carnaval, a paródia e o deboche como instrumentos para operar uma crítica contundente da vida política e administrativa carioca.

segunda de natureza técnico-econômica: falta de uma industrialização “em bases verdadeiramente racionais e comerciais”, com aporte de “capitais vultosos” e com “gente realmente formada para o ofício, para a produção, para a interpretação, para a execução técnica da imagem.” Essa análise crítica pode facilmente explicar a maneira efusiva como B. J. Duarte comemora a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 3 de novembro de 1949: o cinema brasileiro renascia e chegava a seu terceiro tempo: “a era do cinema paulista” (*ibidem*).

Em seu texto, ele destaca o grande número de homens ilustres, “capitalistas, comerciantes, industriais, intelectuais” que assinaram a escritura de constituição da Vera Cruz, ao lado de Franco e Carlo Zampari, e Francisco Matarazzo Sobrinho. Entre essas rubricas, uma ganha especial relevância: a de Alberto Cavalcanti. Sua admiração por Cavalcanti o leva a elogiar acriticamente a decisão de oferecer ao cineasta brasileiro o cargo de produtor-geral da nova companhia, “com carta branca para agir”. O “velho cineasta” retorna à Europa para trazer de lá uma equipe técnica com múltiplas nacionalidades cuja vinda ao país tinha um único objetivo: “integrar o nosso cinema desmantelado nos padrões universais dessa arte, bem como nos auxiliar na formação de técnicos nacionais.” Essa nova mão de obra cinematográfica seria recrutada entre “gente moça, que frequentava e fundava inúmeros clubes de cinema em S. Paulo e graças aos quais se despertara no Brasil uma verdadeira consciência cinematográfica” (*ibidem*). B. J. Duarte não menciona os motivos que levaram ao afastamento de Cavalcanti da Vera Cruz, mas cita brevemente o surgimento dos outros estúdios paulistas: Maristela, Kino Filmes e Multifilmes.

Ao final do texto de apresentação, retoma o tom sombrio do discurso da sessão inaugural - “As nuvens da maior crise econômica por que já passou [o cinema brasileiro] ameaçam desabar de um momento para outro, arrasando tudo quanto até agora com tanto sacrifício se conquistara” -, sem antes deixar de saudar os feitos alcançados. Entre esses louros, ganham especial destaque as premiações internacionais.

A “Vera Cruz” continuou a crescer, tomou conta de S. Bernardo, realizou muitas fitas boas e más, conquistou Cannes com um bando de cangaceiros – Lima Barreto à frente ... – invadiu Veneza com uma sinhá-moça a sonhar com a liberdade dos

escravos de Araruna ... mandou novamente “Galdino” à Europa derrotar a “volante” de Edinburg, e agora, sofre a crise do crescimento sob o olhar amargurado de quantos amam verdadeiramente o cinema do Brasil. (DUARTE, 1954a, s/p)⁴²³

Como já mencionado, todos os textos do catálogo da retrospectiva foram escritos por Benedito Junqueira Duarte. Não sabemos ao certo se expressam apenas sua opinião pessoal ou se foram redigidos em sintonia com o pensamento dos demais integrantes da comissão organizadora do evento. Diferentemente do que costuma ocorrer nesse tipo de publicação, em que o caráter mais descritivo é o dominante, com apresentação de sinopses, fichas técnicas e premiações, B. J. Duarte emite opiniões, toma partido sobre os filmes, reconhece suas virtudes e defeitos, usando um variado arsenal de argumentações (técnicas, históricas, estéticas) para embasar suas reflexões. Afastado da imprensa diária desde 1950, quando passa a dedicar-se à produção de documentários científicos, ele parece aproveitar essa oportunidade para voltar a exercitar sua verve crítica, conjugando análise fílmica à defesa de um modelo específico de cinema, aclamado como “cinema de qualidade”.⁴²⁴ Seus textos revelam um *modus operandi* peculiar: são raras as unanimidades. Ele busca sempre qualificar para desqualificar, ou vice-versa, apoiando-se numa linha de argumentação muitas vezes contraditória. Sua retórica é convincente à primeira vista, mas não se sustenta após uma leitura mais acurada. Há um ideal

⁴²³ O *cangaceiro* concorreu ao Festival de Cannes de 1953, ali conquistando um prêmio especial de “Melhor Filme de Aventuras”. Concorrendo igualmente em 1953 ao Festival de Edimburgo, na Escócia, foi considerado o melhor filme exibido nesse certame. *Sinhá moça* conquistou o Leão de Bronze no Festival de Veneza também em 1953. O festival italiano nesse ano não atribuiu o prêmio máximo - o Leão de Ouro - a nenhum filme da competição oficial, pois o júri avaliou que o nível médio dos filmes exibidos não justificava tal condecoração. O evento então distribuiu seis Leões de Prata e quatro Leões de Bronze, sendo o filme brasileiro um dos agraciados por esse último prêmio, ao lado do estadunidense *Pickup on South Street* (Samuel Fuller), do francês *Les orgueilleux* (Yves Allégret) e do espanhol *La guerra de Dios* (Rafael Gil).

⁴²⁴ Durante esse período, B. J. Duarte continuou a escrever críticas de cinema para a Revista *Anhemi*. Não tivemos acesso aos textos originais dessa publicação. Tomando como base trechos citados por Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983), tudo indica que B. J. Duarte reproduziu nos textos redigidos para o catálogo parágrafos inteiros de críticas previamente publicadas na revista entre 1950 e 1954. Sobre a militância de B. J. Duarte na revista, José Inácio de Melo Souza (2005, p. 11) nos apresenta uma boa síntese: “Quem não leu, deveria ler. Quem já leu ou lê como fonte obrigatória, delicia-se com a seção ‘Cinema de 30 dias’ da revista *Anhemi*, na qual Benedito Junqueira Duarte, [...] dedicava-se a analisar o cinema brasileiro e o estrangeiro. Com a paixão e o estilo que lhe são peculiares, B. J. Duarte lançava invectivas e reptos a tudo e a todos, sistematicamente repisando certos temas logo tornados cacoetes por força do uso desmedido.”

de cinema por trás de suas palavras, um padrão estético a ser cultuado, ainda que em vários momentos ele caia em contradição. A reivindicação por um cinema mais realista, ou mais assentado na realidade brasileira, não se coaduna, por exemplo, com a admiração pelo esmero técnico, pelo cinema “dentro das normas” produzido pela cartilha dos grandes estúdios.

Para melhor compreender esse modo de funcionamento, vamos analisar com mais cuidado os textos escritos sobre alguns filmes exibidos na retrospectiva, com especial destaque para a produção da Vera Cruz. Um argumento muito presente é o fator “tempo”, interpretado como elemento catalisador de um processo de decantação que permite, ao longo dos anos, uma avaliação mais criteriosa e certa dos filmes, pois torna mais reconhecíveis seus acertos e equívocos.

Será, talvez, mais fácil escrever-se sobre uma obra cinematográfica de 1923, analisando-a ou criticando-a, do que sobre a que se fez em 1953, por exemplo. Porque, para a da época remota, dispomos hoje de uma quarta dimensão, - o elemento espantoso que é o Tempo – o prisma através do qual é possível decompor-se a qualidade e medir a imperfeição, o cadinho dentro do qual se aglutinou um resíduo palpável e puro. Há obras, então, que só através dessa lente, deformante ou redutora, se torna possível a análise, porque ao presente faltam dados, só ponderáveis depois que o Tempo os triturou. (DUARTE, 1954f)

Sobre *Caiçara*, de Adolfo Celi, lançado no final de 1950, B. J. Duarte descreve inicialmente as expectativas que cercaram a recepção dessa primeira produção da Vera Cruz: “houve uma verdadeira revolução entre a crítica cinematográfica e o público amigo do cinema, sobretudo do cinema brasileiro”. Em seguida, aponta a divergência de opiniões a respeito das reais qualidades do filme: para uns “a melhor obra que o nosso cinema sonoro houvera engendrado, para outros o resultado apenas de ‘um rendoso piquenique de milionários em Ilha Bela’, como irreverentemente se expressou um cronista de então” (DUARTE, 1954c).⁴²⁵ Uma vez submetida a um tempo de decantação, a

⁴²⁵ Não conseguimos identificar a qual cronista ele especificamente se refere. Bairrismos à parte, o filme foi muito mal recebido pela imprensa carioca da época: “Um fato que teve muita responsabilidade por essa animosidade foi um descuido de *marketing*: a companhia deixou de fazer, sem qualquer aviso, a prometida exibição de sua primeira produção, *Caiçara*, para a crítica especializada do Rio de Janeiro, antes da estreia oficial para a sociedade carioca. Esta gafe

película ganha a oportunidade de receber uma avaliação mais criteriosa e objetiva, e também mais condizente com seus verdadeiros propósitos e resultados: “Agora que o tempo se interpôs entre ‘Caiçara’ e seus comentadores, será possível, com mais objetividade, situar-se essa fita na História do Cinema Brasileiro e colocá-la em suas proporções reais.” O resultado da revisão nesse caso é altamente positivo, pois se trata de “uma peça de inegável importância artística, ao se formar sobre ela um juízo puramente estético” (*ibidem*). Demanda também alguma condescendência no que tange à avaliação dos resultados alcançados, já que se tratava de experiência pioneira, “após um período histórico de balbúrdia e de aventura no cinema nacional”: “a primeira amostra de uma manufatura que iniciava a sua instalação”. *Caiçara* representava a “estaca-zero” sobre a qual se erigiria “todo o conjunto da nova indústria, de cujos estabelecimentos fabris fossem eles da ‘Vera Cruz’ ou da ‘Kino Filmes’, não importa, sairiam as grandes realizações do cinema brasileiro contemporâneo” (*ibidem*).

Essa avaliação qualificadora aparentemente irrefutável será colocada em xeque algumas linhas adiante. Se, por um lado, *Caiçara* traz alguns “defeitos de fabricação”, revela-se, por outro, um produto “orgânico”, resultante de uma “máquina que houvera funcionado”, ainda que “emperrando aqui e ali”: máquina essa que, “no fim do dia de trabalho, houvera composto um objeto, em que se denotava a mão de técnicos competentes, totalmente diversos daqueles que, de quando em quando, enviavam para as telas de nossas salas, fitas inqualificáveis” (*ibidem*).

A crítica mais contundente, igualmente endereçada a outros filmes da Vera Cruz, virá justamente de onde menos se esperava: uma discussão estética sobre a falta de “realismo” da fita de Adolfo Celi. B. J. Duarte cobra maior compromisso com a representação da vida “real” do povo caiçara. E nesse caso, o tempo de maturação do filme não foi propício a uma mudança de avaliação.

Pode-se ainda hoje recriminar aos realizadores da película a circunstância de haverem desprezado no seu argumento o drama real do caiçara, que apenas emprestou o seu triste

nunca foi perdoada pelos críticos do Rio, o que, em parte, explica a constante má vontade da imprensa local para com a companhia” (RUIZ, 2002, p. 119).

apelativo à fita, sem lhe conseguir incutir o calor de sua tragédia de homem abandonado numa nesga de terra apertada entre o mar e a montanha, esquecido totalmente dos outros homens da comunidade social. O drama rústico da gente do litoral, corroída pela verminose, ou sugada pela subnutrição, esse drama ficou à margem da história de “Caiçara”, a condensar-se num misto de romantismo folhetinesco e de documentário folclórico. (DUARTE, 1954c)

Em *Terra é sempre terra*, o ponto fulcral do texto é a questão da adaptação cinematográfica, já que o filme foi realizado a partir de uma peça teatral de sucesso – *Paio Velho* – encenada com brilhantismo por Ziembinsky no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).⁴²⁶ A causa do malogro da versão cinematográfica – “‘Paio Velho’ se viu reduzido a uma bíblica ‘Terra é Sempre Terra’” – foi creditada à fragilidade do roteiro adaptado (“já de si a conter muita imperfeição), e, sobretudo, à inexperiência do diretor, seja no exercício do ofício (“um realizador potencialmente capaz, mas ainda sem aquela velha sabedoria das coisas de sua função”), seja na falta de intimidade com nossa brasilidade, já que o argumento do filme “girava em torno de fatos e personagens da terra que ainda desconhecia” (DUARTE, 1954d).

De novo, retoma a preocupação com o realismo ao identificar em *Terra é sempre terra* os mesmos problemas já observados em *Caiçara*.

Nem Adolfo Celi, nem Tom Payne sentiram em sua obra respectiva, a tragédia do homem do litoral e o drama do homem do interior, daquele que, de sol a sol, sente palpitar em suas mãos ásperas uma riqueza recôndita que o dono legítimo da gleba é incapaz de perceber e fruir. Ambos os cineastas, adstritos à má cenarização de ambas as fitas nada mais fizeram do que friamente conduzir um melodrama sem alcance social, impassíveis ante a grandiosidade de um tema profundamente humano, estuante do realismo da atualidade. (DUARTE, 1954d)

Retomando seu *modus operandi* de avaliação dos filmes, B. J. Duarte, depois de nomear as fraquezas, põe em destaque as suas forças: as qualidades técnicas da fita. Ao assisti-la, “em suas primeiras exhibições, o espectador deve

⁴²⁶ B. J. Duarte reconhece na direção de Ziembinsky o uso de recursos cinematográficos, “dispondo de luz e de som como elementos plásticos”, o que garante “um comovente naturalismo”. Também elogia a sinceridade da interpretação dos atores, “pois sem ela o comovente passaria a ser ridículo, puro e simples” (DUARTE, 1954d).

ter-se sentido bem distante do tempo em que imperava no cinema brasileiro uma perfeita desordem organizada. E para a época e para o cinema brasileiro, isso já era grande coisa” (DUARTE, 1954d). Para um defensor ferrenho do cinema industrial, do cinema dos grandes estúdios, do cinema pautado pelo apuro técnico, o clamor de B. J. Duarte por filmes mais “realistas” nos soa um tanto paradoxal. Há um problema aí delineado, já que tudo depende do uso que essas produções fazem dos recursos técnicos que têm à mão. Dentro do sistema de estúdios, a sofisticação do aparato técnico disponível, em matéria de fotografia, cenários, figurinos, maquiagem, etc., estava normalmente a serviço de uma maior “estetização” da imagem (ainda que não fosse percebida pelo público como tal), contrariando frontalmente a tendência mais naturalista reivindicada nos textos publicados no catálogo.

Essa estética mais naturalista, inspirada no neorrealismo italiano, será colocada em prática por Alex Viany (*Agulha no palheiro*, 1953) e, principalmente, por Nelson Pereira dos Santos (*Rio 40 Graus*, 1955), consideradas manifestações “pré-neorrealistas” (FABRIS, 2007) e depois exploradas por alguns dos expoentes do Cinema Novo. Esse movimento cinematográfico, - o primeiro da América Latina, na leitura vanguardista de Paulo Antônio Paranaguá (2014) - tinha como ideário, por um lado a expressão de um cinema nacional-popular (feito em prol do povo), e por outro a recusa do modelo industrial, encontrando na escassez de recursos um motor de liberdade, criatividade e invenção. Em suma, um cinema feito com muitas ideias e poucos recursos: a câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem, às vezes não profissionais, em ambientes naturais. O Cinema Novo foi, no entanto, avesso a qualquer ortodoxia estética, tendo se expressado por meio de diferentes estilos e temáticas. A herança neorrealista foi apenas uma entre suas muitas vertentes estéticas.

É importante assinalar que B. J. Duarte foi um combativo detrator do movimento, ou, no mínimo, de sua principal liderança política e artística. Em artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo* em 17 de novembro de 1963, intitulado ironicamente *Revisão crítica do Cinema Novo*, uma referência ao livro de Glauber Rocha – *Revisão crítica do cinema brasileiro* –, publicado neste

mesmo ano, B. J. Duarte ataca duramente o cenário de “terra arrasada” prospectado pelo cineasta baiano:

Realmente Glauber Rocha enche a boca com esse tão decantado *cinema novo* [grifo é dele]. E para exaltá-lo não trepida [...] em reduzir, à expressão mais destrutiva, tudo quanto antes se fizera no cinema brasileiro, principalmente no cinema paulista, se bem que, ao ler-se o livro, não saiba com segurança o que seja cinema novo, nem quando terá sido iniciada a sua era no Brasil. É verdade que, em vários capítulos, Glauber Rocha promete definir e localizar tal movimento nos quadros cinematográficos brasileiros, mas a coisa não sai disso, ora cita ele uma data, ora fala em realizações dos novos, sem contudo atrever-se a compor uma certeza em torno das origens, do corpo e da experiência desse cinema incerto e inculto. (DUARTE, 2003, p. 211)

Sua verve ferina, tão afiada quanto a de Glauber, intensifica-se algumas linhas à frente, ainda que para apontar (sem esse propósito) as influências que embasaram algumas das mais expressivas correntes estilísticas do movimento: “Mas onde está a novidade desse cinema confuso, desse mosaico feito com cacos da *nouvelle vague*, os cacos de muito aparvalhado e a cacologia dos servis imitadores de Godard e Antonioni, de Zavattini e do japonês Oshima” (DUARTE, 2003, p. 212).⁴²⁷

Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, tomando como base o dicionário teórico da esquerda nesse período, propõem uma explicação interessante para elucidar tal paradoxo. A crítica que B. J. Duarte faz a esses filmes não tem substrato ideológico, pois não enxerga na fatura do filme a manifestação de uma superestrutura (“a expressão do projeto ideológico e a situação de classe da burguesia vinculada ao imperialismo”) que ele poderia apontar e eventualmente questionar.⁴²⁸ Tudo se resume a uma questão de má utilização dos recursos técnicos disponíveis: trata-se de “uma ‘circunstância’, de uma falha, sem dúvida grave e comprometedora, mas em última instância

⁴²⁷ O citado artigo de B. J. Duarte faz da parte da fortuna crítica incluída na nova edição de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicada em 2003, com longo e elucidativo prefácio de Ismail Xavier.

⁴²⁸ Estamos aqui evidentemente nos referindo ao conceito gramsciano de ideologia (ideias, costumes, comportamentos, vontades) que dão sustentação à hegemonia cultural exercida pela classe dominante.

sanável, falha que uma maior competência técnica permitia superar” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 99-100).

A falta de maior intimidade dos diretores italianos com nossa cultura (a nossa gente, os nossos costumes) é o que explica, segundo B. J. Duarte, o brasileirismo exótico das encenações. Esse mesmo argumento será utilizado por Glauber Rocha, em 1963, para desqualificar sem meias palavras a experiência da Vera Cruz: “Uma centena de filmes foram feitos: não sobrou um que prestasse. Claro, nasceu um monstro, *O cangaceiro*, que enlouqueceu o pai. Esqueceram Humberto Mauro [...] e se apoiaram nos italianos aqui aportados, às dúzias, como assistentes de Rossellini.”⁴²⁹ De acordo com o cineasta baiano, se a companhia tivesse optado por cineastas brasileiros ao invés de italianos, seu destino poderia ter sido outro. “Cavalcanti não era o responsável pelos italianos, mas devia, quando Zampari o convidou, aceitar o convite com a condição de usar somente diretores brasileiros nos estúdios de São Bernardo do Campo”. Em que pese todas as suas objeções contra o filme, Glauber arditamente usa *O cangaceiro* como exemplo para embasar sua tese: “Cavalcanti poderia ter contornado e, com certeza, faria a Vera Cruz vingar. Ou não foi, com todos os defeitos, um brasileiro, Lima Barreto, o único, que, na Vera Cruz, fez um filme de vulto?” (ROCHA, 2003, p. 77).⁴³⁰

A representação da realidade brasileira, seja a rural ou a urbana, é um tema que particularmente interessa a B. J. Duarte, sobretudo no que diz respeito à autenticidade da *mise-en-scène*. Daí surge seu incômodo com o excesso de melodrama no enredo, de fotogenia na imagem, de pomposidade nos diálogos

⁴²⁹ Alex Vianny já tinha caminhado na mesma direção em *Introdução ao cinema brasileiro*, publicado quatro anos antes, quando comenta sobre os técnicos contratados por Franco Zampari, antes da vinda de Cavalcanti, ou depois de sua saída: “Italianos na maioria, eram, nos melhores casos, amadores bem intencionados, ou gente de teatro. Nos piores, nem é bom falar” (VIANY, 1993, p. 99).

⁴³⁰ Em 1953, São Paulo tinha cerca de 2 milhões de habitantes. *O cangaceiro* fez mais de 500 mil espectadores na cidade. *Sinhá moça*, lançado no mesmo ano, ultrapassou essa marca (RUIZ, 2002). Contrariando a visão universalista do modelo preconizado pela Vera Cruz, Alex Vianny (1993) nos chama a atenção para o fato de que os dois filmes mais “brasileiros” da companhia são aqueles que renderam maior bilheteria, aqui e lá fora. E também, curiosamente, foram os filmes que mais conquistaram prêmios no exterior. Poderíamos também incluir nessa lista, exceto pelos prêmios internacionais, as fitas com Mazaropi – *Sai da frente* (Abílio Pereira de Almeida; Tom Payne, 1952), *Nadando em dinheiro* (Abílio Pereira de Almeida; Carlos Thiré, 1952), e *Candinho* (Abílio Pereira de Almeida, 1954) – ou ainda a comédia com Walter D’Ávila – *A família Lero-Lero* (Alberto Pieralisi, 1953) – adaptada de uma peça teatral de Raimundo Magalhães Júnior por Alinor Azevedo.

ou de estilização nos cenários. Esse é um critério importante para a (re)avaliação positiva de *O segredo do corcunda* (Alberto Travessa, 1924), um dos “tesouros” encontrados por Caio Scheiby em que ele encontra paralelos com a pintura *naif*.

(...) é admirável o amor à autenticidade demonstrado por Alberto Travessa, nos cenários interiores e exteriores de sua fita, totalmente integrados ao desenvolvimento de sua narrativa, valorizando-a de modo tão surpreendente que não se pode deixar de estabelecer paralelo entre “O Segredo do Corcunda”, feita numa época em que a realização cinematográfica era realmente difícilíssima, e “Terra é Sempre Terra”, executada trinta anos depois, já em pleno renascimento do cinema brasileiro e por isso a contar com amplos e profusos recursos técnicos e humanos e cuja ação também se vive numa fazenda de café, com as suas personagens rurais e usos e costumes imutáveis. Pois, não há dúvida que, guardadas as devidas distâncias, a obra antiga, em muitos pontos, é muito mais legítima, muito mais representativa do que a produção da Vera Cruz de 1951. Essa legitimidade se deve, em grande parte, à excelente fotografia de Gilberto Rossi, [...]. Há quadros de uma beleza plástica tão pura, tão despida de virtuosismo, mas tão integrada na narrativa, tão “funcional”, como se diria hoje, que nos faz lembrar a obra ingênua de certos pintores primitivos, que mais sentiam a natureza, do que a reproduziam, ou tentavam interpretá-la, ao contrário dos de certas escolas, que preferem intelectualizá-la a seu modo. (DUARTE, 1954i)

O mesmo critério de valoração também é aplicado a *Simão, o caolho* (1952), depois de ele denunciar a “campanha miserável de difamação” contra Cavalcanti que “tomou corpo aqui e no Rio”, após a saída do produtor geral da Vera Cruz “em virtude de fatos que não vêm a pelo ponderar agora”. Ainda que aponte um pequeno senão (o “homem da ‘avant-garde’, não explorou como devia o sonho de ‘Simão’”) sua admiração pelo cineasta brasileiro se revela fortemente acrítica (DUARTE, 1954j).

A Cenografia de “Simão”, um dos elementos de criação poucas vezes levado a sério no Brasil, é das mais expressivas já vistas em nosso cinema. Tanto nos interiores, como nos exteriores, funciona ela com a importância que deve ter no conjunto dramático, conferindo à peça uma autenticidade que muito poucas películas brasileiras, mesmo das mais caras, podem vangloriar-se de havê-la incluído em sua estrutura artística. (DUARTE, 1954j)

Ainda com relação a esse filme, há um aspecto que B. J. Duarte coloca em evidência que poderia facilmente ter sido usado como elemento de

comparação com o cinema carioca da época, mas ele evita acender a polêmica. O crítico paulista prefere concentrar-se numa menção elogiosa ao filme de Cavalcanti, situando-o como feito exemplar, mesmo num gênero mais popular (a comédia de costumes), do modelo de cinema a ser perseguido no Brasil.

Mas, há, ainda, um aspecto importantíssimo na fita da “Maristela” que, a nosso ver, é um dos seus valores maiores: a sátira de costumes, domésticos e políticos, com que “Simão, o Caolho” se caracteriza principalmente. Muitos já tentaram satirizar os nossos usos e costumes em peças, em que, só com muita argúcia, se poderia vislumbrar esse aspecto, à vista da total fragilidade da concretização de tais intenções. Em “Simão, o Caolho” a ironia e não raro o sarcasmo estão sempre presentes. Os diálogos bem articulados, a cenografia, a indumentária, o comportamento dos atores, as “segundas intenções” da imagem ferem de rijo uma corda que bem poucos pensaram em tanger. (DUARTE, 1954j)

A despeito de sua campanha em prol de um cinema em bases industriais, B. J. Duarte apresenta na resenha sobre *Sinhá moça* uma crítica inflamada contra o modelo de superprodução, prenunciando paradoxalmente o uso de um vocabulário que será mais tarde integrado ao ideário do Cinema Novo (“estética da fome”) e do Cinema Marginal (“estética do lixo”) (BERNARDET; GALVÃO, 1983). Esse é um ótimo exemplo de como o seu texto está amiúde eivado de contradições: a defesa de um cinema “pobre”, feito com poucos recursos e muita criatividade, tendo o neorrealismo italiano como fonte de inspiração, mas que, em nosso país, não teria ainda alcançado notoriedade artística merecedora de consideração.⁴³¹

Sempre nos assustou a chamada “superprodução” esse termo saído da grandiloquência pernóstica dos departamentos de propaganda das empresas e hoje assente no vocabulário corrente do Cinema. Porque tudo soa falso no bojo dessas películas miríficas. A riqueza dos cenários, a multidão dos figurantes, o elenco cravejado de constelações e outros sinais de abundância levam de roldão as boas intenções dos criadores da película (se é que as tiveram no início da produção), envolvendo-os numa atmosfera tépida de fartura, tornando

⁴³¹ A chanchada, execrada por B. J. Duarte, exemplificava em alguma medida esse modelo, pois se pautava por um sistema de produção rápido e barato, avesso à superprodução. “A forma de composição rápida da chanchada nos obriga a reflexões pauloemilianas. Quando um produtor de Hollywood ou europeu demora um ano ou mais para terminar seu filme, isto não significa incompetência ou desleixo. Mas nas condições adversas do produtor brasileiro o é, tanto que se criou um substrato psicológico contrário à grande produção.” (CATANI; SOUZA, 1983, p. 32).

impossível qualquer lampejo da verdadeira criação artística. [...] A esse cinema da fartura, preferimos, evidentemente, o da miséria. A pobreza estimula a imaginação e incita a sensibilidade. E o espírito criador só tem a ganhar com isso. Do cinema da fome, nasceu o neorealismo italiano, que tanto comoveu as plateias de depois da guerra, enfartadas de tanta superprodução indigesta. É verdade que muitos poderiam objetar que no Brasil a fome não gerou coisa alguma em matéria de cinema, que continuou esfarrapado em sua existência paupérrima, até o advento da fartura da “Vera Cruz”. Só com a magnificência dos estúdios de São Bernardo, é que começou realmente a renascer o cinema brasileiro em sua fase sonora. (DUARTE, 1954h)⁴³²

Dando fôlego à sua retórica dos polos contrários (negativo-positivo ou positivo-negativo), B. J. Duarte vai valorizar *Sinhá moça* pela inteligência, um tema muito recorrente em seus escritos: “apesar de ser uma autêntica ‘superprodução’, saiu fora da bitola normal do caminho de todas as superproduções. E que foi tratada com inteligência, ainda que sua realização nem sempre se tenha caracterizado por ela.” A falta de inteligência seria também um dos fatores a explicar nossa miséria: “É que o nosso Cinema também era pobre de inteligência, a mais estéril de todas as misérias. Nunca se viu um pobre de espírito realizar alguma coisa, a não ser o ridículo. E disso era farto o cinema brasileiro de alguns anos passados, apesar de muita gente afirmar o contrário” (DUARTE, 1954h).⁴³³

⁴³² Por outro lado, e aqui reside outra contradição, as chanchadas da Atlântida eram produzidas em escala industrial. “Esse esquema industrial sustentado por uma controlada economia representou uma experiência inédita de produção de uma série de filmes voltados exclusivamente para o mercado, em sua maioria apoiados na repetição de fórmulas de sucesso comprovado, articulado a outros ramos da indústria cultural, como o rádio, o teatro, o circo e a imprensa. Consolidava-se a chanchada como gênero, incluindo, além da repetição formal e narrativa, o desenvolvimento de uma política de estrelismo.” (VIEIRA, 2018, p. 371). Catani e Souza (1983, p. 38) também caminham nessa mesma linha: “a Atlântida desconhecia a vocação de pequena produtora, pronunciando com seu estilo empresarial a grande companhia da década seguinte, a Vera Cruz.”

⁴³³ Ainda que ele não dê nome aos bois, esses comentários tinham novamente endereço certo: a chanchada carioca. Ficamos nos perguntando quais seriam os “muitos” que afirmavam o contrário, já que o desprezo à chanchada entre os críticos de cinema era praticamente uma unanimidade. O mapeamento feito por Catani e Souza (1983) na Revista *Scena Muda* revela que a avaliação recebida pelos filmes da Atlântida nos anos 1940, mesmo aqueles com temática social, eram no geral muito pouco elogiosas. Esses autores também destacam que o próprio B. J. Duarte, que escrevia à época para o *Estado de São Paulo*, a despeito de nutrir alguma simpatia pelo “cinema socializante” da Atlântida, apontava que esse tipo de filme exigia firmeza na direção e competência nas diferentes etapas de realização, o que nem sempre era observado nas produções da companhia.

Segundo a análise de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983, p. 101-102), endossada pelo comentário acima, B. J. Duarte, de modo geral, credita a “mediocridade do cinema brasileiro” à “falta de inteligência.” E concluem: “O mundo da inteligência é um mundo superior, universal, que supera e vale mais do que os nacionalismos e as nacionalidades, um universal abstrato em que comungam os homens dotados dessa qualidade”.

Vejamos seu comentário sobre *Aspectos do Alto Xingu*:

Feita sem grandes pretensões, com a intenção exclusiva de documentar, para uma sociedade de geografia, os aspectos naturais e humanos de uma região pouco conhecida do Brasil, essa película tornou-se um exemplo de como se pode fazer Cinema com muito pouco. Apenas com honestidade. Apenas com inteligência. Pois, “Aspectos do Alto Xingu” é apenas uma película honesta e inteligente. (DUARTE, 1954h)

E ainda quando ele escreve sobre *Uma pulga na balança*, reclamando da mediocridade do público (“... Salce acredita na inteligência, [...], embora as bilheterias, como é notório, não tenham a mesma crença.”) ou tratando a inteligência como dom universal:

Que importa que *Uma Pulga na Balança* não traga em si os caracteres exclusivos e regionais do País em que se fez, como lhe censurou um cronista apressado, ou por demais jacobino, eis que a inteligência é uma das raras coisas universais, por ser realmente a característica mor do Humano. (DUARTE, 1954g)

A falta de cultura cinematográfica e de inteligência leva B. J. Duarte a defender, por um lado, a linguagem universal do cinema (do filme de qualidade, honesto e inteligente) e, por outro, uma ação pedagógica junto ao público, de modo a educar o seu olhar, já que ele nem sempre sabe o que é “bom gosto”. A crítica, então, passa a ter papel fundamental, sendo premente reagir contra esse estado “medíocre” da arte, caso contrário continuaríamos a realizar somente filmes medíocres.

A esses produtores não interessava, também, a crítica idônea, que não cansava de arrasá-los, nem lhes aproveitavam as lições que o tempo, inevitavelmente, lhes ministrava, ao lhes mostrar que até o público sem gosto apurado, que os sustentava, insensível aos atentados da tela, poderia um dia se cansar e revoltar-se contra as monstruosidades que lhes eram impingidas. O que interessava, realmente, era o lucro imediato, mesmo que,

para tal, se destruísse a dignidade do verdadeiro cinema brasileiro ou a honra dos homens que lutavam por ele. (DUARTE, 1954a)

Em sua defesa da universalidade do cinema, “marcas ou influências do cinema americano ou europeu” serão vistas com simpatia, pois são “positivas, legítimas, dignificantes”, representando “sinais de participação” do cinema brasileiro no “universo da inteligência” (BERNARDET; GALVÃO, *op. cit.*, p. 105). Em comentários sobre *Ganga bruta* e *Uma pulga na balança*, essa estratégia fica evidente. Num primeiro momento, refere-se mais genericamente ao Ciclo de Cataguases, retomando questões exploradas anteriormente por Paulo Emílio em *Clima*, ainda que este não se dirigisse ao cinema brasileiro.

Pois, por sobre o grupo de Cataguases, de que fazia parte Humberto Mauro, também se estendeu a influência europeia, mas, desta feita, uma influência revolucionária, a que provinha de outro grupo também – o famoso conjunto de artistas, de compositores, de arquitetos, pintores, escritores, homens de teatro e, certamente, homens de Cinema, conhecido como a “Avant Garde” francesa que se propunha renovar os quadros do Cinema, comercializados “à outrance” e até então infestados pelo bolor do “film d’art”, a corromper livremente a nova expressão artística que viera com o século e com ele se desenvolvia. (DUARTE, 1954I)

Em seguida, refere-se especificamente a *Ganga Bruta*, destacando sua redescoberta pela 1ª Retrospectiva em 1952, e agora sua consagração definitiva com a reprise nessa segunda mostra, situando-o no mesmo patamar de *Limite*.

E a fita mais importante do currículo de Humberto Mauro teria mergulhado num esquecimento tumular, num silêncio talvez eterno, se, em 1952, a I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, [...] não houvesse procedido à sua exumação e a levado aos olhos, agora compreensivos, de espectadores mais lúcidos e aos de uma crítica mais inteligente e culta. Mais de vinte anos foram precisos para que a “Ganga Bruta” fosse reconhecida e consagradas suas proporções exatas. Tais dimensões, como é possível ver-se agora, atingiram uma profundidade de conteúdo estético, uma significação quase “proustiana”, seja-nos permitida a expressão, que nenhuma outra realização da época – além de “Limite”, de Mário Peixoto – alcançaria depois. Há sequências inteiras, há cenas totais que, por seu desenvolvimento, por seu planejamento e preparação psicológica e por sua realização integral, se incluíam, sem nenhuma restrição, à mais representativa da “avant garde”, de Germaine Dulac e Kirsanov, às fitas expressionistas até, do cinema alemão. (DUARTE, 1954I)

A retórica comparativa se mantém no texto redigido sobre *Uma pulga na balança*. Aqui, B. J. Duarte se mostra também inconformado tanto pela reação do público como de parte de crítica, ambos incapazes de compreender “uma das mais espirituosas sátiras jamais realizadas pelo cinema desta terra”.

Uma Pulga na Balança” constituiu um malogro de bilheteria e raro foi o crítico (do Rio de Janeiro, principalmente) que a compreendeu e a colocou no lugar que realmente merece: uma comédia de classe internacional, a que, em algumas sequências, não hesitara, em apor sua assinatura, um René Clair, ou um Preston Sturges. E isso para homens inteligentes é o quanto basta. (DUARTE, 1954g)

Por fim, dentro desse discurso contaminado por contradições, observa-se uma tensão permanente entre o universal e o nacional, que B. J. Duarte tenta muitas vezes conciliar ou justificar. Isso fica claro num comentário sobre *O cangaceiro* em que a estilização da fotografia, num primeiro momento criticada, é em seguida elogiada por obedecer a um “padrão técnico irrepreensível” e, portanto, passível de atingir um valor universal.

Dentro de um ponto de vista puramente pessoal, preferiríamos uma fotografia mais crua, mais áspera, mais acordada ao cenário inóspito e inconformado das caatingas. Participando, porém, de uma peça em que tudo é estilizado, não se poderia desejar algo melhor trabalhado, mais apurado e que mais se integrasse no padrão técnico irrepreensível dessa realização. (DUARTE, 1954f)

As conclusões apresentadas por Maria Rita e Jean-Claude sobre a obra de B. J. Duarte nesse período, muitas delas embasadas nos textos escritos para o catálogo da retrospectiva, são bastante instigantes: “BJD justifica suas posições ideológicas apoiando-se num passado onde elas se teriam verificado e num futuro onde elas virão a se verificar novamente, cujos germes estão contidos no presente” (BERNARDET; GALVÃO, *op. cit.*, p. 111). O catálogo “crítico” redigido por B. J. Duarte, ainda que apresentasse uma leitura muito pessoal sobre os filmes, espelhava muitos dos debates da *intelligentsia* da época sobre o cinema brasileiro, constituindo-se em “um documento extraordinário na história da crítica de cinema no Brasil” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 153). A frequência com que esses textos são citados em artigos e livros escritos posteriormente

parecem corroborar essa afirmação: o catálogo acabou se transformando numa importante fonte histórica sobre esse período.

O I Festival Internacional de Cinema do Brasil e, em particular, a II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, representaram um grande passo para o desenvolvimento da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. Além de reunir um acervo expressivo⁴³⁴, o Festival promoveu grandes mostras sobre a história do cinema durante todo o ano de 1954, colaborando para expandir a cultura cinematográfica no país e também para estimular novos métodos e abordagens no exercício da crítica, nos quais a perspectiva histórica ganha mais espaço e relevância.

Humberto Mauro e as Rassegnas del Cinema Latino-Americano (1960-65)

Em 1961, dois eventos, um no flanco nacional e outro no internacional, demarcam essa mudança de posição. Nesse ano, é organizada uma primeira mostra de difusão dos filmes de Humberto Mauro para circular entre os cineclubes. Sob o rótulo “A obra dramática de Humberto Mauro”, eram oferecidas em cópias em 16mm alguns títulos de sua filmografia ficcional (*Thesouro perdido*, *Brasa dormida*, *O descobrimento do Brasil*, *Os bandeirantes*, *Sangue mineiro* e *Ganga bruta*). A circulação desses filmes e a descoberta da sua produção pela nova geração de cineastas que emergia nesse momento vai culminar com a realização do Festival Humberto Mauro em sua terra natal – Cataguases – em setembro de 1961.⁴³⁵ O coroamento desse processo, como já mencionado, dar-se-á com a publicação de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, dois anos depois, em que Mauro será alçado ao posto de primeiro autor do cinema brasileiro.

⁴³⁴ “O acervo de películas da Filмотeca do MAM, que tinha apenas 40 títulos em 1953, alcançou 5.000 rolos em 1956. Este crescimento se explica, em primeiro lugar, pelas cópias realizadas para o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, que ficaram com a instituição e, em segundo, pelo material obtido nas viagens de prospecção em busca de filmes brasileiros” (LINDNER, 2013, p. 99). Carlos Roberto (2009, p. 68) também nos relata o recebimento em 1956 de “2.100 latas de cinejornais produzidos pelo governo federal desde a época do DIP”.

⁴³⁵ Em seu mapeamento das atividades de difusão realizadas pela Cinemateca Brasileira entre 1949 e 1962, publicado em *Cadernos da Cinemateca*, número 3, Cecília Thompson menciona a realização de ciclos em homenagem a Humberto Mauro em 1962 nas cidades de Porto Alegre, Salvador e Rio de Janeiro. A programação dessas mostras era constituída por 4 longas e 2 documentários. Tudo leva a crer que esses ciclos foram um desdobramento desse projeto de reconhecimento e valorização da obra do cineasta mineiro.

Em 1959, o futuro cineasta Gianni Amico procura a Cinemateca Brasileira com vistas a realizar uma retrospectiva do cinema brasileiro na Itália patrocinada pelo Columbianum (Centro Europa-América).⁴³⁶ O projeto ganha corpo em 1961 na segunda *Rassegna del Cinema Latino-Americano*⁴³⁷, realizada entre 19 e 27 de maio na cidade italiana de Santa Margherita Ligure, situada nas proximidades de Gênova.⁴³⁸ O evento promovia, além de uma mostra competitiva, com um júri de altíssimo nível⁴³⁹, várias outras atividades paralelas como simpósios, mesas-redondas, congressos, gerando oportunidades para farta e diversificada troca de ideias. O Brasil já tinha participado da competição da primeira *Rassegna* em 1960 com 8 longas e dois curtas-metragens.⁴⁴⁰ A retrospectiva exibida em 1961 incluiu uma seleção de filmes antigos e contemporâneos, mesclando produções do ciclo industrial paulista com outras de perfil mais independente.⁴⁴¹ Percebe-

⁴³⁶ O Columbianum foi um instituto cultural, fundado pelo padre jesuíta Angelo Arpa em Gênova em 1958 com o objetivo de estreitar laços culturais entre a Europa e as nações latino-americanas e africanas. Essa instituição tem sua origem no Cinefórum, um cineclubes criado por jovens genoveses no início dos anos 1950, tendo o padre Arpa à frente. Desse grupo fizeram parte jovens idealistas como Gianni Amico, que vai tornar-se realizador e filmar no Brasil, e Amos Segala, que dirigirá durante muitos anos uma importante coleção de livros clássicos da literatura latino-americana para a Unesco. “O Columbianum teve uma importância fundamental não apenas na divulgação do cinema latino-americano na Europa, mas também como espaço privilegiado de avaliação crítica da produção e de discussão sobre propostas estéticas, além de grandes retrospectivas do cinema argentino, mexicano e brasileiro” (PEREIRA, 2007, p. 128).

⁴³⁷ *Rassegna del Cinema Latino-Americano* pode ser traduzido para o português como Mostra ou Festival do Cinema Latino-americano.

⁴³⁸ Não foi a primeira retrospectiva de filmes brasileiros realizada fora do país. Em 1960, a Cinemateca Brasileira, em parceria com a Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, já tinha promovido em Montevidéu e Buenos Aires, “as primeiras retrospectivas internacionais de cinema brasileiro de que se tem notícia” (SOUZA, 2009, p. 82). Infelizmente, não tivemos como ter acesso aos programas completos dessas mostras. Carlos Roberto de Souza cita brevemente a exibição de filmes silenciosos de José Medina, *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, *Estranho encontro* (1957) de Walter Hugo Khouri e *Bahia de todos os santos* (1960) de Trigueirinho Neto. Segundo informa Thompson (1963, p. 17), além de Santa Margherita Ligure, em 1961, também ocorreram mostras retrospectivas do cinema brasileiro no Chile, em Milão e em Paris.

⁴³⁹ Entre os membros do júri das competições de longas e curtas-metragens, podemos destacar: Agnès Varda, Carlos Cuenca, Edgar Morin, Jean Rouch, John Gillet, Joris Ivens, Luis Berlanga, Lotte H. Eisner, Manoel de Oliveira, Roberto Rossellini e Roger Bastide.

⁴⁴⁰ Os filmes exibidos em 1960 foram: *Chão bruto* (Dionísio de Azevedo, 1958); *O grande momento* (Roberto Santos, 1958); *O preço da vitória* (Osvaldo Lebre Sampaio, 1958); *Cara de fogo* (Galileu Garcia, 1958); *Cidade ameaçada* (Roberto Farias, 1959); *Ravina* (Ruben Biáfora, 1959); *Na garganta do diabo* (Walter Hugo Khoury, 1960); *Matemática, 0 ... Amor, 10* (Carlos Hugo Christensen, 1960), entre os longas-metragens; e *O sementeiro* (Jorge Jonas, 1957), e *Brasília 1959* (J. Tavares, 1959), entre os curtas-metragens.

⁴⁴¹ Os filmes exibidos na retrospectiva foram: *Fragmentos da vida* (José Medina, 1929); *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (Adalberto Kemeny; Rodolpho Rex Lustig; 1929); *Ganga bruta* (1933); *Simão, o caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952); *O canto do mar* (Alberto Cavalcanti, 1953); *Uma pulga na balança* (Luciano Salce, 1953); *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955);

se que alguns filmes como *Fragmentos da vida; São Paulo, a sinfonia da metrópole;* e *Ganga bruta* vão conquistando um espaço de destaque e notoriedade dentro da cinematografia brasileira. Essa distinção que alguns filmes vão adquirindo em relação a outros é o que apontamos como um indicador de sua gradual patrimonialização.

Nessa edição do evento, também se realizou, com o apoio da Unesco, um encontro sobre a ação dos cineclubes e das cinematecas na América Latina, cujo relatório final foi redigido por Rudá de Andrade. Alberto Cavalcanti e Francisco de Almeida Salles proferiram palestras na *Giornata di studi sul cinema brasiliano*. Caio Scheiby organizou uma coletânea de ensaios sobre o cinema brasileiro, lançada durante o certame, com tradução de Ruggero Jacobbi, sob o título *Il cinema brasiliano*.⁴⁴² Neste certame, *Arraial do Cabo*, de Paulo Cesar Saraceni, dividiu o prêmio de melhor documentário com o argentino *Bazan*, de Ramito Tamayo.

A terceira *Rassegna del Cinema Latino-Americano* foi realizada em Sestri Levante entre os dias 1º e 8 de junho de 1962 e não mais em Santa Margherita Ligure. A competição oficial contou com a participação de apenas dois filmes brasileiros de longa-metragem: *A grande feira* (Roberto Pires, 1961) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), que já tinha ganho a Palma de Ouro e foi exibido *hors-concours*. Foram também exibidos dois curtas-metragens de Joaquim Pedro de Andrade, *O poeta do castelo* (1959) e *Couro de gato* (1961), sendo o último premiado com o Giano d'Oro.

A quarta *Rassegna del Cinema Latino-americano* realizada em 1963, também em Sestri Levante, apresentou na seleção oficial os longas brasileiros *Barravento* (Glauber Rocha, 1961); *Porto das caixas* (Paulo Cesar Saraceni,

Osso, amor e papagaios (Carlos Alberto de Souza Barros; César Mêmolo Jr., 1957); *Estranho encontro* (Walter Hugo Khouri, 1957).

⁴⁴² Paulo Emílio participou dessa publicação com um ensaio sobre Humberto Mauro, Mário Peixoto e Lima Barreto – *Mauro e due altri grandi* –, com a tese intitulada *Uma situação colonial*, e com uma entrevista não assinada sobre *Limite* e Mário Peixoto, realizada com Plínio Sússekind e publicada anteriormente na revista francesa *L'Âge du Cinéma*. A tese, que define as conjunturas históricas que conformaram o cinema brasileiro, tinha sido apresentada com grande alarde durante a I Convenção da Crítica Cinematográfica, realizada em São Paulo, em 1960. A entrevista também já tinha sido incluída no catálogo da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, em 1954.

1962); *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962); e *Gimba* (Flávio Rangel, 1963). A seleção dos curtas-metragens incluiu *Engenhos e usinas* (Humberto Mauro, 1955); *Aldeia* (Sergio Sanz, 1962); e *Romeiros da guia* (João Ramiro Mello; Vladimir Carvalho, 1962).

A quinta e última *Rassegna del Cinema Latino-americano* somente se realiza em 1965 e se inseriu num projeto mais amplo – *Terzo Mondo e Comunità Mondiale* – um grande congresso que reuniu em Gênova, de 21 a 30 de janeiro de 1965, intelectuais e artistas da América Latina, Europa e África. O Brasil foi finalmente consagrado com o Giano d’Oro de melhor longa-metragem com *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira de Santos.⁴⁴³

É importante apontar uma mudança gradativa no padrão estético dos filmes escolhidos para a competição oficial: do modelo hollywoodiano da Vera Cruz para filmes cada vez mais sintonizados com as inovações estilísticas trazidas pelo neorrealismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa. O balanço histórico da participação brasileira nesses eventos é considerado extremamente positivo. Os festivais organizados pelo Columbianum em Santa Margherita Ligure, Sestri Levante e Gênova foram a ponta de lança do Cinema Novo Brasileiro na Europa.

Foi lá que se deu o seu efêmero *boom*. Muitos críticos franceses, italianos, alemães, ingleses e americanos conheceram o cinema brasileiro como um conjunto de filmes e não apenas como fato isolado de um festival de cinema. Apresentações e amizades estéticas e afetivas com nomes importantes do cinema mundial foram realizadas nessas três cidades da Itália. (PEREIRA, 2007, p. 132)

A última edição do certame foi extremamente significativa, não somente pelo prêmio conquistado por *Vidas secas*, mas também por uma série de reflexões que ali ocorreram que acabaram por constituir uma espécie de manifesto estético do Cinema Novo. Glauber apresentou a comunicação *Cinema Novo e cinema mundial* que será publicada no Brasil, ainda em 1965, no número

⁴⁴³ Durante a exibição do filme, a esposa do embaixador brasileiro em Roma, Francisco D’Álamo Lousada, levanta-se indignada, “dizendo que aquela não era a realidade de seu país” (PEREIRA, 2007, p. 138). Segundo *site* do CPDOC-FGV, o filho de ambos, o empresário Carlos Eduardo Guimarães D’Álamo Lousada, foi um dos organizadores da Marcha da Família com Deus pela Liberdade (1963-1964) em São Paulo.

3 da revista *Civilização Brasileira* com o título *A estética da fome*, transformando-se numa espécie de corolário da primeira fase do movimento.

Mostra de curtas-metragens brasileiros (1961)

Ainda em 1961, a Cinemateca Brasileira organiza uma mostra de curtas-metragens brasileiros como parte dos eventos da VI Bienal de São Paulo: *Documentários brasileiros inéditos*. A programação reuniu, dentre outros, três filmes de Joaquim Pedro de Andrade – *O mestre de Apipucos* (1959); *O poeta do Castelo* (1959); e *Couro de gato* (1961) – além de *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha, *Arraial do Cabo* (1959) de Paulo César Saraceni, *Um dia na rampa* (1960) de Luis Paulino dos Santos e *Apelo* (1961) de Trigueirinho Neto.⁴⁴⁴

O filme de Linduarte Noronha já tinha provocado grande repercussão em sua exibição durante a I Convenção da Crítica Cinematográfica em 1960, quando precisou ser reprisado duas vezes. Em artigo publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em 12/8/1961 – *Dois documentários* – Jean-Claude Bernardet faz uma análise de *Arraial do Cabo*⁴⁴⁵ e de *Aruanda*.⁴⁴⁶ Suas primeiras impressões sobre os dois filmes, colhidas no calor da hora, dão o tom das discussões estéticas que pautavam o debate sobre os rumos do cinema brasileiro naquele momento. Sobre o primeiro filme, ele aponta a ausência de uma tomada de posição em relação ao problema descrito. “Posição, eles têm: mas não é atual, é romântica, tradicional, a tal ponto que pode ser considerada como a posição mais comumente aceita, aceita por eles também, mais do que escolhida.” Também encontra uma leitura rousseuniana na interpretação da realidade: “... a fábrica é o mal, a pesca é o bem que se perde, que se macula”;

⁴⁴⁴ Sem tecer maiores detalhes sobre sua programação, Thompson (1963, p. 16) cita ainda em 1961 a realização de um Festival do Cinema Brasileiro em parceria com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

⁴⁴⁵ O documentário, codirigido por Mário Carneiro, mostra as transformações ocorridas na vida dos pescadores do vilarejo do Arraial do Cabo, no litoral do Estado do Rio de Janeiro, com a chegada à cidade da Fábrica Nacional de Álcalis, produtora de sal e barrilha. A instalação da fábrica causa a morte dos peixes, obrigando os caiçaras a abandonar seu modo tradicional de vida. O filme recebeu inúmeros prêmios no Brasil e no exterior.

⁴⁴⁶ Para uma descrição sucinta do filme, vamos nos apropriar das próprias palavras de Bernardet (1978, p. 54): “Em meados do século passado, escravos brasileiros fugiram, pararam perto do primeiro lago que encontraram. Mais gente veio depois, formou-se uma aldeia, que vive hoje de cerâmica, trabalho feito pelas mulheres. As jarras são vendidas na feira livre mais próxima. É um povoado sem desenvolvimento nenhum, que vive à parte do mundo, ignorando qualquer progresso técnico ou social.”

e coloca igualmente em xeque o registro naturalista da vida dos pescadores: “Talvez tudo que está na fita seja verdade, mas o naturalismo não basta. Não adianta mostrar as coisas como são sem se atingir o que há de problemático nelas.” Para o crítico de *O Estado*, o problema maior do filme encontra-se, contudo, em sua própria fatura cinematográfica, seja na montagem por contraste, na fotografia estetizante, ou na *mise-en-scène* artificial.

Os contrastes entre a cidade e o campo, a pobreza e a riqueza, etc. foram tão empregados que deixaram de ser significativos para o público (além de esse tipo de contraste não atingir o problema social). Aliás, a fita toda está mergulhada nesta atmosfera de realidade superficial: os pescadores sentem constantemente a presença da câmera e o público sente constantemente a presença dos realizadores, pedindo aos homens para se movimentarem, virarem a cabeça, sorrirem. Pouquíssima coisa dá a impressão de ter sido apanhada ao vivo; a naturalidade é falsa. Estas preocupações estéticas, juntamente com a beleza de certas fotografias, criam uma barreira que não só impede tanto aos realizadores quanto ao público de entender a realidade, mas também de preocupar-se com ela. (BERNARDET, 1978, p. 53)

A análise que Jean-Claude faz do segundo filme é mais positiva: “Linduarte Noronha, com *Aruanda*, não se limitou a mostrar as coisas como são. Interpretou.” Também enfatiza seu caráter totalizante, que não se limita a tratar de um caso específico, mas que extrapola a interpretação daquela realidade para um universo social mais amplo: “Mas ultrapassamos o caso particular desta aldeia, devido ao sentimento do autor em relação à vida desta região, sentimento tão forte que permite totalmente à fita escapar do regionalismo, do verismo.” Ele igualmente destaca a montagem inovadora do filme: “passamos por planos diferentes, sem transição, por corte simples, porque só se mostra o que interessa”. E acrescenta: “Ficamos chocados; na realidade, nunca o nosso olhar passa sem transição do geral ao particular. Mas estamos no cinema, vendo, não a realidade, mas uma fita sobre a realidade”. Nos comentários sobre alguns aspectos técnicos do filme, o tom é bem mais crítico: “fita tecnicamente muito imperfeita. Fotografia insuficientemente ou demasiadamente impressionada; passamos de um fotograma branco, queimado, para um escuríssimo. Isso também se manifesta no desenho de som: “A faixa sonora é cheia de defeitos, a música para ou muda de volume sem justificação”. Essas imperfeições poderiam conferir à fita “um simpático primitivismo” que seria “a marca do amor imediato

que o seu realizador tem pela vida da região”, mas que, ao final, resultam em muito mais: “tornam a fita totalmente artificial”. Há uma certa ambiguidade nessa análise quando um pouco mais adiante, ele volta a falar em “artificialidade positiva, construtiva, que dá nascimento à ideia.”

O que mais chama atenção nos comentários sobre *Aruanda*, é este notável prognóstico que Jean-Claude realiza sobre uma estética nascente, sobre um novo cinema que ainda dava seus primeiros passos, sem saber que caminhos encontraria, sem noção de aonde iria chegar.

Por sua produção e sua posição diante da realidade, *Aruanda* pode marcar uma data na cinematografia brasileira. Já foi vista por muitos jovens, prontos a se tornarem cineastas, e que amaram a fita. Perceberam que, se desejam expressar-se por intermédio do cinema, não necessitam esperar: um fotógrafo inteligente e pequenos meios bastam. Perceberam que o processo que leva o aspirante à direção através de vários cargos na produção rotineira, com o intuito de ensinar-lhes a técnica, é um mito, uma mentira; e não tem outro fim senão o de convertê-lo ao conformismo; se têm ideologia, se realmente querem dizer algo, eles não podem esperar (esperar os conhecimentos técnicos, a minutagem da montagem conforme as gramáticas, etc). A fita é importante também porque, além de ser uma provocação e um estímulo, além de tratar de assunto brasileiro, o faz de uma maneira que pode se tornar um estilo e dar ao cinema brasileiro uma configuração particular (fora de qualquer emprego de folclore, exotismo, naturalismo, etc), o que este, ao que eu saiba, nunca possuiu, nem de longe. (BERNARDET, 1978, p. 55)

Essas mostras, tanto no âmbito interno quanto externo, promovem um reconhecimento do cinema brasileiro antes inédito (ao menos nos termos em que passa a ocorrer). Essa mudança é visível na recepção crítica dos filmes que começam a ser vistos com olhos mais atentos e menos “viciados” por parte da intelectualidade brasileira. Num país ainda muito sensível à ideologia do colonizador, o reconhecimento externo transforma-se em importante critério para balizar a valoração interna. A geração mais “engajada” que desponta nos 1950 e 1960 vai também colocar o cinema brasileiro como um dos protagonistas do seu projeto político, colaborando decisivamente para equiparar sua importância cultural à das demais expressões artísticas. Essa nova geração atua tanto no espaço da reflexão como da prática, já que ambos faziam parte de um mesmo projeto: criar um *novo* cinema no Brasil.

30 anos do Cinema Paulista (1980)

Com a mudança para o Parque da Conceição, a Cinemateca Brasileira passa a contar com um espaço próprio de exibição, ainda que com infraestrutura modesta e capacidade limitada de espectadores. O novo espaço, batizado de Estúdio Conceição, sediou em 1980 a mostra “30 Anos do Cinema Paulista” que também contou com exibições no MIS, Museu Lasar Segall e MASP. O jornal *O Estado de São Paulo*, em matéria publicada em 22 de novembro desse ano, traz algumas informações sobre o evento. Segundo o periódico, a mostra exibiu 36 longas-metragens e 57 curtas a partir de 1950. “O ciclo permitirá uma avaliação da contribuição dos estúdios Vera Cruz que costuma ser minimizada ou diminuída para o desenvolvimento técnico e artístico do cinema paulista.” A matéria também informa que os filmes selecionados representam uma parcela pequena da produção paulista dos últimos trinta anos, mas “todos os filmes programados são exemplos importantes das diversas modalidades de produção e tendências estéticas e culturais” (*Estado de São Paulo*, 22 nov.1980).

A reportagem também cita alguns filmes que farão parte da programação: *O saci* (Rodolfo Nanni, 1951); *Sai da frente* (Abílio Pereira de Almeida, 1952) com Mazzaropi; *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953); além de obras não mencionadas de Alberto Cavalcanti, Anselmo Duarte, Hector Babenco, José Mojica Marins, Luis Sérgio Person, Maurice Capovilla, Roberto Santos, Walter Hugo Khouri, entre outros. Entre os curtas, destaca a projeção de *O grotão* (1980) de Flávio Del Carlo e também a exibição do longa-metragem inédito *Sargento Getúlio* de Hermano Penna que seria lançado nos cinemas somente em 1983. Infelizmente não conseguimos ter acesso ao catálogo da mostra que certamente traria mais detalhes sobre os filmes exibidos e principalmente sobre as motivações que pautaram o recorte realizado. Percebe-se, à primeira vista, uma tentativa de mesclar filmes oriundos de diferentes sistemas de produção (Vera Cruz, produtoras independentes, “Boca-do-Lixo”) e também de diferentes estilos, ainda que aparentemente filmes e realizadores já consagrados pela crítica e pela historiografia sejam priorizados.

Como parte da programação do evento, foi publicado o *Cadernos da Cinemateca* nº 4 (o último volume tinha sido lançado em 1963) e também o número 5 da revista *Cinema* (o quarto tinha sido publicado em 1974). A primeira publicação contou com um ensaio de Maria Rita Galvão – *O desenvolvimento*

das ideias sobre cinema independente – e uma série de entrevistas com realizadores. A quinta edição da revista trouxe o último texto escrito por Paulo Emílio (ainda inédito), intitulado *Festejo muito especial*.

Cinéma Brésilien (1987)

Em 1986, o crítico e historiador de cinema Paulo Antônio Paranaguá, que morava em Paris, entrou em contato com a Embrafilme com uma proposta de realização de uma grande retrospectiva sobre o cinema brasileiro no *Centre Georges Pompidou*, na capital francesa. Carlos Augusto Calil era o diretor-geral da empresa à época e aceitou de pronto a proposta. Ainda que a Embrafilme fosse o órgão nacional responsável pela difusão do cinema brasileiro no exterior, não tinha uma estrutura interna apta a produzir um evento desse porte. Numa das salas da sede da empresa no Rio de Janeiro foi montado o quartel general do evento e uma pequena equipe foi contratada para dar suporte aos trabalhos de produção. O volume de filmes envolvidos e os trâmites requeridos tanto para a produção como para a liberação das cópias consumiram enorme esforço e dedicação da equipe. Foi necessário fazer um mapeamento de cópias ou matrizes existentes que se achavam em bom estado de conservação, ou em caso contrário, providenciar a restauração das matrizes encontradas antes da produção de novas cópias. A autorização dos produtores para exibição de seus filmes na retrospectiva nem sempre se mostrou uma tarefa fácil, pois alguns dos detentores dos direitos patrimoniais queriam cobrar pela cessão das obras.

A restauração dos filmes e a duplicação de materiais considerados mais frágeis ou deteriorados foram realizadas pelo Laboratório da Cinemateca Brasileira⁴⁴⁷, com recursos obtidos junto à Secretaria de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura. Os filmes cujas matrizes estavam depositadas na Cinemateca Brasileira também foram copiados pela própria equipe da instituição. O restante das cópias foi processado em laboratórios comerciais.

⁴⁴⁷ “Nunca se restauraram tantos filmes em tão pouco tempo, a partir de novembro de 1986 e em pouco mais de cinco meses, o laboratório processou cerca de 117 mil metros de contratipos e materiais intermediários a partir de originais seriamente deteriorados.” A equipe também contou nesse período com uma produtora, encarregada de garantir “infraestrutura e condições para que o cronograma de trabalho fosse cumprido com a menor margem de erro possível” (SOUZA, 2009, p. 168).

O evento ocorreu entre 25 de março e 12 de outubro de 1987 e exibiu 220 filmes, contemplando obras de 1913 a 1986.⁴⁴⁸ Foi a maior mostra do cinema brasileiro já realizada fora do país, fato que não se repetiria desde então, ao menos se considerarmos a magnitude do evento e a diversidade e a representatividade dos filmes exibidos. A programação era composta por três sessões diárias e exibiu praticamente todas as cópias de filmes em branco e preto realizados até a década de 1960 que haviam sido duplicados e/ou restaurados no Laboratório da Cinemateca Brasileira até aquele momento. Os responsáveis pela seleção de filmes foram Paulo Antônio Paranaguá, José Carlos Avellar (coordenador da área cultural da Embrafilme), Ana Pessoa (assessora especial de Carlos Augusto Calil) e Carlos Roberto de Souza (Cinemateca Brasileira). Além da projeção de filmes, foi também realizada uma exposição sobre a história do cinema brasileiro com materiais fornecidos pelo Departamento de Documentação da Cinemateca Brasileira, pela Cinemateca do MAM-RJ e pela Embrafilme.

Mesmo considerando a disponibilidade de matrizes como um fator determinante da seleção, o recorte realizado pelos curadores reflete uma visão específica sobre a produção cinematográfica brasileira. Esse recorte foi pautado por certos valores (conscientes ou não) que orientaram a escolha de um determinado conjunto de filmes que se mostraram como os mais representativos dessa cinematografia. Além do acesso a matrizes em bom estado de conservação para a confecção de cópias (que poderia ser um critério mais técnico), muitos filmes foram restaurados exclusivamente para o evento e, nesse caso, o critério para definir o que seria ou não restaurado, foi ditado por outras motivações (valor estético, valor histórico, consagração popular, etc).

A partir de uma análise mais acurada dos 220 filmes selecionados para a retrospectiva, podemos tirar algumas conclusões. Há uma indiscutível priorização do longa-metragem de ficção. Não houve praticamente inclusão de curtas-metragens. Os únicos dois curtas exibidos – *Os óculos do vovô* (1913) e *Exemplo regenerador* (1919) – foram produzidos num período em que o filme de

⁴⁴⁸ A lista completa dos filmes exibidos, com as respectivas fichas técnicas conforme descritas no livro-catálogo, traduzidas para o português, encontra-se no **Anexo C**.

longa-metragem ainda não tinha se firmado como formato padrão.⁴⁴⁹ Os curtas-metragens produzidos pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) – *Um favelado* (Marcos Farias, 1962), *Zé da cachorra* (Miguel Borges, 1962), *Escola de samba, alegria de viver* (Carlos Diegues, 1962), *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1960) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirzman, 1962) – foram apresentados como parte do longa *Cinco vezes favela*. Foram também selecionados apenas 13 documentários de longa-metragem que representaram cerca de 6% da programação.

O cinema brasileiro exibido na retrospectiva é também predominantemente carioca, já que os filmes produzidos no Rio de Janeiro correspondem a 64% da programação. Se formos considerar o eixo Rio-São Paulo esse índice sobe para 88% dos filmes selecionados. Para auferirmos a “naturalidade” do filme, consideramos seu local de produção conforme incluído na base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA.⁴⁵⁰ O quadro abaixo mostra a distribuição por Estado:

FIGURA 9a: Filmes exibidos na Mostra Cinéma Brésilien (1987)

FILMES POR ESTADO	
Rio de Janeiro	141
São Paulo	52
Minas Gerais	7
Coproduções internacionais	7
Bahia	5
Pernambuco	3
Rio Grande do Sul	3
Paraná	2

Fonte: *Cinéma Brésilien*/FILMOGRAFIA BRASILEIRA

⁴⁴⁹ Nesse período ainda não havia essa distinção entre curta, média e longa-metragem, como conhecemos hoje.

⁴⁵⁰ Como veremos adiante, uma grande parte dos filmes realizados nas décadas de 1970 e 1980 incluídos na programação tiveram participação da Embrafilme, cuja sede estava situada no Rio de Janeiro. Isso explica em parte o local de produção que está condicionado ao endereço das companhias produtoras e não ao local onde efetivamente ocorreram as filmagens.

A programação incluiu filmes de todos os tempos⁴⁵¹, mas houve preferência por produções dos anos 1950 em diante. Isso pode ser explicado pela maior disponibilidade de cópias, mas também pela contaminação, um tanto extemporânea, de certa leitura ideológica que preconiza o nascimento do cinema “verdadeiramente” nacional nesse período. Discutiremos com mais detalhes essa questão um pouco mais à frente.

FIGURA 9b: Filmes exibidos na Mostra Cinéma Brésilien (1987)

FILMES POR DÉCADA	
1897-1909	0
1910-1919	2
1920-1929	8
1930-1939	8
1940-1949	4
1950-1959	35
1960-1969	56
1970-1979	62
1980-1986	45

Fonte: Cinéma Brésilien

A seleção dos filmes busca cobrir marcos já consolidados pela historiografia do cinema brasileiro como a então considerada a primeira produção ficcional “sobrevivente” – *Os óculos do vovô* (1913)⁴⁵² –, o cinema de José Medina, os ciclos do Recife e de Cataguases, as produções da Cinédia, Atlântida, Vera Cruz e de outros estúdios paulistas dos anos 1950, o Cinema Novo, o Cinema Marginal⁴⁵³ e, a partir dos anos 1970, os filmes apoiados pela Embrafilme, que vão congregiar diferentes gêneros, estilos e temáticas. Foram

⁴⁵¹ O ano de produção dos filmes é o que aparece nas fichas técnicas incluídas no livro-catálogo da retrospectiva, conforme **Anexo C**.

⁴⁵² Em *Imagens do passado*, publicado em 2004, José Inácio de Melo Souza, cita um filme pornográfico realizado pelos Irmãos Segretto entre os anos 1908 e 1911, que seria agora o mais antigo filme brasileiro de ficção preservado.

⁴⁵³ O Cinema Marginal, também denominado Cinema de Invenção (na expressão do crítico Jairo Ferreira), Cinema do Lixo (Ismail Xavier) ou Cinema *udigrúdi* ganhou o epíteto de “marginal” por sua identificação com personagens transgressores (que vivem à margem) ou porque, dada sua postura corrosiva e violenta, tenha sido alijado do mercado exibidor, seja pela censura, seja pelo público.

exibidos dois filmes do pioneiro cineasta paulista José Medina: *Exemplo regenerador* (1919) e *Fragmentos da vida* (1929). O Ciclo do Recife foi representado por três filmes: *Aitaré da praia* (Gentiz Roiz, Ari Severo, Jota Soares e Luiz Maranhão, 1925); *Retribuição* (Gentiz Roiz, 1925); e *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926). Três produções de Humberto Mauro (que também será contemplado em sua fase carioca) vão figurar como exemplos do Ciclo de Cataguases: *Thesouro perdido* (1926), *Braza dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1929).

A produção da Cinédia dos anos 1930 e 1940 será representada por sete filmes, mas somente um título da sua linha de musicais carnavalescos está presente: *Alô, alô, carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1935). Os outros filmes do primeiro estúdio brasileiro são: *Limite* (Mário Peixoto, 1929), *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro, 1930); *Mulher* (Octavio Gabus Mendes, 1931); *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933); *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Vianna, 1936); e *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946). A programação ainda incluiu *Argila* (1940), dirigido por Humberto Mauro para a Brasil Vita Filmes de Carmem Santos. No caso da Atlântida, a equação se inverte e predominam as chanchadas, em especial aquelas produzidas nos anos 1950. Dos sete filmes contemplados, a única exceção é o drama policial *Amei um bicheiro* (Jorge Ileri e Paulo Wanderley, 1953). A produção de Carlos Manga ganha especial destaque. O cardápio chanchadesco incluiu *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949); *Barnabé, tu és meu* (José Carlos Burle, 1952); *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952); *Matar ou correr* (Carlos Manga, 1954); *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga, 1954); e *O homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959). Há ainda uma produção carnavalesca “fora de época” da Atlântida, realizada em 1972, com direção de Paulo César Saraceni. O filme *Amor, carnaval e sonhos* reúne pequenas tramas que se passam durante os quatro dias de folia.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Ismail Xavier (2001, p. 107) chama a atenção para a retomada do carnavalesco no cinema brasileiro a partir dos anos 1970, num momento em que a chanchada também já passava por um crivo revisionista: “A emergência do carnaval [...] é multiforme e se dá nas várias esferas de produção. Menos absorvido pelo estado de alerta revolucionário, ou encarando a revolução como festa, comunhão coletiva [...], o cineasta abandona a equação que une festa e alienação. Coroando uma constelação que inclui a mulata sensual, o malandro, práticas religiosas populares e o futebol, o carnaval é revalorizado como emblema de identidade nacional,

O surto industrial paulista dos anos 1950 será representado por oito produções da Vera Cruz: *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950); *Terra é sempre terra* (Tom Payne, 1951); *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952); *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953); *Uma pulga na balança* (Luciano Salce, 1953); *Nadando em dinheiro* (Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré, 1953); *Sinha moça* (Tom Payne, 1953) e *Floradas na serra* (Luciano Salce, 1954). Também marcam presença, os filmes de Alberto Cavalcanti realizados para a Maristela – *Simão, o caolho* (1952) – e para a Kino Filmes: *Mulher de verdade* (1954) e *O canto do mar* (1954).

O Cinema Novo ganha vultoso destaque na programação. Essa relevância pode ser constatada pela quantidade de filmes exibidos dos seus principais expoentes. Dentro da ótica de cinema de autor, o que verificamos, nesse caso, são retrospectivas individuais ocorrendo dentro de uma mostra mais panorâmica. Foram exibidos todos os longas-metragens realizados até 1986 por Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Geraldo Sarno⁴⁵⁵, Glauber Rocha, Gustavo Dahl,⁴⁵⁶ Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra⁴⁵⁷ e Walter Lima Júnior. No caso de Glauber, ainda foram incluídos na retrospectiva dois documentários menos conhecidos: *História do Brasil* (1974) realizado em parceria com Marcos Medeiros e *Jorge Amado no Cinema* (1977), produzido para a televisão. As obras de realizadores egressos do Cinema Novo, mas produzidos em diferentes momentos de suas carreiras, totalizaram 79 filmes ou 36% da programação.

Em menor escala, o Cinema Marginal ganha alguma presença em filmes como: *O bandido da luz vermelha* (Rogerio Sganzerla, 1968); *Blá blá blá* (Andrea Tonacci, 1968); *O anjo nasceu* (Julio Bressane, 1969); *Matou a família e foi ao*

cristalização maior de uma formação sincrética, afirmação de uma cultura em que ainda há lugar para o ritual orgiástico.”

⁴⁵⁵ Geraldo Sarno era basicamente um realizador de curtas-metragens, o que provavelmente explica sua tímida presença na programação. Entre seus longas, só não foi exibido *O pica-pau amarelo* (1974), inspirado na obra de Monteiro Lobato.

⁴⁵⁶ Não foi incluído na seleção um único longa-metragem de ficção: *Tensão no Rio* (1982).

⁴⁵⁷ Ficou de fora apenas o longa-metragem *Mueda, memória e massacre* (1979) que Ruy Guerra realizou em Moçambique. É considerado o primeiro filme realizado no país após a independência de Portugal.

cinema (Júlio Bressane, 1969); *Meteorango kid, herói intergaláctico* (André Luis de Oliveira, 1969) e *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1971).⁴⁵⁸

A partir de 1969, a grande maioria dos filmes exibidos terá a participação da Embrafilme, seja como produtora, coprodutora ou principalmente como distribuidora. Dos 117 filmes selecionados do período 1969-86, 91 deles terão a empresa como parceira. Alguns cineastas se destacam na seleção desse período: Hector Babenco, Carlos Alberto Prates Correia e Ana Carolina.⁴⁵⁹ Também se percebe a necessidade de incluir grandes sucessos de bilheteria, independentemente da recepção crítica: *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972); *Dona flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976); *A dama do Iotação* (Neville d'Almeida, 1978); *Gaijin – caminhos da liberdade* (Tizuka Yamasaki, 1980); *Os saltimbancos trapalhões* (J. B. Tanko, 1981); *A marvada carne* (André Klotzel, 1985); e os filmes de Hugo Carvana sobre a malandragem e a boemia carioca: *Vai trabalhar, vagabundo!* (1973); *Se segura malandro* (1978) e *Bar esperança, o último que fecha* (1983).

A consagração via prêmios nacionais ou internacionais e o reconhecimento da crítica não deixam de ser um critério. Assim, vemos a seleção de *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980); *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) e *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985).⁴⁶⁰ O cinema da Boca-do-Lixo paulistana também não foi totalmente esquecido, com a inclusão de *Lilian M.: relatório confidencial* (Carlos Reichenbach, 1975) e *A opção ou as rosas da estrada* (Ozualdo Candeias,

⁴⁵⁸ *O bandido da luz vermelha*, *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* serão justamente os filmes analisados meticulosamente por Jean-Claude Bernardet em *O vôo dos anjos* (1990). Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo e Cinema Marginal* (2012. 2. ed.) também vai oferecer análises sobre esses filmes, incluindo *Bang bang* de Andrea Tonacci.

⁴⁵⁹ De Babenco, foi incluída toda a filmografia até 1986: *O rei da noite* (1975); *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* (1977); *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) e *O beijo da mulher aranha* (1984). De Carlos Alberto Prates Correia, também está presente quase toda a filmografia, excetuando-se seu primeiro longa *Crioulo doído* (1970). Assim, foram incluídos: *Perdida* (1975); *Cabaret mineiro* (1980) e *Noites do sertão* (1984). De Ana Carolina, foram selecionados os seus dois longas de ficção: *Mar de rosas* (1977) e *Das tripas coração* (1982), ficando de fora o documentário *Getúlio* (1974).

⁴⁶⁰ O primeiro recebeu a medalha de ouro no Festival Internacional de Moscou em 1981; o segundo deu a Marcélia Cartaxo o prêmio de melhor atriz no Festival de Berlim de 1986; e o terceiro recebeu o prêmio Gaivota de Ouro no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro em 1984 e o de melhor documentário no Festival de Havana do mesmo ano.

1980), bem como o cinema gaúcho que aflorou à margem da Embrafilme em filmes como *Verdes anos* (Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1983) e *Aqueles dois* (Sérgio Arnon, 1985).

Um olhar mais cuidadoso sobre os critérios de seleção nos revela motivações um tanto esperadas em que filmes ou realizadores já consagrados pela crítica ou pela historiografia costumam ganhar prevalência. Salvo algumas exceções, destacam-se aquelas obras que, segundo esse juízo de valor, melhor representam os grandes movimentos (Cinema Novo, Cinema Marginal), os sistemas de produção (Cinédia, Atlântida, Vera Cruz, Embrafilme), os sucessos de público ou o reconhecimento internacional (prêmios em festivais e/ou exibição no exterior são os principais balizadores). As motivações que edificam esse sistema de valoração podem ser estéticas (denotam a perspectiva ideológica de cada momento, mas também mantém as portas abertas para revisões e ressignificações); históricas (simbolizam mudanças políticas, sociais ou culturais relevantes); ou puramente mercadológicas (representam êxitos de bilheteria).

O *Centre Georges Pompidou* também publicou dentro da coleção *Cinéma/Pluriel*,⁴⁶¹ a cargo de Jean-Loup Passek, um suntuoso livro-catálogo da retrospectiva, organizado por Paulo Antônio Paranaguá. Farta e luxuosamente ilustrada, a publicação incluiu textos dos maiores historiadores e pesquisadores do cinema brasileiro àquela época, tendo sido considerada pela imprensa especializada francesa como a melhor obra sobre cinema publicada em 1987. Os textos foram escritos em Português e traduzidos para o Francês. A introdução do livro-catálogo contém um prefácio de Jorge Amado intitulado *Souvenirs d'un vague second rôle*, uma tradução do seminal ensaio de Paulo Emílio Sales Gomes *Trajectoire dans le sous-développement* e um extenso *Tableau synoptique: cinema, culture et société au Brésil*, organizado por Paulo Antônio Paranaguá, cobrindo o período 1500-1986.

⁴⁶¹ A coleção *Cinéma/Pluriel* do *Centre Georges Pompidou* já tinha lançado até esse momento publicações sobre o cinema alemão, o cinema húngaro, o cinema dinamarquês, o cinema russo e soviético, o cinema português, o cinema indiano, o cinema chinês, o cinema iugoslavo e o cinema italiano (1905-1945).

O prefácio de Jorge Amado não dispensa o tom memorial e seu primeiro parágrafo logo elucida o título escolhido: “Minhas relações com o cinema brasileiro começaram há muitos anos, mais de cinquenta anos: elas remontam a tempos heroicos e, se é verdade que às vezes foram bastante estreitas, só me dão direito a um título modesto, de vago coadjuvante” (AMADO, 1987, p. 7, tradução nossa).⁴⁶² O escritor baiano também nos relata que seu primeiro contato com o cinema brasileiro ocorreu através de Carmem Santos. A proprietária da Brasil Vita Filmes (“estrela absoluta”, “mulher de esquerda”, “símbolo de todos os nossos sonhos e ambições”⁴⁶³) o procura porque estava interessada na realização de uma versão cinematográfica de *Cacau*, seu segundo romance recém-publicado.⁴⁶⁴ O que mais chamou nossa atenção em seu “prefácio de memórias”, no entanto, é o espaço reservado às chanchadas. Jorge Amado até cita vagamente realizações mais ambiciosas como *Limite* de Mário Peixoto e *Barro humano* de Adhemar Gonzaga, ou ainda as inovações estéticas do Cinema Novo, mas é a saga chanchadesca que ganha um número mais expressivo de linhas.

Tempos da Atlântida e da Cinédia, de tantos nomes inesquecíveis, de tantos filmes feitos à custa de sacrifícios, dedicação e amor ao cinema. Tempos de Moacyr Fenelon, Alinor de Azevedo, Adhemar Gonzaga, Oscarito, Zé Trindade, Ankito, Grande Otelo – grande, imenso, inigualável ainda hoje –, Gilda de Abreu, Zezé Macedo, de Eliana e Adelaide Chiozo, de Raul Roulien, nosso homem em Hollywood, de Ruy Santos, de Chianca de Garcia e Fernando de Barros, de Lima Barreto e Araçary de Oliveira, de tantos outros, (eu cito aleatoriamente da minha memória incerta e tenho receio de esquecer nomes importantes). (*ibidem*)⁴⁶⁵

⁴⁶² No original: *Mes rapports avec le cinéma brésilien ont commencé il y a bien des années, plus de cinquante ans: ils remontent aux temps héroïques et, s'il est vrai qu'à certains moments ils ont été assez étroits, ils ne me donnent droit qu'au titre de modeste, de vague second rôle.*

⁴⁶³ No original: (...) *étoile absolue, femme de gauche, était le symbole de nos rêves et de nos ambitions à tous (...).*

⁴⁶⁴ Essa adaptação, que chegou a ter roteiro assinado por Alex Viany, seria dirigida por Ruy Santos, mas o projeto, como tantos outros de Carmem Santos, acabou não indo adiante (CABRERA, 2020).

⁴⁶⁵ No original: *Temps de l'Atlantida et de Cinédia, de tants noms inoubliables, de tant de films faits à partir de sacrifices, de dévouement, d'amour pour le cinéma. Temps de Moacyr Fenelon, d'Alinor de Azevedo, d'Adhemar Gonzaga, d'Oscarito, de Zé Trindade, d'Ankito, de Grande Otelo, – grand, immense, encore aujourd'hui sans égal –, de Gilda de Abreu, de Zezé Macedo, d'Eliana et Adelaide Chiozo, de Raul Roulien, notre homme à Hollywood, de Ruy Santos, de Chianca de Garcia et de Fernando de Barros, de Lima Barreto et d'Araçary de Oliveira, de tant*

Ele também confessa ter participado (“quase sempre”) anonimamente de várias produções da Atlântida, escrevendo diálogos e roteiros para chanchadas e também para produções “mais pretensiosas” e anseia que o cinema brasileiro reencontre o “espírito nacional e a malícia popular” que caracterizaram o gênero e que lhe renderam “imenso sucesso de público – sucesso que até hoje o cinema brasileiro não conseguiu reeditar, muito menos superar” (*ibidem*).⁴⁶⁶

Por meio de uma linha do tempo, o quadro sinótico de Paulo Antônio Paranaguá busca correlacionar os principais marcos constitutivos de três trajetórias históricas: a do cinema brasileiro, a da cultura brasileira e da vida social do país.⁴⁶⁷ Para dar uma pequena amostra de como foi estruturado (a partir de 1900 passa a trazer informações ano a ano), vamos apresentar, a título de exemplo, o ano de 1922:

Sociedade

Fundação do Partido Comunista Brasileiro. Festividades do Centenário da Independência: a primeira emissão radiofônica realizada pela Rádio Corcovado do Rio de Janeiro, com patrocínio da Westinghouse, inclui uma troca de saudações entre o presidente Epitácio Pessoa e o presidente dos Estados Unidos Herbert Hoover. Revoltas Militares: início do “movimento tenentista”.

Cultura

Semana de Arte Moderna em São Paulo: pontapé inicial do movimento modernista. Mário de Andrade, sua figura de proa, publica os poemas de *Paulicéia Desvairada*.

Cinema

São Paulo torna-se o centro da atividade cinematográfica. José Medina dirige *Do Rio a São Paulo para Casar*, produzido e fotografado por Gilberto Rossi; a Independência Omnia Filme lança o cinejornal *Sol e Sombra*. A revista *Selecta* dedica um espaço cada vez maior ao cinema até se tornar uma publicação especializada. (PARANAGUÁ, 1987, p. 29, tradução nossa)⁴⁶⁸

et tant d'autres (je cite au hasard de ma mémoire incertaine et je crains d'oublier des noms importants).

⁴⁶⁶ No original: (...) *presque tout; ... plus prétentieuses; ... l'esprit national et la malice populaire; (...) immense succès auprès du public – succès que jusqu'à ce jour le cinéma brésilien n'a pas réussi à rééditer, encore moins à surpasser.*

⁴⁶⁷ Nesse caso, são particularmente destacados acontecimentos que marcaram a história social, política e econômica brasileira: eleições presidenciais; golpes de estado; reformas urbanas, sanitárias e educacionais; mudanças nos direitos sociais; avanços científicos e tecnológicos; fundação de empresas e instituições públicas ou privadas; crises econômicas; conquistas esportivas; correntes migratórias; censos demográficos; eventos religiosos; revoltas populares, etc.

⁴⁶⁸ No original:

A história cultural é apresentada a partir da eleição de seus principais ícones (obras e autores) na literatura, no teatro, na música, nas artes plásticas e na arquitetura. Também é enfatizado o surgimento de instituições culturais (como o IPHAN) e o processo de expansão das mídias, com a criação de jornais e revistas, e depois do rádio e da televisão. Não iremos aqui avançar nas questões conjunturais que explicam esta constatação, mas é importante assinalar que a trajetória do cinema brasileiro passa em muitos momentos ao largo do que ocorria em outros cenários culturais. Vamos citar apenas dois exemplos: a falta de proximidade entre os cineastas dos anos 1920 e as hostes modernistas, cujos laços só vão se juntar com a geração do Cinema Novo; e o fato de o cinema não ter sido contemplado pelas políticas do patrimônio implementadas pelo SPHAN a partir de 1937.

Além da introdução, o livro-catálogo é dividido em quatro partes, contendo ainda um dicionário de realizadores, fichas técnicas de todos os filmes exibidos (incluindo sinopses), bibliografia, léxico⁴⁶⁹ e índice de filmes. A primeira parte corresponde a uma espécie de obra panorâmica sobre a história do cinema brasileiro, subdividida em quatro períodos: *Le Muet* (Maria Rita Galvão), *Le parlant e les tentatives industrielles: années trente, quarante, cinquante* (Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza), *Le Cinema Novo: années soixante*

Société – *Foundation du Parti communiste brésilien. Festivités du centenaire de l'indépendance: la première émission radiophonique, patronée par Westinghouse, sur Radio Corcovado de Rio de Janeiro, comprend un échange de salutations entre le président Epitácio Pessoa et le président des Etats-Unis, Herbert Hoover. Revoltes militaires: débuts du <<mouvement des lieutenants>>.*

Culture – *Semaine d'art moderne, à São Paulo: coup d'envoi du mouvement moderniste. Mário de Andrade, sa figure de proue, publie les poèmes de Paulicéia Desvairada.*

Cinéma – *São Paulo devient le centre de l'activité cinématographique. José Medina y met en scène Do Rio a São Paulo para Casar, produit et photographié par Gilberto Rossi; l'Independencia Omnia Film tourne les actualités Sol e Sombra. La revue Selecta consacre une place croissante au cinéma, jusqu'à devenir une publication spécialisée.*

⁴⁶⁹ O *lexique* funciona como uma espécie de dicionário que busca explicar para o leitor francês expressões utilizadas no Brasil que não têm uma tradução direta ou exata para a língua francesa. Um exemplo é a chanchada: comédia cinematográfica bufona, um gênero que se desenvolveu durante os anos 30, 40 e 50. Por analogia, as comédias lascivas dos anos 70-80 foram chamadas de "porno-chanchadas". (*Comédie cinématographique bouffonne, un genre qui s'est développé pendant les années 30, 40 et 50. Par analogie, les comédies salaces des années 70-80 ont été appelées << porno-chanchadas >>.*)

(José Carlos Avellar) e *Ruptures et continuité: années soixante-dix – quatr-vingt* (Paulo Antônio Paranguá).

A segunda contém textos sobre três cineastas “marcantes” da cinematografia brasileira – Humberto Mauro, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos – escritos respectivamente por Carlos Roberto de Souza, Ismail Xavier e Ronald F. Monteiro. A terceira parte trata de gêneros ou movimentos que ganharam relevância dentro da historiografia do cinema brasileiro: *Le documentaire*, escrito por Jean-Claude Bernardet, *Le film musical et la chanchada*, escrito por Sérgio Augusto, e *Crise du Cinema Novo et apparition du Cinéma Marginal*, escrito por Fernão Ramos.

A quarta e última parte apresenta um conjunto de textos mais diversificados contemplando as tentativas de construção de um *star system* no Brasil, os impactos decorrentes da concorrência com a televisão e a participação das mulheres na produção cinematográfica⁴⁷⁰: *A la recherche d’un star-system* e *Le cinéma face au défi de la télévision*, ambos escritos por Paulo Antônio Paranguá; *Muses derrière la caméra*, escrito por Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira. Além desses artigos, temos ainda dois ensaios escritos por Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, dos quais falaremos com mais detalhes em seguida.

Ainda que a partir de diferentes estratégias discursivas (o ensaio de Ismail é mais teórico, o de Jean-Claude se constrói a partir de ampla análise fílmica), ambos os textos vão tratar de uma questão cara à historiografia do cinema brasileiro: a definição do nacional, do que define ontologicamente o filme brasileiro e de como esse conceito vai sofrer variações ao longo da experiência histórica. Explorar os meandros que conformam a constituição histórica desse conceito nos parece algo particularmente instigante, porque ela produz

⁴⁷⁰ A questão de gênero é uma temática que só vai se firmar na historiografia cinematográfica brasileira mais recentemente, tanto em obras panorâmicas como a *Nova História do Cinema Brasileiro* (2018) quanto em publicações específicas sobre o tema como *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro* (2017), *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* (2019) e *Mulheres de cinema* (2019).

rebatimentos na noção de patrimônio e na eleição dos símbolos representativos da identidade nacional.

O ensaio de Ismail Xavier, intitulado *Critique, idéologies, manifestes*, busca apresentar um quadro histórico dos dilemas enfrentados por críticos e cineastas, tanto nas reflexões teóricas como na práxis cinematográfica no que diz respeito às questões estéticas ou ideológicas pautadas pela nova arte. No caso brasileiro, os problemas estéticos e ideológicos se interconectam e ganham conotações peculiares em cada momento histórico. No panorama ideológico vigente até o final da década de 1940, a afirmação do cinema como arte passava em geral pela defesa do modelo dominante no mercado e pelo modo de representação por ele preconizado. A adesão quase inconteste à “transparência” da narrativa clássica é constatada mesmo entre intelectuais brasileiros que travaram contato com as teorias do cinema desenvolvidas na Europa a partir da experiência das *avant-gardes*. A influência das vanguardas francesas sobre *Limite* é ainda alvo de muitos questionamentos.⁴⁷¹ Por outro lado, Ismail Xavier não encontra relação direta entre o filme de Mário Peixoto, filmado em 1930, e as expressões do modernismo brasileiro dos anos 1920. Mesmo arautos do movimento modernista, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, vão dedicar pouco espaço a uma discussão mais profunda da linguagem dos filmes nacionais, ainda que defendessem uma renovação estética da arte brasileira, pautada pela apropriação criativa da cultura estrangeira.⁴⁷² Mesmo entre os clubes de cinema, como o Chaplin Club, que começam a surgir nos anos 1920, a tônica dominante era a afirmação do cinema enquanto arte, mas as reflexões

⁴⁷¹ Em entrevista à revista francesa *L'Âge du Cinéma*, Plínio Süssekind Rocha afirma que não encontra “influência marcante de uma escola ou de um mestre” na obra de Mário Peixoto, ainda que o cineasta tenha vivido por um período em Paris e tido contato com “obras de cineastas, de vanguarda ou não, quer fossem russos, americanos, franceses ou alemães.” Plínio também afirma que essa opinião não é compartilhada por todos os críticos brasileiros e que alguns chegaram a pronunciar “a palavra surrealismo”. Essa questão alimenta a mitologia em torno do filme, como se de fato se tratasse de uma “obra única”, sem igual, desprovida de quaisquer referências que a antecedessem.

⁴⁷² A aproximação com o modernismo só vai de fato ocorrer com a eclosão do Cinema Novo, quando questões caras ao movimento como a preocupação com uma identidade nacional, a valorização da arte popular e a experimentação estética serão cotejadas, ainda que em outros termos. O Tropicalismo, com sua versão própria do caráter nacional, baseada na paródia do produto importado massificado pela colonização cultural, com forte presença do kitsch e do grotesco, também terá grande influência nas produções do Cinema Marginal, contribuindo para engrossar o caldeirão cultural do movimento que será apelidado de “Estética do Lixo”

sobre as imagens em movimento e sua significação se davam normalmente a partir do modelo clássico. Plínio Sússekind Rocha e Otávio de Faria, além da defesa eloquente de *Limite*, vão eventualmente enaltecer filmes como *Brasa dormida* de Humberto Mauro ou *Barro humano* de Adhemar Gonzaga, muito mais por representarem o “apogeu estético” de nosso cinema silencioso do que por seu tímido flerte com a questão do nacional. A euforia provocada no grupo de *Cinearte* com a chegada dos *talkies* (o público preferiria os filmes falados na língua pátria) foi também efêmera: as legendas logo resolveriam o problema, ao menos para as plateias alfabetizadas.

Esse quadro começa a sofrer mudanças ao final dos anos 1940, em sintonia com a agitação cultural favorecida pela redemocratização do país: “As tentativas industriais e o impacto do neorrealismo italiano criam polêmicas, e a crescente presença da esquerda na vida cultural coloca em primeiro plano a questão de um cinema independente e as condições de uma cultura nacional-popular” (XAVIER, 1987, p. 223, tradução nossa).⁴⁷³ Num país cultural e economicamente dependente, em vias de desenvolvimento, a defesa de um cinema nacional-popular vincula-se a um projeto político-ideológico de luta anticolonialista e de emancipação da dominação estrangeira. Nesse sentido, seguir ou não os padrões ditados pelo modelo industrial, sobretudo o hollywoodiano, implica em considerações sobre a busca de um cinema mais ou menos preocupado com a “verdadeira” expressão do nacional, seja no que tange aos aspectos técnicos (condições de produção) ou estilísticos (formas de linguagem). A resposta mais “vigorosa” à afirmação de um “estilo nacional” desponta com a geração do Cinema Novo, transformando a escassez de recursos técnicos em força de expressão: a precariedade como o motor da invenção.

Em 1987, Ismail Xavier nos propõe um instigante balanço crítico desse período, que ainda continua válido:

⁴⁷³ No original: *Les tentatives industrielles et l'impact du néo-réalisme italien créent des polémiques, et la présence croissante de la gauche dans la vie culturelle met au premier plan la question d'un cinéma indépendant e des conditions d'une culture nationale-populaire.*

Hoje, podemos definir os problemas de então: insuficiência na discussão estética, confusão nas noções de público e povo, hesitação entre a defesa de uma indústria possível (devemos progredir, superar a dominação estrangeira, buscar a comunicação com o povo) e o ataque à indústria real (ela é alienante em seu conteúdo, inadequada para o país). No entanto, essas questões, longe de serem resolvidas, repetem-se na experiência dos anos sessenta até hoje, evidenciando uma oscilação pendular, onde o cinema que quer ser crítico e popular procura soluções ora numa direção, ora noutra. (XAVIER, 1987, p. 223, tradução nossa)⁴⁷⁴

O golpe militar de 1964 impõe uma inelutável mudança de rumos. O radicalismo da “Estética da Fome” dá lugar paulatinamente a um cinema produzido com mais recursos financeiros, apoiado pelo Estado, sem que isso implique necessariamente em abdicar do discurso político, agora muitas vezes dissimulado por meio de narrativas alegóricas. O nacional-popular também ganha outros contornos através da geração do Cinema Marginal. O movimento se organiza em torno de uma reação contra à “capitulação” do ideário cinemanovista, advogando a manutenção de uma ideologia da invenção e da independência que se traduz em filmes pautados pela experiência da agressão e do choque, que rompem radicalmente com a linguagem do cinema dominante. O “sertão”, espaço mítico e emblemático do primeiro Cinema Novo, é ocupado pelos becos mais grotescos e miseráveis das metrópoles brasileiras, inaugurando uma iconografia urbana que marcará presença no cinema brasileiro dali em diante. Segundo Ismail Xavier, a reação política dessas duas gerações ao endurecimento progressivo do regime e aos fatores condicionantes do mercado se expressa esteticamente nos filmes, dividindo-se “entre a resistência, geralmente sarcástica, e a concessão, que se proclama tática” (*idem*, p. 226, tradução nossa).⁴⁷⁵ Influenciado pelo Tropicalismo que rompe barreiras entre o popular e o erudito, o rural e o urbano, o arcaico e o moderno, o *kitsch* e a *avant-*

⁴⁷⁴ No original: *Aujourd’hui, nous pouvons définir les problèmes d’alors: insuffisance dans la discussion esthétique, confusion dans les notions de public et de peuple, hésitation entre la défense d’une industrie possible (il faut progresser, vaincre la domination extérieure, poursuivre la communication avec le peuple) et l’attaque contre l’industrie réelle (elle est aliénante dans son contenu, inadéquate pour le pays). Cependant ces questions, loin d’être résolues, se répètent dans l’expérience des années soixante et jusqu’à aujourd’hui, mettant en évidence une oscillation pendulaire où le cinéma, qui se veut critique et populaire, cherche des solutions tantôt dans une direction, tantôt dans une autre.*

⁴⁷⁵ No original: (...) *entre la résistance, généralement sarcastique, et la concession, que se proclame tactique.*

garde, o cinema brasileiro vai respirar novos ares em todas as frentes: o “Cinema Novo Rico” incorpora o humor paródico (*Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade é o caso exemplar); o Cinema Marginal radicaliza o discurso autorreferente; e os que não se julgavam nem uma coisa, nem outra vão juntar os cacos para construir novos caminhos.

Nos anos 1970 e 1980, a grande novidade no revisionismo histórico, cujas raízes se encontram no ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicado por Paulo Emílio em 1973, é a “recuperação ideológica” da chanchada, que “aparece como uma estratégia legítima de resistência do colonizado frente ao colonizador” (*ibidem*).⁴⁷⁶ O ensaio de Paulo Emílio tem também papel fundamental para arrefecer o que havia sobrado da ideologia nacional-popular moldada por críticos e cineastas nas décadas de 1950 e 1960. Sua visão é mais sociológica do que estética e prima por uma maior tolerância na apreciação do filme nacional. Essa avaliação deve prescindir de critérios pré-determinados de julgamento, sejam eles estéticos ou políticos. Todo filme brasileiro merece ser visto e analisado, pois é um signo indelével da cultura nacional.⁴⁷⁷ Sem o clamor revolucionário da década passada, o cineasta brasileiro também reestabelece seus laços com a cultura popular (carnaval, futebol, religião), mas agora sem “mandato” para falar em nome do povo, cabendo-lhe conceder espaço para que essa cultura possa se expressar. Uma consciência crítica sobre o “lugar de fala” igualmente floresce, sobretudo no documentário, o que implicará na busca de novas estratégias narrativas.

No balanço final do texto, Ismail Xavier define o final da década de 1980 como uma época de “declínio das utopias”. A cultura cinematográfica e a cinefilia

⁴⁷⁶ No original: (...) *apparaît comme une stratégie légitime dans la résistance du colonisé face au colonisateur*.

⁴⁷⁷ O próprio Ismail Xavier questiona esse posicionamento derivado das ideias de Paulo Emílio em outro texto: “A baliza do nacionalismo cria uma ótica particular na condução dos debates, levando certa crítica a dar realce, como expressão nacional, a muito que de precário o mercado exibidor oferece *made in Brazil*. Obviamente, não descarto a relevância cultural de gêneros estáveis no comércio – a comédia erótica, o filme sertanejo, o infantil à Trapalhões. É legítimo desejá-los, discuti-los; ver neles dados que refletem características próprias à sociedade brasileira, tradições locais ou uma dinâmica do presente. Bem sucedidos na comunicação, eles reiteram sua força mesmo em tempos de crise; o que, para um nacionalismo mais exacerbado, é motivo especial para apreciá-los, pois são tomados como focos de resistência de um cinema que se mostra enraizado, mantendo-se vivo (por mais discutível que seja a ideia de raízes numa sociedade urbana de mercado)” (XAVIER, 2001, p. 61).

já teriam abandonado seus impulsos mais radicais e se reconciliado com “o imaginário do cinema clássico” e suas possíveis derivações. Quanto aos cineastas, esses, em maior ou menor grau, teriam aderido à lógica do mercado, buscando moldar suas obras com vistas a auferir resultados mais imediatos. Foi-se o tempo em que o cinema brasileiro mais autoral era visto necessariamente como arma revolucionária ou como expressão de uma poética singular.

Para discutir a questão do nacional, o ensaio de Jean-Claude Bernardet nos apresenta a evolução histórica de uma temática por ele apontada como um dos “traços estruturantes do cinema brasileiro”⁴⁷⁸ (BERNARDET, 1987, p. 231, tradução nossa): o tensionamento entre o Brasil urbano e o Brasil rural ou, em outras palavras, entre a cidade e o sertão. Segundo essa interpretação, o Brasil rural estaria representado pela autenticidade do sertanejo, seus costumes e suas tradições, em oposição a um Brasil urbano com os olhos voltados para o exterior e contaminado por ideias e comportamentos vindos de fora. O habitante da cidade (sobretudo o da metrópole), moldado pela cultura burguesa forjada no Primeiro Mundo, se sentia um cidadão cosmopolita, sem raízes e traços nacionais. Essa linha temática percorre o cinema brasileiro desde seus primórdios e continua presente no cinema contemporâneo⁴⁷⁹, perpassando diferentes gêneros ou estilos, e podendo ser encontrada no drama, no documentário, na comédia, na chanchada dos anos 1950 ou na pornochanchada dos anos 1970.⁴⁸⁰

Bernardet identifica a presença desse tema naquele que é considerado o primeiro filme de ficção brasileiro: *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), em que um matuto chega à capital federal, descobre a cidade se modernizando,

⁴⁷⁸ No original: (...) *un des traits structuraux du cinéma brésilien*.

⁴⁷⁹ O contemporâneo aqui se refere à data em que o ensaio foi publicado: 1987.

⁴⁸⁰ Listamos em seguida os filmes mobilizados para a discussão específica dessa questão: *Nhô Anastácio chegou de viagem* (Júlio Ferrez, 1908); *O curandeiro* (Antônio Campos, 1918); *A caipirinha* (Caetano Matanó, 1919); *A capital federal* (1923, Luiz de Barros); *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1928); *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933); *Barravento* (Glauber Rocha, 1961); *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965); *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966); *O diabo mora no sangue* (Cecil Thiré, 1968); *Sertão em festa* (Oswaldo de Oliveira, 1970); *O país de São Saruê* (Vladimir de Carvalho, 1971-79); *São Bernardo* (Leon Hirzman, 1972); *A pedra da riqueza* (Vladimir de Carvalho, 1976); *O bem dotado, o homem de Itu* (José Miziara, 1978); *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980); *Brasília segundo Feldman* (Vladimir de Carvalho, 1980); *Asa Branca, um sonho brasileiro*; (Djalma Limongi Batista, 1981); *Noites paraguaiás* (Aloysio Raulino, 1984).

envolve-se com uma cantora, mas é logo resgatado pela esposa que o leva de volta às raízes provincianas. A tensão entre o rural e o urbano também se faz presente na obra de Humberto Mauro, tanto em *Brasa dormida* (1928) que tem um “pé no sertão (o principal) e outro no Rio”⁴⁸¹ como em *Ganga bruta* (1933), em que o cineasta mineiro moderniza o campo, transportando para lá elementos da urbanidade. Esse deslocamento não resvala, no entanto, na destruição dos valores e tradições rurais (a autenticidade dos modos ou a intimidade com a natureza)⁴⁸², ainda que a protagonista do filme “tenha os atributos eróticos das heroínas do cinema americano” (*ibidem*).⁴⁸³

Segundo Jean-Claude, “existe uma tradição na cultura brasileira que apresenta a cidade como um mal moral, como a perversão, a degradação, a desintegração da família e dos valores culturais que estruturam o indivíduo.”⁴⁸⁴ Em alguns casos, é a cidade que vai ao sertão⁴⁸⁵ (“os micróbios, as bactérias e os vírus urbanos corrompidos vão contaminar os sertanejos plenos de santidade”⁴⁸⁶), mas o mais frequente é o contrário: a história do interiorano ingênuo que vem para a cidade grande e sofre um “processo de desintegração” (*idem*, p. 232).⁴⁸⁷

⁴⁸¹No original: (...) *a un pied dans le sertão (le principal) et l'autre à Rio.*

⁴⁸² Para explorar o tensionamento dessa temática na obra de Humberto Mauro, Jean-Claude toma como referência o livro de Paulo Emílio Sales Gomes (1974): *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Três décadas depois, Sheila Schvarzman vai problematizar as reflexões de Paulo Emílio sobre o cinema de Mauro, situando-as no contexto histórico em que foram produzidas. Ficam assim evidentes na leitura que Paulo Emílio promove da obra do cineasta mineiro, as influências das ideias defendidas no ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicado um ano antes. “*Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* [...] ainda hoje cria o divisor de águas entre o que seria o autêntico e o inautêntico no Brasil. Ali, Mauro é instituído no papel de paradigma do autor, que, apesar das contingências e do colonialismo dominante, resiste e adquire sua verdadeira identidade brasileira. [...] Com essa distinção, Paulo Emílio criou para o cinema brasileiro seu mito de origem. [...] Paulo Emílio ocupasse, assim, de instituir uma tradição, a partir da obra de Mauro, na qual o Cinema Novo viria a inserir-se: não chamava apenas a atenção para a necessidade de mostrar ‘a verdadeira imagem do Brasil’, como lhe atribuía um sentido: nossa história é de um povo colonizado em luta contra essa colonização.” (SCHVARZMAN, 2004, p. 47).

⁴⁸³ No original: (...) *d'avoir tous les attributs érotiques des héroïnes du cinéma américain.*

⁴⁸⁴ No original: *Il existe une tradition dans la culture brésilienne qui présente la ville comme un mal moral, comme la perversion, la dégradation, la désintégration de la famille et des valeurs culturelles qui structurent l'individu.*

⁴⁸⁵ Por exemplo em: *O diabo mora no sangue* (Cecil Thiré, 1968).

⁴⁸⁶ No original: (...) *les microbes, les bactéries et les virus d'urbanoïdes corrompus vont contaminer des Sertanèges pleins de santé.*

⁴⁸⁷ Por exemplo em: *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966); *Sertão em festa* (Oswaldo de Oliveira, 1970); *O bem dotado, o homem de Itu* (José Miziara, 1978); *O homem que virou suco*

Há ainda os casos de *Barravento* (Glauber Rocha, 1961) e *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), em que a cidade grande se encontra ausente do plano da imagem, pois a trama se passa num ambiente provinciano (uma aldeia de pescadores no primeiro caso, uma fazenda no segundo), mas o peso dos valores urbanos exerce “forte pressão dramática sobre a ação” (*idem*, p. 233).⁴⁸⁸ No filme de Glauber, a cidade tem uma imagem ambígua: positiva do ponto de vista político (catalisa o rompimento com a tradição e impulsiona a marcha do processo histórico), mas negativa do ponto de vista moral (degrada valores em nome da sobrevivência). No filme de Hirszman, a cidade assume uma presença subversiva, pois introduz ideias que desestabilizam o poder tradicional.

A partir dos anos 1950, a imagem da cidade evolui, passando paulatinamente a ser enquadrada sob um viés menos moral e mais sociológico⁴⁸⁹: “ela se torna essa ilusão que atrai sertanejos sem-terra e sem trabalho, que se tornarão ‘homens esmagados’ ou serão enviados de volta ao ponto de partida” (*ibidem*).⁴⁹⁰ O sertão será também o espaço simbólico da primeira fase do Cinema Novo em filmes como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).

À luz da ideia central do ensaio de Paulo Emílio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Bernardet propõe uma explicação para essa identificação com o sertão. Parte da intelectualidade de esquerda sente-se culpada pela miséria e pelo analfabetismo reinante e perplexa em relação à sua identidade cultural, quando se dá conta que suas referências culturais são basicamente europeias. Dessa forma, o sertanejo transforma-se em símbolo de uma

(João Batista de Andrade, 1980); *Asa Branca, um sonho brasileiro* (Djalma Limongi Batista, 1981) e *Noites paraguaias* (Aloysio Raulino, 1984).

⁴⁸⁸ No original: (...) *fort pression dramatique sur l'action*.

⁴⁸⁹ Por exemplo em: *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Noites paraguaias* (Aloysio Raulino, 1984)

⁴⁹⁰ No original: (...) *elle devient cette illusion qui attire les Sertanèges sans terre et sans travail, qui vont devenir des « hommes broyés » ou seront renvoyés à leur point de départ*.

identidade nacional em oposição à cultura urbana e letrada, pautada pela influência estrangeira.⁴⁹¹

Mesmo quando o Cinema Novo deixa de lado a temática rural para focar em questões urbanas ou na problemática do intelectual em crise, em filmes como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) ou *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969), a paisagem urbana surge de forma um tanto tímida.⁴⁹² A cidade que estampa a tela mais vividamente é aquela encontrada em filmes à margem do Cinema Novo, como *O grande momento* (Roberto Santos, 1958) sobre o proletariado urbano, *Noite vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) ou *São Paulo Sociedade Anônima* (Luiz Sérgio Person, 1965) sobre a crise existencial da classe média, ou ainda a comédia de costumes *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967).⁴⁹³ Nos anos 1980, o novo cinema paulista vai desmistificar a imagem ameaçadora da metrópole, retratando-a em “longos *travellings* líricos”⁴⁹⁴, como em *Asa Branca, um sonho brasileiro* (Djalma Limongi Batista, 1981), em que um jovem jogador de futebol vindo do interior se encanta com a selva de pedra paulistana (*idem*, p. 234).⁴⁹⁵

Tanto o ensaio de Jean-Claude Bernardet como o de Ismail Xavier apresentam, à luz de distintas propostas discursivas, formas de compreender o processo histórico e avaliar seu impacto na valorização e significação dos filmes, demonstrando como em diferentes cenários políticos, estéticos ou ideológicos os filmes podem ser revistos e ressignificados. Jean-Claude elege determinados filmes a partir de uma temática que os conecta, que os correlaciona, e avalia a maneira como esses filmes desenvolvem essa temática em cada momento

⁴⁹¹ Paulo Emílio reflete sobre a tomada de consciência dessa juventude como ocupante e sua opção por mediar a conscientização do ocupado: “A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social.” (GOMES, 1973, p. 63).

⁴⁹² Para ficarmos apenas em um exemplo, Jean-Claude comenta a respeito de um plano de *Terra em transe*: “quando temos um primeiro plano de Diaz, obviamente filmado no Rio, a “floresta de pedra” aparece em um fundo distante totalmente pálido.” (*Quand nous avons un premier plan de Diaz, manifestement filmé à Rio, la « forêt de pierre » reste dans un lointain arrière-plan totalement pâle.*) (BERNARDET, 1987, p. 234, tradução nossa).

⁴⁹³ Glauber Rocha considerava o filme de Domingos de Oliveira como parte do Cinema Novo.

⁴⁹⁴ No original: (...) *longs travellings lyriques.*

⁴⁹⁵ O livro de Carlos Roberto de Souza – *Nossa aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro* –, publicado em 1988, usa uma foto desse filme na capa.

histórico sem incorrer em julgamentos estéticos. Ismail nos revela como as relações entre estética e ideologia, em diferentes contextos históricos, determinam a eleição de determinados modos de produção e determinadas formas de linguagem que orientam a fatura dos filmes e moldam a maneira como são valorizados ou rechaçados.

90 anos de Cinema Brasileiro (1988)

Em 1988, o cinema nacional comemorava 90 anos de idade, considerando evidentemente as filmagens realizadas por Afonso Segretto em 1898 como sua data de nascimento. Para marcar a efeméride foi organizada uma mostra retrospectiva de filmes brasileiros, organizada pela Fundação do Cinema Brasileiro, Cinemateca Brasileira e Cinemateca do MAM, com apoio da Fundação Roberto Marinho e da empresa White Martins. Foram exibidos em torno de 57 filmes que circularam por várias cidades brasileiras (Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Brasília, Belo Horizonte, Porto Alegre e Salvador).

Os filmes foram escolhidos a partir de uma consulta realizada com 94 críticos e pesquisadores de cinema que elegeram os 30 melhores filmes brasileiros em seus noventa anos. *Limite* de Mário Peixoto ocupou o topo da lista. Somente 15 filmes dessa lista foram efetivamente exibidos na mostra. Os títulos grifados na listagem abaixo são os que foram incluídos na programação.

FIGURA 10: 30 melhores filmes brasileiros em seus 90 anos (1988)

1. **Limite** (Mário Peixoto, 1931)
2. *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963)
3. **Deus e o diabo na terra do sol** (Glauber Rocha, 1963)
4. *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967)
5. **O bandido da luz vermelha** (Rogério Sganzerla, 1968)
6. *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984)
7. **Macunaíma** (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)
8. *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933)
9. *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos)
10. **O cangaceiro** (Lima Barreto, 1953)
11. **Cabra marcado para morrer** (Eduardo Coutinho 1964-82)
12. *O grande momento* (Roberto Santos, 1958)
13. **São Paulo S/A** (Luiz Sérgio Person, 1965)
14. **O pagador de promessas** (Anselmo Duarte, 1962)
15. **Noite vazia** (Walter Hugo Khouri, 1964)
16. **Os cafajestes** (Ruy Guerra, 1962)
17. **São Bernardo** (Leon, Hirszman, 1972)
18. *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1972)
19. *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963)
20. **Matou a família e foi ao cinema** (Júlio Bressane, 1969)
21. *Pixote – a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980)
22. **Assalto ao trem pagador** (Roberto Farias, 1982)
23. **Braza dormida** (Humberto Mauro, 1928)
24. *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965)
25. **Bye bye Brasil** (Carlos Diegues, 1979)
26. *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967)
27. *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1973)
28. *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1971)
29. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969)
30. *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga, 1954)

Fonte: SOUZA (2009, p. 197)

A programação não foi a mesma nas diferentes capitais. O número de filmes exibidos variou de uma cidade para outra. No Rio de Janeiro, foram exibidos somente 14 filmes na Cinemateca do MAM; em São Paulo foram exibidos 41 filmes no Cinearte Um; em Recife foram 30 filmes no Cine Derby; em Brasília, 33 filmes na Sala de Cultura Hispânica; em Belo Horizonte, 36 filmes na Sala Humberto Mauro do Palácio das Artes; em Porto Alegre, 40 filmes na Sala Paulo Amorim; e em Salvador, 29 filmes na Sala Walter da Silveira.⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ O material a que tivemos acesso (basicamente a programação da mostra nas diferentes cidades) não fornece informações suficientes para compreender as motivações que pautaram os

Com o apoio da Secretaria de Difusão e Intercâmbio Cultural do Ministério da Cultura, constitui-se o projeto Videotecas do Cinema Brasileiro no Exterior: dez filmes escolhidos entre os 30 melhores eleitos pelos críticos foram copiados em VHS e enviados para Centros de Estudos Brasileiros no exterior. Como parte das comemorações, a Rede Manchete exibiu a série *90 anos de cinema – uma aventura brasileira*, com roteiro de Eduardo Coutinho e direção de Eduardo Scorel. O programa foi realizado pela produtora independente Metavídeo. Após a edição dos seis episódios, “todo o material recolhido foi entregue à Cinemateca: 50 horas de depoimentos gravados com personalidades do cinema brasileiro e 250 horas de filmes telecinados” (SOUZA, 2009, p. 198).

FIGURA 11: Filmes exibidos na Mostra 90 anos de Cinema Brasileiro (1988)

FILMES POR DÉCADA	
1897-1909	0
1910-1919	1
1920-1929	3
1930-1939	2
1940-1949	2
1950-1959	6
1960-1969	17
1970-1979	15
1980-1988	11

Fonte: Embrafilme/Cinemateca MAM

Como podemos observar no quadro acima, há uma predominância de filmes das décadas de 1960 e 1970, mas não há presença maciça de obras de um mesmo realizador. No nosso entender, um dos critérios da curadoria foi valorizar a diversidade, investindo na variedade de obras de forma a contemplar o maior número possível de realizadores.⁴⁹⁷ Por outro lado, o cinema brasileiro

recortes observados em cada capital, tanto no que diz respeito à variação no número de filmes como no que se refere à seleção das obras.

⁴⁹⁷ Os diretores mais representados são o mineiro Carlos Alberto Prates Correia e o fluminense Walter Lima Júnior que aparecem com três filmes cada um. Do primeiro, são exibidos: *Perdida* (1975); *Cabaret mineiro* (1980); e *Noites do sertão* (1984). Do segundo, são exibidos: *Menino de engenho* (1965); *A lira do delírio* (1978); e *Inocência* (1983).

que continua sendo valorizado é o de longa-metragem de ficção. Entre os 57 filmes incluídos na programação, há apenas dois documentários e nenhum curta-metragem “legítimo”.⁴⁹⁸

Como o “representante” da primeira década do século passado, a seleção incluiu *Exemplo regenerador* (1919) de José Medina. A segunda década contou com a presença de um filme do Ciclo do Recife, – *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926) –, um filme de Humberto Mauro do Ciclo de Cataguases – *Brasa dormida* (1928) – e outro de José Medina – *Fragmentos da vida* (1929).

Os anos 1930 encontram-se representados por apenas dois filmes, ambos do início da década: *Limite* (1931) de Mário Peixoto, como já esperado, e *O caçador de diamantes* (1931) de Vittorio Capellaro. A década de 1940 também figura na seleção com apenas dois filmes realizados no final desse período: *Uma aventura aos 40* (1947), comédia dirigida por Silveira Sampaio, e *Inocência* (Luiz de Barros e Fernando de Barros, 1948), versão cinematográfica do romance homônimo de Taunay, publicado em 1872 e consagrado como obra romântica regionalista.⁴⁹⁹ O primeiro filme é uma produção da Centauro do Brasil Cinematográfica e o segundo uma realização da Brasil Vita Filmes. Ficaram de fora as produções da Cinédia e da Atlântida realizadas nesse período. Lulu de Barros que dirigiu inúmeras “chanchadas” para a Cinédia nas décadas de 1930 e 1940⁵⁰⁰ acabou sendo representado por um filme menos conhecido, produzido para o estúdio de Carmem Santos.

⁴⁹⁸ Fizemos um balanço comparativo entre os filmes exibidos na mostra *Cinéma Brésilien* e nesta mostra 90 anos do Cinema Brasileiro. Apenas sete filmes incluídos nessa última não estavam também presentes na primeira: *Inocência* (Luiz de Barros e Fernando de Barros, 1948); *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Noronha, 1968); *Jardim de guerra* (Neville D’Almeida, 1970); *A noite do espantalho* (Sérgio Ricardo, 1974); *O homem da capa preta* (Sérgio Rezende, 1986); *Vera* (Sérgio Toledo, 1986) e *A cor do seu destino* (Jorge Durán, 1986). Dado que a mostra na França ocorreu em 1987, os três últimos filmes eram bem recentes. *Vera*, após o prêmio em Berlim para Ana Beatriz Nogueira, foi lançado no circuito exibidor francês.

⁴⁹⁹ O romance de Taunay já tinha sido adaptado por Vittorio Capellaro em 1915 (filme silencioso perdido). A edição de *Cinearte* de 06.jul.1932 também comenta de uma adaptação sonora do romance a ser dirigida por Humberto Mauro para a Cinédia que não foi adiante. Walter Lima Júnior realizaria, a partir de um roteiro do cineasta Lima Barreto, uma nova versão cinematográfica da obra de Taunay em 1983, também contemplada na seleção da retrospectiva.

⁵⁰⁰ Entre comédias, musicais e uma adaptação de clássico da literatura brasileira dirigidas por Lulu para a Cinédia nesse período, destacam-se *Carioca maravilhosa* (1935); *O jovem tataravô* (1936); *O samba da vida* (1937); *Maridinho de luxo* (1938); *Tererê não resolve* (1938); *Samba em Berlim* (1943); *Berlim na batucada* (1944), *O cortiço* (1945); *Pif-Paf* (1945) e *Caídos do céu* (1946) (AUGUSTO, 1989, p. 214-231).

Dos seis filmes selecionados da década de 1950, há apenas duas produções da Vera Cruz – *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952) e *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) –, um exemplar do que se poderia chamar de Pré-Cinema Novo – *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953) –, a produção de Alberto Cavalcanti para a Companhia Cinematográfica Maristela – *Simão, o caolho* (1952) – e uma realização de Anselmo Duarte para a Cinedestri de Oswaldo Massaini – *Absolutamente certo* (1957). Surpreendentemente, não há menção às chanchadas produzidas pela Atlântida nessa década, sobretudo aos filmes realizados por Carlos Manga que, à essa altura, já eram reconhecidos pela crítica e pela historiografia como o apogeu estético do gênero.⁵⁰¹

Na seleção apresentada para a década de 1960, os realizadores identificados com o Cinema Novo ocupam um espaço considerável (7 num total de 17 de filmes)⁵⁰², mas também se verifica uma preocupação em valorizar a diversidade, contemplando gêneros e estilos variados. O drama de cangaço, misturando pitadas de *western* com filme de samurai – estrondoso sucesso de bilheteria na época – surge com *A morte comando o cangaço* (Carlos Coimbra, 1960). Também marca presença o policial carioca de Roberto Farias baseado em crime célebre – *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962). O cinema paulista é representado por Walter Hugo Khouri – *Noite vazia* (1964) – e dois filmes de Luiz Sérgio Person – *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) e *O caso*

⁵⁰¹ Como já mencionado, o marco inaugural do revisionismo ideológico da chanchada pode ser localizado no ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* de 1973. Quinze anos depois, já haviam sido publicados outros textos derivados das ideias lançadas por Paulo Emílio nesse ensaio. Destacamos o artigo de João Luiz Vieira – *Esse é meu, é seu, é nosso* – para a Revista *Filme Cultura* em 1983 e o livreto *A chanchada no cinema brasileiro* de Afrânio Catani e José Inácio de Melo Souza lançado nesse mesmo ano. Em 1987, a coletânea *História do Cinema Brasileiro* reúne artigos de vários pesquisadores, incluindo um capítulo dedicado ao cinema carioca dos anos 1930 e 1950, no qual se debruça sobre a chanchada, também escrito por João Luiz Vieira. 1989 é o ano de lançamento de *Esse mundo é um pandeiro*, livro que condensou pesquisas históricas realizadas pelo jornalista Sérgio Augusto e que acabou se transformando num marco historiográfico sobre o gênero. Nesse ano, como veremos com mais detalhes a seguir, a Cinemateca Brasileira realiza uma mostra retrospectiva da chanchada para acompanhar o lançamento do livro. Ficamos nos perguntando se a ausência da chanchada na retrospectiva dos 90 anos não pode ser explicada pelo fato de que já estava em curso o planejamento dessa mostra exclusiva. De qualquer maneira, numa retrospectiva que se pretenda minimamente representativa da trajetória do cinema brasileiro em seus 90 anos de vida, esse tipo de lacuna é algo muito questionável.

⁵⁰² Os filmes selecionados são os seguintes: *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1961); *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962); *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964); *Menino de engenho* (Walter Lima Júnior, 1965); *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965); *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

dos irmãos Naves (1967). O Cinema Marginal desponta com os dois ícones já consagrados do movimento: *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969). Domingos de Oliveira aparece com a comédia *Todas as mulheres do mundo* (1967). A presença mais curiosa nessa seleção é certamente a *de Panorama do cinema brasileiro*, documentário de Jurandyr Noronha de 1968, em que o caráter retrospectivo está impresso na própria fatura do filme. A inclusão de *Panorama do cinema brasileiro* nessa seleção demanda uma discussão mais ampla.

O filme-antologia de Noronha, produzido pelo Instituto Nacional do Cinema (INC) como parte de sua política cultural (e do próprio regime militar), visava a apresentar uma leitura panorâmica e cronológica da história do cinema brasileiro, cobrindo o período de 1898 a 1966 a partir de fotografias e trechos de filmes.⁵⁰³ Além de Noronha, que esteve à frente das pesquisas, o filme contou com a consultoria de Adhemar Gonzaga e dos críticos de cinema Antônio Moniz Vianna, José Sanz e Rubem Biáfora. Em que pese o fato de ser o primeiro documentário de longa-metragem a apresentar uma história do cinema brasileiro, o filme de Jurandyr Noronha não integra o panteão da chamada “historiografia clássica” em que se encontram obras como *Introdução ao Cinema Brasileiro* (Alex Vianny, 1959); *70 anos de Cinema Brasileiro* (Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes, 1966) e *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (Glauber Rocha, 1963). Essa última hoje em dia muito questionável enquanto “historiografia clássica”, por se tratar de um livro-manifesto em defesa do cinema autoral que conforma a leitura historiográfica aos propósitos de seu discurso político. Luís Rocha Melo (2016, p. 232) discute as motivações para essa ausência. Por um lado, aponta a influência deletéria de certa iconofobia: desvalorização do texto fílmico como “fonte de pesquisa e de legitimação do campo cinematográfico”; por outro, destaca fatores de “ordem política e ideológica” que ele reconhece como os mais determinantes. Tanto Jurandyr

⁵⁰³ O filme contempla 58 filmes: 17 por meio de fotografias e 41 por meio de trechos de cenas selecionadas.

Noronha como Moniz Viana não eram exatamente “críticos de esquerda” nem entusiastas de primeira hora do Cinema Novo.⁵⁰⁴

Até hoje, os textos sobre a história do cinema brasileiro adotados em cursos ou discutidos na imprensa e nos meios acadêmicos são aqueles produzidos por críticos, historiadores, pesquisadores e intelectuais ligados à esquerda e ao Cinema Novo. Ainda que certos pressupostos dessa herança (como as ideias de “nacional-popular” e de “cinema de autor”) venham sendo questionados há décadas, eles ainda são muito presentes nos estudos históricos sobre o cinema brasileiro. (MELO, 2016, p. 232)

A inclusão de *Panorama* numa mostra sobre 90 anos do Cinema Brasileiro, realizada 30 anos após seu lançamento original, nos parece uma forma de reabilitar o filme por seu valor histórico, reposicionando-o *vis-à-vis* o contexto ideológico em que foi produzido. A motivação para esse resgate não foi pautada por um revisionismo que buscou identificar inovações estéticas. Trata-se de um documentário clássico e convencional. Sua presença na seleção da mostra parece estar mais associada à valorização do seu pioneirismo – *Assim era a Atlântida* de Carlos Manga chegaria em 1974 – e ao reconhecimento do trabalho de pesquisa histórica envolvido na sua realização.

O cardápio moldado para a década de 1970 se revela ainda mais eclético. Os cineastas mais veteranos oscilam entre os imperativos da expressão autoral e as tentativas de comunicação imediata com o público, sem que isso implique em abdicar da temática social ou do discurso político. Assim, assistimos a inclusão de filmes como: *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972); *A queda* (Nelson Xavier e Ruy Guerra, 1976); *A lira do delírio* (Walter Lima Júnior, 1978); *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1978) e *Bye bye, Brasil* (Carlos Diegues, 1979). Também surgem os sucessos de bilheteria – *Independência ou morte* (1972, Carlos Coimbra)⁵⁰⁵; *Dona flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976); e *Se*

⁵⁰⁴ Mesmo assim, alguns trechos de filmes de realizadores do Cinema Novo são incluídos: *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955); *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962); *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963); *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964); *Menino de engenho* (Walter Lima Júnior, 1965), *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965); *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966). Não é um número desprezível, considerando que o recorte temporal vai até 1966. Cf. NETO, Antônio Leão da Silva. *Dicionário de Filmes Brasileiros – longa-metragem*. São Paulo, 2002, p. 616.

⁵⁰⁵ Como já brevemente comentado na PARTE I, a política cultural da ditadura militar, em reação à popularização da comédia erótica, estimulou a produção de um cinema “sério” baseado em

segura, malandro (Hugo Carvana, 1978) – atrelados aos valores de produção dominantes no mercado e outros filmes que, no campo oposto, não se furtam, em menor ou maior grau de radicalidade, aos riscos da invenção: *Jardim de guerra* (Neville D'Almeida, 1970); *Perdida* (Carlos Alberto Prates Correia 1975); *Ladrões de cinema* (Fernando Cony Campos, 1977) e *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977). A sensibilidade social seja na geografia amazônica (o extermínio do índio), seja na nordestina (a expulsão da terra) continua em cena em filmes como *Iracema* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) ou *A noite do espantinho* (Sérgio Ricardo, 1974). Numa tentativa de conciliação entre o maldito e o popular, figura também na seleção um filme como *Rainha Diaba* (Antonio Carlos Fontoura, 1974), em que o personagem-marginal é pintado com as cores do gênero policial e da comédia em uma narrativa antinaturalista que flerta com ingredientes da cultura *pop*.

Nos filmes selecionados da década de 1980, surgem os premiados internacionalmente com fortes personagens femininos – *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985) e *Vera* (Sérgio Toledo, 1986) – e, num outro registro, a poesia sensual e brejeira de Carlos Alberto Prates Correia em filmes como *Cabaret mineiro* (1980) e *Noites do sertão* (1984) – que tentam seduzir o público apoiando-se em elementos visuais e sonoros que transcendem a experiência catártica e linear do “cinema de mercado”. Dois filmes desse período retratam “ritos de passagem” da geração do AI-5, em que o mote do conflito eclode no seio familiar: o primeiro porque a filha quer namorar um homem desquitado e mais velho – *Com licença, eu vou à luta* (Lui Farias, 1985); o segundo – *A cor do seu destino* (Jorge Durán, 1986) – porque o filho de pais exilados quer recuperar suas raízes e retornar a qualquer custo à terra natal que ele mal conheceu. Há também o filme pioneiro no gênero policial-político pós-abertura – *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982); a leitura pictórica muito pessoal do romantismo de Taunay em *Inocência* (Walter Lima Júnior, 1983); a naturalização da violência na

adaptações de clássicos da literatura brasileira ou na encenação de fatos (ou feitos) históricos considerados relevantes pelo regime. A exaltação da história oficial no padrão “ensino de moral e cívica” foi, entretanto, minoritária: “Através da adaptação e do filme histórico, o Estado vê se expressar o acordo tácito com cineastas da oposição aceitável, o que gera resultados variados, cujo saldo não desprezível é o fato de um cinema épico-ufanista, de teor cívico-conservador, festejado pelo regime, tal como *Independência ou Morte* [...] ser uma raridade em nosso contexto.” (XAVIER, 2001, p. 90).

figura do policial-jagunço-fugitivo de *Sargento Getúlio* (Hermano Pena, 1983) ou na encarnação do deputado pistoleiro de *O homem da capa preta* (Sérgio Rezende, 1986).

Por fim, cabe destacar a inclusão nessa retrospectiva dos 90 anos do cinema brasileiro de um filme que também marcou presença na mostra francesa (*Cinéma Brésilien*) e não será esquecido na estadunidense (*Cinema Novo and Beyond*). Estamos aqui nos referindo ao resgate da experiência histórica promovido por Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* (1984). Ao cotejar diferentes trajetórias – da personagem, do realizador, do próprio processo de filmagem – situando-os num contexto mais amplo (político, social, cinematográfico), Coutinho nos oferece um filme-síntese dos últimos 20 anos da vida do país.

Não tivemos acesso ao catálogo original da mostra (se é que ele existiu), mas somente a um livreto que circulou junto com a exposição de painéis que acompanhou o evento principal nas diferentes cidades. A publicação contém um texto redigido por Ronald F. Monteiro que condensa em poucas páginas uma história panorâmica do Cinema Brasileiro. O parágrafo introdutório dessa versão confirma a longevidade das ideias de Paulo Emílio veiculadas no ensaio de 1973.

Dos primórdios, ao final dos anos 80 o cinema brasileiro, enquanto expressão de nacionalidade cultural, submete-se à égide norte-americana, dos *westerns* primitivos aos vídeo-clips dos ídolos pós-modernos. O resgate cultural só pôde ser feito a partir dos registros de denúncia da colonização e de informação dos focos de resistência, estes, muitas vezes, agilizados apenas como recursos de sobrevivência. (MONTEIRO, 1998, s/p)

Os filmes surgem no catálogo por meio de citações de títulos na “história panorâmica” ou por meio das imagens de cartazes que ilustram o texto. Os filmes que surgem nas ilustrações nem sempre são citados no texto. Eles nem sempre coincidem com aqueles exibidos na mostra.

A relação de filmes se inicia em 1931 com *Limite* de Mário Peixoto e vai até 1987 com *Anjos da noite* de Wilson Barros e *O país dos tenentes* de João Batista de Andrade. Humberto Mauro marca presença apenas com dois títulos: *Ganga bruta* (1933) e *Engenhos e usinas* (1955) realizado para o INCE como parte da série *Brasilianas*.

A Vera Cruz ganha espaço expressivo no catálogo sendo representada por 7 filmes (15% do total): *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950); *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952); *Sai da frente* (Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, 1952); *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953); *Uma pulga na balança* (Luciano Salce, 1953); *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953) e *Floradas na Serra* (Luciano Salce, 1954).

Os realizadores egressos do Cinema Novo figuram no texto ou nos cartazes com 11 filmes (24% do total), mas não necessariamente com as obras mais canônicas do movimento. O pré-Cinema Novo é lembrado com *Aguilha no palheiro* (Alex Viary, 1953). Nelson Pereira dos Santos surge com *Rio zona norte* (1957) e *Vidas secas* (1963), Glauber Rocha com *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) e Ruy Guerra com *Os deuses e os mortos* (1970). Walter Lima Júnior e Joaquim Pedro de Andrade marcam presença com obras da fase tropicalista: *Brasil ano 2000* (1968) e *Macunaíma* (1969). Paulo Sérgio Saraceni desponta com *Anchieta, José do Brasil* (1977), um filme com muitos “sentidos históricos”, mas Carlos Diegues aparece somente com *Xica da Silva* (1976), seu maior sucesso de bilheteria com mais de 3 milhões de espectadores, e Leon Hirszman com *Eles não usam black-tie* (1981), laureado com o Grande Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza de 1981.

A chanchada marca tímida presença com duas produções da Atlântida – *O caçula do barulho* (Ricardo Freda, 1949) e *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga, 1954) e uma produção independente de Watson Macedo já nos estertores do gênero: *A baronesa transviada* (1957). O Cinema Marginal também surge com apenas dois títulos: *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e os desbundes da contracultura na Salvador do final dos anos 1960 em *Meteorango Kid – herói intergalático* (André Luiz de Oliveira, 1969). Filmes menos conhecidos de produtoras independentes também ganham destaque como *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1951)⁵⁰⁶ e *Genival é de morte* (Aluizio T. de

⁵⁰⁶ O filme *Tudo azul* pode ser enquadrado no processo de revisão da chanchada por meio de uma tentativa de conciliação entre o filme musical e o drama social. “Fenelon tem sido destacado pela historiografia do cinema brasileiro como um dos animadores do projeto de cinema independente, na busca de uma cinematografia nacional-popular que conciliasse diversão e realismo crítico acessível às massas.” (NAPOLITANO, 2013, p. 136).

Carvalho, 1956) da Flama Filmes de Moacyr Fenelon ou *Dona Xêpa* (Darcy Evangelista, 1959) e *Titio não é sopa* (Eurides Ramos, 1960) da Cinedestri de Oswaldo Massaini.

Outro aspecto curioso nessa seleção é que ela destaca filmes menos conhecidos de cineastas consagrados pela crítica, pelos prêmios ou pelo público. Esse é o caso de Bruno Barreto, que surge com *A estrela sobe* (1974) ao invés de *Dona flor e seus dois maridos* (1976), de Tizuka Yamazaki que aparece com *Patriamada* (1985) e não com *Gaijin – os caminhos da liberdade* (1980) e de João Batista de Andrade que desponta com o *País dos tenentes* (1987) no lugar de *O homem que virou suco* (1981).

A falta de coincidência entre os filmes da mostra e da exposição pode ter, a nosso ver, duas explicações. Havia uma deliberada intenção de complementariedade, em que filmes não incluídos na mostra por quaisquer razões, seriam destacados no catálogo. Outra explicação é imaginar que mostra e exposição tiveram diferentes curadorias e que cada uma delas optou por um recorte distinto de filmes à luz de diferentes motivações. Seja qual for a razão, tudo indica que a exposição buscou dar espaço para filmes menos conhecidos e assim ampliar o conhecimento do público sobre o cinema brasileiro.

Esse mundo é um pandeiro (1989)

Em 1989, a Sala Cinemateca sedia uma retrospectiva sobre a chanchada por ocasião do lançamento do livro de Sérgio Augusto – *Este mundo é um pandeiro*, publicado pela editora Companhia das Letras em parceria com a Cinemateca Brasileira. Tanto o livro como a mostra envolveram vários setores da Cinemateca Brasileira seja na restauração de filmes e na confecção de cópias, seja na reunião de fotografias e cartazes que foram incluídos no livro e numa pequena exposição que acompanhou a realização da mostra. José Francisco de Oliveira Mattos, do setor de catalogação, foi o responsável por organizar a filmografia que ocupa mais de 50 páginas da publicação.⁵⁰⁷ O livro de Sérgio Augusto representou em boa medida o coroamento do revisionismo

⁵⁰⁷ Essa filmografia contempla todos os filmes citados no livro (chanchadas ou não) entre 1906 e 1987.

da chanchada, transformando-se num marco historiográfico da cinematografia brasileira.

Em matéria especial publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, Ruy Castro nos traz suas impressões sobre a mostra, demarcando claramente uma mudança de posição da crítica (e da imprensa em geral) sobre o significado da chanchada para o cinema brasileiro e para a cultura do país. Estamos longe dos comentários jocosos de B. J. Duarte e de outros críticos da época sobre a precariedade ou “safadeza” desses filmes.

Pelos nove dias seguintes, os menores de 30 anos terão a oportunidade de ver algumas dezenas de raros espécimes daquele período – 1936/1961, de Getúlio a JK – dos quais 25 chanchadas de verdade, que se salvaram dos diversos incêndios, e acrescentar algumas pérolas à sua cultura cinematográfica. Os mais velhos, que não resistirão a rever algumas provavelmente se sentirão contemplando a si próprios na tela. Nostalgia – até mesmo pela chanchada – também é cultura.⁵⁰⁸

O jornalista e escritor Ruy Castro também empreende um revisionismo da chanchada a partir dos seus principais comediantes. Em 1955, Grande Otelo se desfaz da parceira com Oscarito para continuar servindo de escada a um comediante menor – Ankito que concorria com Oscarito para “fazer o original parecer melhor.” Zé Trindade, o único comediante das chanchadas “que não tentou reproduzir o modelito de Oscarito” foi beneficiado pela relativa licenciosidade moral que começava a ganhar espaço na sociedade brasileira ao final dos anos 1950. Oscarito continua a figurar como personagem fulcral da aventura chanchadesca:

Há uma certa tendência hoje a achar que Oscarito foi **underrated** como ator em sua época – mas qual comediante, exceto Chaplin, não sofreu o mesmo? É verdade que ele merecia ser nome de mais do que um simpático cineclube em São Paulo e já era tempo de que os promotores de festivais de cinema neste país parassem com a mania de batizar seus prêmios de tucanos, gaivotas e outros bichos, e se lembrassem

⁵⁰⁸ *Essas chanchadas perdidas e achadas*. O Estado de São Paulo. 02.set.1989.

de Oscarito para dar o nome ao, afinal, **Oscar** brasileiro. (os grifos são do autor)⁵⁰⁹

Por meio do artigo escrito por Ruy Castro, foi possível conhecer uma amostra dos 25 filmes exibidos, já que não tivemos acesso ao catálogo original do evento.⁵¹⁰ Os filmes citados (14 ao todo) são os seguintes: *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, Atlântida, 1952), *Matar ou correr* (Carlos Manga, Atlântida, 1954), *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga, Atlântida, 1954), *Metido a bacana* (J. B. Tanko, Herbert Richers, 1957), *O batedor de carteiras* (Aloísio T. Carvalho, Nova América, 1958), *O camelô da rua larga* (Eurídes Ramos e Renato Restier, Cinedestri, 1958), *Massagista de madame* (Victor Lima, Herbert Richers, 1959), *Mulheres à vista* (J. B. Tanko, Herbert Richers, 1959), *O homem de Sputnik* (Carlos Manga, Atlântida, 1959), *Garota enxuta* (J. B. Tanko, Herbert Richers, 1959), *Entreí de gaiato* (J. B. Tanko, Herbert Richers, 1960), *Pistoleiro Bossa-Nova* (Victor Lima, Herbert Richers, 1960), *O viúvo alegre* (Victor Lima, Herbert Richers, 1961) e *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, Herbert Richers, 1961).

Como se trata de uma amostra, não ousamos aqui fazer uma análise mais criteriosa da programação. O que nos salta à vista num primeiro momento é a presença absoluta de filmes produzidos a partir dos anos 1950, sendo em sua grande maioria distribuídos pela Herbert Richers. Uma explicação para tal fato pode ser encontrada na própria sobrevivência dos filmes. Grande parte da produção da Atlântida dos anos 1940 foi destruída em incêndios, inundações ou pelo simples descaso na conservação dos filmes.

Longas-metragens restaurados pela Cinemateca Brasileira (1997)

Em dezembro de 1997, a então diretora-executiva da Cinemateca Brasileira organiza uma mostra de filmes recentemente restaurados pela instituição. Segundo Souza (2009, p. 233), Tânia Savietto havia obtido junto à Secretaria do Audiovisual “um recurso da ordem de R\$ 100 mil para a duplicação e copiagem de negativos de longas-metragens relevantes da história do cinema

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ Vale considerar que essa listagem também foi pautada pelo recorte que o jornalista imprimiu ao seu texto, usando os comediantes como o principal fio condutor. Dessa forma, ele tende a mencionar filmes em que esses atores marcam presença

brasileiro.”⁵¹¹ A expressão “relevante”, quando usada fora de um contexto específico, é sempre muito polêmica, porque não explicita os critérios ou os valores que subjazem a tal julgamento.

Na curta introdução escrita para o catálogo da mostra, Tânia deixa claro os objetivos do evento:

Ao restaurar 30 longas-metragens brasileiros, graças ao apoio da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura, e do IPHAN, a Cinemateca Brasileira traz ao público a oportunidade de rever – em cópias novas – uma série de filmes que traçam um pequeno panorama da produção brasileira dos anos 20 até os anos 70. Estão presentes nesses títulos as várias vertentes da produção brasileira desse período, e a Cinemateca cumpre assim sua função de recuperar, preservar e divulgar a memória cinematográfica nacional. (CINEMATECA BRASILEIRA, 1997, p. 3)

Os 30 filmes exibidos cobriram de fato diferentes vertentes do cinema brasileiro, mas também deixaram de fora tantas outras.⁵¹² O cinema produzido na década de 1940 foi totalmente ignorado. O cinema silencioso é representado pelo “puro-sangue” (*Fragmentos da vida*, José Medina, 1929) e pelo “sonorizado” (*Ganga bruta*, Humberto Mauro, 1933).⁵¹³ Depois há um grande salto para a década de 1950, da qual se destacam quatro produções da Vera Cruz de diferentes gêneros: os dramas *Apassionata* (Fernando de Barros, 1952) e *Sinhá moça* (Tom Payne e Oswaldo Sampaio, 1953), a comédia *É proibido beijar* (Ugo Lombardi, 1954) e o policial *Na senda do crime* (Flaminio Bollini Cerri, 1954). Alberto Cavalcanti também marca presença com dois filmes: a produção da Maristela – *Simão, o caolho* (1952) – e a da Kino Filmes (*Mulher de verdade*, 1953). As duas comédias musicais selecionadas também são dessa década: uma produção independente de Watson Macedo, dirigida por José Carlos Burle *Depois eu conto* (1956), e outra produção de Macedo em parceria com a Cinedestri de Oswaldo Massaini - *Rio fantasia* (Watson Macedo, 1956). Ainda

⁵¹¹ Houve ainda uma complementação do IPHAN de R\$ 30 mil, a título de contrapartida.

⁵¹² Todos os filmes exibidos com as respectivas fichas técnicas encontram-se no **Anexo D**.

⁵¹³ *Ganga bruta* pode ser considerado praticamente um filme sonoro, já que começou a ser rodado com som em disco e, depois, durante a produção, passou a ter som ótico.

nos anos 1950, temos a presença do pré-Cinema Novo com *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953).

Os anos 1960 dominam a seleção, correspondendo a 15 filmes ou metade da programação. O Cinema Novo figura com seus principais expoentes com exceção de Ruy Guerra: Carlos Diegues, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Saraceni.⁵¹⁴ Temos também exemplares da produção paulista independente do início da década, menos presentes em outras mostras: *A primeira missa* (Lima Barreto, 1960) e *A grande feira* (Roberto Pires, 1961). Há igualmente uma produção baiana dirigida por Alex Viany que, por sua temática política – luta de uma comunidade contra a especulação imobiliária – e montagem com tintas eisensteinianas, se aproxima do ideário do Cinema Novo: *Sol sobre a lama* (1963). Ainda nesta década, temos a inédita (e ainda insuperável) Palma de Ouro para *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e o terror *sui generis* de José Mojica Marins, seja em versão solo – *À meia-noite levarei sua alma* (1964) e *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968), seja em versão coletiva (*Pesado macabro*) compondo a *Trilogia de terror* (1968) que conta ainda com episódios de Luiz Sérgio Person (*Procissão dos mortos*) e Ozualdo Candeias (*O acordo*). Ainda marca presença o cinema mais experimental que responde ao endurecimento do regime, tanto denunciando a repressão – *Jardim de guerra* (Neville D'Almeida, 1968) – quanto apelando para o desbunde – *Meteorango Kid: herói intergaláctico* (André Luiz Oliveira, 1969). Além do flerte tropicalista de Nelson Pereira, dois filmes representam o “cinema da invenção” da década de 1970: *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1971) e *Triste trópico* (Arthur Omar, 1974).

Cinema Novo and Beyond (1998)

A mostra “Cinema Novo and Beyond” aconteceu no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque entre 13 de novembro de 1998 a 22 de janeiro de 1999.⁵¹⁵ O evento foi uma iniciativa de Jytte Jensen, uma das curadoras do

⁵¹⁴ Glauber Rocha surge com *Barravento* (1961) e *Terra em transe* (1967); Carlos Diegues com *Ganga zumba* (1963) e *A grande cidade* (1966); Paulo César Saraceni com *Porto das Caixas* (1962); e Nelson Pereira dos Santos aparece com *Fome de amor* (1967) e sua produção mais tropicalista – *Como era gostoso o meu francês* – já realizada no início dos anos 1970.

⁵¹⁵ Os filmes exibidos nesta mostra estão listados no **Anexo E**.

Departamento de Filme e Vídeo da instituição nova-iorquina. Para realizar a seleção dos filmes, ela contou com a colaboração de José Carlos Avellar e Ismail Xavier.⁵¹⁶ O cardápio incluiu 60 longas e 15 curtas-metragens realizados entre 1960 e 1997. Os dois filmes mais antigos exibidos foram *Bahia de todos os santos* de Trigueirinho Neto e *Aruanda* de Linduarte Noronha, ambos de 1960. A exibição de filmes brasileiros mais contemporâneos buscou caracterizar a diversidade da produção, sem deixar de colocar em pauta suas conexões com o passado, seja reagindo radicalmente a ele, seja em diálogo com esse legado.

As cópias dos filmes mais recentes foram cedidas pela distribuidora Riofilme, mas a grande maioria das cópias exibidas foram confeccionadas pelo Laboratório da Cinemateca Brasileira a partir dos negativos originais ou de matrizes intermediárias. A Cinemateca também se encarregou da legendagem dos filmes e da obtenção das autorizações para exibição.

FIGURA 12: Filmes exibidos na Mostra Cinema Novo and Beyond (1998)

FILMES POR DÉCADA	Longa-metragem	Curta-metragem
1960-1969	21	3
1970-1979	14	3
1980-1989	12	5
1990-1997	13	4

Fonte: Cinema Novo and Beyond

Em comparação à retrospectiva *Cinéma Brésilien*, esta mostra apresenta uma seleção mais equilibrada e diversificada, ainda que haja uma predileção pelos filmes da década de 1960, com ênfase na produção do Cinema Novo. Dos 21 filmes selecionados desse período, 10 são de cineastas claramente identificados com o movimento. Se considerarmos o total de filmes exibidos na mostra, incluindo curtas e longas-metragens, são 23 filmes de cineastas egressos do Cinema Novo (incluindo Linduarte Noronha) ou cerca de 30% do total. Ainda que se trate de recorte específico, esse dado é importante para

⁵¹⁶ Segundo nos relata Souza (2009, p. 240), a seleção dos filmes foi bastante tumultuada: “todos os cineastas queriam algum filme seu apresentado em Nova Iorque, e os excluídos lançaram mão de influências políticas ou de relações pessoais para tentar mudar de posição. Os ressentimentos foram tantos que Jytte Jensen declarou ser apenas sua a responsabilidade pela escolha dos filmes, para evitar que seus consultores brasileiros fossem hostilizados.”

mostrar que o peso atribuído à relevância do Cinema Novo no conjunto da cinematografia brasileira continua bastante expressivo.

A primeira fase do Cinema Novo se encontra representada por *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963); *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963); *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1963)⁵¹⁷ e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).⁵¹⁸ À margem do novo cinema, o drama policial inspirado no noticiário jornalístico marca presença com *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), assim como o filme mais emblemático de Walter Hugo Khouri desse período, *Noite vazia* (1964).⁵¹⁹ Também não poderia ficar de fora a consagração internacional do cinema brasileiro em Cannes com a Palma de Ouro para *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962).

Nos filmes realizados na segunda metade da década de 1960, destacam-se algumas produções de cineastas do Cinema Novo (correspondendo a segunda e terceira fases do movimento) como: *A falecida* (Leon Hirszman, 1965); *A grande cidade* (1966, Carlos Diegues); *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967); *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969). Percebe-se, no entanto, uma opção (deliberada ou não) por deixar de fora outros filmes representativos das “trindades” que definiram os traços mais marcantes dessas fases, algo já relativamente consolidado pela historiografia da época.⁵²⁰ Estamos

⁵¹⁷ O filme foi muito mal-recebido pela intelectualidade de esquerda na época, pois abria mão de um discurso político mais explícito (havia apenas um comício vazio numa praça pública) e investigava o universo psicológico dos personagens, explorando em longos planos-sequência e ação lenta seu progressivo definhamento moral. A exibição na mostra foi, a nosso ver, uma forma de reabilitar o filme, retirando-o do quadro ideológico em que foi inicialmente avaliado e, ao mesmo tempo, uma estratégia para revelar a diversidade de estilos e temáticas presentes no Cinema Novo daquele período.

⁵¹⁸ Ismail Xavier (2001, p. 65) apresenta de forma sintética as principais marcas estilísticas dos filmes que compõem a tríade que define essa primeira fase do Cinema Novo. Segunda sua interpretação, eles representam o marco inaugural de um cinema verdadeiramente moderno no Brasil: *Vidas secas* “com sua ação rarefeita e sua escassez de som, notável, original”; *Fuzis* “com sua estrutura dramática estranha ao naturalismo” e *Deus e o Diabo* com a presença de uma “forte matriz de um cinema-ritual, reflexivo, ativado por uma câmara na mão, tensa e em movimento, e por uma montagem de rupturas, desequilíbrios e contrastes.”

⁵¹⁹ Khouri considera esse filme o verdadeiro começo de sua carreira: “com *Noite vazia* houve para mim um estalo, algo que de repente aconteceu depois de um longa espera” (*Apud* RAMOS, 1987, p. 366).

⁵²⁰ Fernão Ramos em *História do Cinema Brasileiro*, publicado em 1987, esclarece a conceituação dessas “trindades”: “A intensidade do momento histórico, vivido pela geração cinema-novista e a ativa circulação de debates, ideias e realizações no campo especificamente

aqui nos referindo especificamente a: *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965); *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968); *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969) e *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970).

A década de 1960 segue marcando presença com *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), uma produção paulista da rua do Triunfo com personalidade estética própria.⁵²¹ Também foram exibidos os dois filmes mais simbólicos da primeira fase do Cinema Marginal: *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968)⁵²² e *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969).⁵²³ Ainda do final dessa década, a seleção incluiu um filme realizado em São Paulo que opera uma espécie de ponte entre a “Estética da Fome” e a “Estética do Lixo”: *O profeta da fome* (Maurice Capovilla, 1969).⁵²⁴ Além da exibição de filmes de cineastas ligados ao velho Cinema Novo, (Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos),

cinematográfico permitem, a nosso ver, distinguir, a partir de 1963, três momentos que possuem discursos ideológicos e obras marcantes com traços estruturais comuns entre si. É o que vamos designar de agora em diante por as três ‘trindades’ do Cinema Novo. Em função de cada uma delas estão articulados diversos elementos do discurso ideológico cinema-novista, que adquirem caráter singular quando relacionados a cada um desses conjuntos de filmes. Correspondem igualmente, desta forma, a um momento histórico específico que, sem ser uniforme, apresenta de maneira nítida uma certa consistência que permite a percepção da singularidade.” (RAMOS, 1987, p. 347).

⁵²¹ Esse comentário de Jean-Claude Bernardet proferido anos depois (*Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 25.jan. 2002) dá uma ideia dessa dimensão: “O filme tinha me surpreendido por diversos motivos, um deles é que não sabia como inseri-lo na filmografia brasileira. Tematicamente, estilisticamente, parecia não ter antecedentes no Brasil.” (*Apud* UCHÔA, 2019, p. 33).

⁵²² Uma colagem de fragmentos e citações que espelham uma crise de identidade e compõe um “desenho alegórico do Brasil como uma cômica província às margens do mundo civilizado” (XAVIER, 2012, p. 187, 2 ed.). A primeira edição é de 1993.

⁵²³ Em *O voo dos anjos*, publicado em 1991, Jean-Claude Bernardet analisa os filmes de Bressane e Sganzerla da primeira fase do Cinema Marginal, incluindo *O bandido da luz vermelha* e *O anjo nasceu*, buscando investigar o processo criador a partir da psicanálise da sua escrita. Ele afirma que seu interesse por esses filmes foi motivado por uma “atitude de reparação”: “Na segunda metade dos anos 60, a crítica não conseguia falar desses filmes. A crítica então considerada mais dinâmica estava totalmente voltada para o Cinema Novo e com fortes tendências sociologizantes. Não estava apta a emitir um discurso sintonizado com esses filmes que despertavam entusiasmos e paixões, nem por isso éramos capazes de alinhar palavras que trabalhassem essa revolução que os filmes de Bressane e Sganzerla operavam no cinema brasileiro.” (BERNARDET, 1991, p. 20-21).

⁵²⁴ Ainda sob os impactos de “A Estética da Fome” de Glauber Rocha (o circo como palco de corpos sujos, famintos e violentos), o filme de Capovilla antecipa, no plano da fatura cinematográfica, uma discussão crítica da sina do cinema brasileiro – “nossa incompetência criativa em copiar” ou “a marca cruel do subdesenvolvimento” – que seria desenvolvida com mais profundidade por Paulo Emílio no ensaio publicado em 1973. Além disso, a exposição despudorada da aberração, do grotesco e da selvageria humana e a própria presença de José Mojica Marins como protagonista aproximam o filme do Cinema Marginal.

realizados nesse período, a década de 1970 foi representada por uma produção de outro expoente do Cinema Marginal – *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1970) – que radicaliza a descontinuidade ironizando o “causa-efeito” da narrativa clássica; pelo filme-colagem de Arthur Omar *Triste trópico* (1974); por *Iracema, uma transa amazônica* (1974), docudrama dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Senna, proibido pela censura até 1981; pela adaptação cinematográfica do romance de Mário de Andrade – *Amar, verbo intransitivo* (1927) – dirigida por Eduardo Escorel com o título *Lição de amor* (1975); e pelo mega sucesso de bilheteria *Dona flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), com a já consagrada *sex symbol* nacional Sônia Braga.⁵²⁵

A seleção dos anos 1980 é um pouco mais eclética, mas ainda inclui remanescentes do Cinema Novo – *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) e *Inocência* (Walter Lima Júnior, 1983) – em filmes com fatura mais convencional, além de produções premiadas em festivais que conquistaram reconhecimento internacional: *Gaijin – caminhos da liberdade* (Tizuka Yamasaki, 1980)⁵²⁶; *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980); *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980)⁵²⁷; *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984); e *A hora da estrela* (Suzana Amaral). Foram também incluídos na seleção desse período: *Sargento Getúlio* (Hermano Penna, 1983), versão cinematográfica da obra homônima de João Ubaldo Ribeiro (1971); o mineiro

⁵²⁵ A primeira versão da telenovela *Gabriela*, adaptada do romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado (1958), foi exibida pela Rede Globo entre 14 de abril e 24 de outubro de 1975, transformando Sônia Braga em uma estrela televisiva. Ela logo se transformaria também em uma estrela de cinema, à frente de fenômenos de bilheteria como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) com 10,7 milhões de espectadores, *A dama do loteação* (Neville d’Almeida, 1978) com 6,5 milhões de espectadores, *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981) com 3,5 milhões de espectadores, e *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1986) com 1,8 milhão de espectadores (dados extraídos do site da Agência Nacional do Cinema e do site *Filme B*). A versão televisiva do romance de Jorge Amado foi também um dos primeiros produtos de exportação da Rede Globo. “Em 1976, a novela *Gabriela* foi exibida em Portugal, onde mobilizou a imaginação de uma sociedade que acabara de se libertar de décadas de isolamento imposto por um regime totalitário.” (HAMBURGER, 2005, p. 34).

⁵²⁶ O filme recebeu menção honrosa na Quinzena dos Realizados no Festival de Cannes (1980), o prêmio George Sadoul no Festival de Paris (1980) e foi escolhido o melhor filme de ficção no Festival de Havana (1981).

⁵²⁷ Melhor filme estrangeiro pela Associação de Críticos de Cinema de Nova Iorque (1981); melhor filme estrangeiro pela Associação de Críticos de Los Angeles (1981); prêmio de melhor atriz para Marília Pera pela Associação Nacional de Críticos de Cinema dos Estados Unidos (1981); prêmio Makhila de Ouro de melhor filme e Grande Prêmio do Público do Festival de Biarritz (1981).

Noites do sertão (Carlos Alberto Prates Correia, 1984) e duas produções paulistas: a comédia caipira *A marvada carne* (André Klotzel, 1985) e o drama *multiplot Anjos da noite* (Wilson Barros, 1987) que recria a noite paulistana com ares nova-iorquinos.

A década de 1990 (que vai até 1997) é representada por uma seleção ainda mais diversificada, incluindo filmes de vários gêneros e estilos. À sombra do Cinema Novo se mostra menos presente ainda que possa ser percebida num filme como *Sertão das memórias* (José Araújo, 1996).⁵²⁸ A programação incluiu dois documentários de longa-metragem lançados no mesmo ano: o primeiro sobre a vida e carreira de Carmem Miranda – *Carmem Miranda, banana is my business* (Helena Solbert, 1995) – e o segundo sobre o modo como o cinema (nacional e estrangeiro) retrata o índio brasileiro nas telas – *Yndio do Brasil* (Sílvio Back, 1995). Ambos discutem por vias diversas a representação da “brasilidade” em nosso cinema, ou seja, a questão do nacional, ainda que resgatada em chave autocrítica, continua presente. Também compõem a seleção referente aos anos 1990, duas produções que marcaram a retomada do cinema brasileiro a partir de 1994, depois da debacle impulsionada pelo fechamento da Embrafilme: o filme luso-brasileiro *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) e *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), indicado ao Oscar de filme estrangeiro em 1996. Dois cineastas paulistas mais veteranos, um egresso do “Cinema da Boca” e outro do meio publicitário também são lembrados: *Alma corsária* (Carlos Reichenbach, 1993) e *Boleiros* (Ugo Giorgetti, 1997). A programação igualmente contemplou alguns estreantes no longa-metragem que flertaram com o cinema de gênero: a comédia romântica *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Werneck, 1996) e o thriller policial *Os matadores* (Beto Brant, 1997). A violência urbana marca presença na espiral trágica que movimentava o universo claustrofóbico de *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996). Por fim, duas produções mais “experimentais” também são incluídas: *Miramar*

⁵²⁸ Nessa mistura de documentário e ficção, o casal de idosos Maria Emilse Araújo e Antero Marques Araújo (interpretados pelos pais do cineasta) moram na pequena cidade cearense de Maraiá (também a terra natal do realizador) e se envolvem em um conflito com políticos locais. Os “novos coronéis” querem desviar a água do açude que abastece a comunidade para suas propriedades. O filme retoma a questão da seca no Nordeste, relocando em pauta o conflito entre fé e poder.

(Júlio Bressane, 1997), assentada no descolamento entre imagem e som, e *Bocage, o triunfo do amor* (Djalma Limongi Batista, 1997) que reconstrói, por meio de uma narrativa livre, poética e sensorial, a vida, a obra e, sobretudo, a lenda que alimenta o mito libertário do poeta português.

A seleção de curtas-metragens revelou-se mais eclética e equilibrada, incluindo representantes de todas as épocas, temáticas e estilos. A programação contemplou desde ícones do Cinema Novo como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964) até o cinema poético e metalinguístico de Joel Pizzini: *Enigma de um dia* (1996)⁵²⁹. No curta-metragem dos anos 1970 e 1980, temos ainda dois destaques unidos pela tônica do filme-denúncia: *A pedra da riqueza* (1975) de Vladimir Carvalho⁵³⁰ e *Mato eles?* (1982) de Sérgio Bianchi.⁵³¹

A mostra contou com um luxuoso livro-catálogo⁵³², organizado por João Luiz Vieira, que seguiu um formato semelhante ao adotado pela retrospectiva do Georges Pompidou, contemplando além de artigos, também fichas técnicas, biofilmografias, cronologia (1960-1998), glossário e bibliografia selecionada. Após um texto de apresentação de Jytte Jansen e um pequeno prefácio de

⁵²⁹ Nesse filme, o vigia de um museu é impactado pela troca de afetos com um quadro de Giorgio de Chirico (ele olha para o quadro, mas o quadro também olha para ele). A experiência “o impacta de tal forma que passa a modificar o seu entorno, seu cotidiano, seu olhar e sua relação com o mundo. Os lugares por onde passa na grande São Paulo vão lentamente ganhando cores, tonalidades, formas e arquitetura que remetem às paisagens oníricas, melancólicas e vazias do universo metafísico de Chirico ...” (NOVAES, 2016, p. 143)

⁵³⁰ Utilizando depoimentos de garimpeiros, o documentário alude a uma questão cara ao cinema brasileiro: a tensão entre o sertão e a cidade. O filme registra o processo primitivo de extração da xelita no vale do Sabugi na Paraíba e expõe as precárias condições de vida dos trabalhadores da região, num regime quase escravocrata de trabalho, sem registro profissional, assistência médica ou social. Os garimpeiros também desconhecem o valor e o destino da matéria-prima que extraem: o tungstênio obtido da xelita é utilizado na fabricação de sofisticados equipamentos para a indústria nuclear.

⁵³¹ “O filme discute a trágica situação de Mangueirinha, reserva da FUNAI no sudoeste do Paraná, onde índios remanescentes de diferentes tribos sobrevivem às custas do desmatamento da floresta da região. “*Mato eles?* representa um momento de radicalização do discurso político, em seu espírito de denúncia, que traz à tona o extermínio do índio, o desmatamento da floresta, a convivência do Estado, etc. Através de uma chave reflexiva, que tem na ironia sua mais fiel aliada, Bianchi propõe uma espécie de jogo da verdade, em que filme, realizador e espectador são inseridos num mesmo sistema crítico que desmascara a falsa consciência humanitária de todos diante da tragédia iminente do outro.” (OLIVEIRA, 2006, p. 15).

⁵³² A capa do catálogo traz uma foto de *O amuleto de Ogum* (1974) com Ney Santanna (filho do diretor), filme que, segundo Ismail Xavier, inaugura o “Novo Cinema Popular de Nelson Pereira dos Santos”.

Francisco Weffort, Ministro da Cultura à época, a publicação foi dividida em duas partes. A primeira intitulada *The Historical and Aesthetic Context* contém textos dos brasilianistas Randal Johnson e Robert Stam, além de ensaios de Ismail Xavier e José Carlos Avellar. A segunda parte, intitulada *Special Topics*, deu espaço para diferentes olhares sobre a questão cinematográfica, contando com artigos de críticos de cinema (Inácio Araújo e Carlos Alberto de Mattos), pesquisadores (João Luiz Vieira e Ivana Bentes), além de um texto da produtora Zita Carvalhosa e outro do programador Fabiano Canosa.

O ímpeto por trás da mostra é o desejo de reintroduzir os extraordinários, e agora clássicos, filmes dos diretores do famoso Cinema Novo, ver essas obras no contexto de outras correntes cinematográficas da época, e poder contextualizar a revitalização da cena cinematográfica na década de 1990 no Brasil. (JENSEN, 1998, p.9, tradução nossa)⁵³³

Em seu texto de apresentação da retrospectiva, Jensen elabora um breve histórico do Cinema Novo, apoiando-se na periodização já consolidada pela historiografia brasileira naquele momento: a primeira fase (ancorada no ensaio “A Estética da Fome” de Glauber Rocha; forte presença do “sertão” ensolarado, da imagem popular e do conflito político), a segunda fase (pessimismo em relação ao poder transformador do cinema e ao papel do intelectual no processo histórico), e a terceira fase (influências da sensibilidade tropicalista e tentativas de maior comunicação com o público). Ainda que ela cite vagamente outros realizadores do Cinema Novo em sua primeira e segunda fases (Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni e Ruy Guerra), que “criaram várias obras-primas”⁵³⁴, Glauber Rocha segue indubitavelmente sendo a figura central do movimento, a quem dedica os maiores louros.

O cineasta mais proeminente, influente e original entre eles, no entanto, foi Glauber Rocha. Sua visão única e altamente pessoal da complexidade dos problemas e das realidades sociais da cultura do Terceiro Mundo explodiu em filmes de estilo barroco

⁵³³ No original: *The impetus behind the exhibition is a desire to re-introduce the marvelous, and by now classic, films by famed Cinema Novo directors, to view these works in the context of other strains of filmmaking of the time, and to be able to contextualize the revitalized filmmaking scene in 1990s Brazil.*

⁵³⁴ No original: (...) *had created several masterpieces* (...).

e dimensão operística. Eles remontam à tradição do teatro negro, empregando frequentemente mitos e religiões místicas, e utilizando todos os recursos filmicos imagináveis. Em seus filmes estilisticamente agressivos, fragmentados, mas sensuais, até líricos, Rocha criou uma linguagem cinematográfica autêntica, livre das influências dos filmes estrangeiros (em particular, de Hollywood). (*ibidem*, p. 10, tradução nossa)⁵³⁵

O lugar de destaque atribuído ao Cinema Novo em geral e a Glauber Rocha em particular não é uma novidade em textos de autores estrangeiros.⁵³⁶ O fato de dois grandes especialistas sobre o tema, Ismail Xavier e José Carlos Avellar, terem colaborado na curadoria também pode ter resultado em alguma influência.⁵³⁷ Não há, entretanto, como defender um total distanciamento do cinema hollywoodiano. Por mais que o cinema de Glauber recusasse o modelo catártico e transparente de Hollywood, é inegável a apropriação de elementos do filme de gênero, sobretudo do *western*, em sua filmografia. Essa proximidade era assumida pelo próprio cineasta em depoimentos.⁵³⁸ *Deus e o diabo na terra*

⁵³⁵ No original: *The most prominent, influential and original filmmaker among them, however, was Glauber Rocha himself. His unique, highly personal vision of the complex problems and social realities of Third World culture exploded in films of baroque style and operatic dimension. They reached back to black theatrical tradition, frequently employed myth and mystical religious, and utilized every filmic device imaginable. In his stylistically aggressive, fragmented yet sensuous, even lyrical movies, Rocha created an authentic cinematic language free from the influences of foreign (in particular, Hollywood) films.*

⁵³⁶ A título de exemplo, citamos o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2003), organizado por Jacques Aumont e Michel Marie, contemplando teóricos, críticos e cineastas que contribuíram para o desenvolvimento e o enriquecimento da reflexão sobre a sétima arte. Glauber Rocha é o único brasileiro presente.

⁵³⁷ Ismail Xavier realiza uma ampla reflexão sobre os filmes de Glauber Rocha em *Sertão mar* (2007, 2 ed.) e *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal* (2012, 2 ed.), focando-se particularmente na análise de *Deus e o diabo na terra do sol* no primeiro, e *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* no segundo. José Carlos Avellar organizou *O processo do Cinema Novo* (1999), compilando textos críticos e entrevistas realizadas por Alex Viany com os grandes expoentes do movimento, e também publicou *Cinema dilacerado* (1986), em que analisa os filmes realizados entre o AI-5 e o início da abertura política no país, cobrindo filmes desse período realizados por cineastas do Cinema Novo. O crítico e ensaísta carioca também é o autor de um livreto específico sobre o segundo longa-metragem de Glauber – *Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem* – que integra uma coleção organizada pelo *British Film Institute* (BFI), lançada parcialmente no Brasil pela editora Rocco. Preocupado com a deterioração física de seu acervo cinematográfico, o Arquivo Filmográfico do BFI selecionou 360 filmes importantes para a história do cinema. A partir dessa lista, o arquivo produziu uma coleção de cópias “perfeitas”. A série de clássicos de cinema do BFI é um desdobramento editorial desse projeto, em que críticos, acadêmicos, cineastas, romancistas e historiadores foram convidados a escrever sobre uma obra específica da coleção, apresentando suas impressões pessoais sobre o filme. Outro filme brasileiro incluído nessa coleção é *Limite* de Mário Peixoto, cujo livro foi escrito pelo pesquisador e preservacionista audiovisual Saulo Pereira de Mello.

⁵³⁸ Fala de Glauber durante um debate ocorrido em 24 de março de 1964, um pouco antes de ele embarcar para Paris, onde apresentaria *Deus e o diabo na terra do sol* no Festival de Cannes:

do sol (1964) sofreu influências do faroeste clássico, especialmente os de John Ford, enquanto *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) dialoga fortemente com o faroeste revisionista de Sam Peckinpah e com o *western spaghetti* de Sérgio Leone (as cores vibrantes e a estilização da violência foram provavelmente uma fonte de inspiração).

Como aponta Jytte Jensen, a projeção que o Cinema Novo conquistou na cena cinematográfica internacional do final dos anos 1960 até meados dos 1970 transformou-o em sinônimo do próprio cinema brasileiro. Esse quadro acabou ofuscando a produção cinematográfica brasileira que ocorria à margem ou como reação aos preceitos do movimento: a perambulação existencialista de Ozualdo Candeias; o erotismo chique de Walter Hugo Khouri; a mistura de gêneros em José Mojica Marins; e a experimentação mais radical e provocativa do Cinema Marginal, presente nos filmes de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Andrea Tonnacci (para ficarmos apenas em alguns exemplos).

O artigo de Randal Johnson traz à tona uma questão que se acha presente em vários momentos da trajetória do cinema brasileiro: o acerto de contas com o passado, seja para resgatá-lo como ocorreu com a geração do Cinema Novo em relação a Humberto Mauro, seja para reinterpretá-lo, redimensionando seu peso no processo histórico e na evolução estética da cinematografia brasileira.

Nos últimos anos tem havido uma tendência, particularmente entre os críticos de cinema mais jovens, de se engajar em um reexame duramente crítico do Cinema Novo, apontando suas muitas contradições e fracassos: sua noção problemática do popular, o paternalismo de suas primeiras formulações, seu fracasso para atingir um público amplo e diversificado, suas complexas relações com o Estado, etc. Na verdade, os próprios cineastas do Cinema Novo eram frequentemente seus críticos mais perspicazes, reconhecendo deficiências e admitindo a necessidade de alterar as estratégias de acordo com as

“Para desgosto de muita gente e de você [Alex Vianny], a fita tem muita influência do *western*. Tem muita coisa de John Ford, que vocês não gostam, mas eu adoro, e o Antônio das Mortes é uma figura de citação fordiana mesmo: a forma de ele aparecer; a forma de ele andar, o uso da paisagem, a aplicação da balada.” (VIANNY, 1999, p. 70).

mudanças nas condições sociais e políticas. (JOHNSON, 1998, p. 19, tradução nossa)⁵³⁹

A análise de Johnson opera no sentido de reequilibrar essa balança. Por um lado, aponta a diversidade do Cinema Novo: “cada diretor trouxe seu próprio estilo, preocupações temáticas e visão social”.⁵⁴⁰ Por outro, encontra a uniformidade do movimento a partir de seu projeto político: “a crença comum na necessidade de transformar a sociedade brasileira e no importante papel que o cinema poderia desempenhar nesse processo.”⁵⁴¹ A grande mudança reside justamente nesse ponto. A ideia de que o cinema poderia participar de um grande projeto nacional de transformação é algo que se desintegrou desde os longínquos anos 1960 e hoje não faz o menor sentido para as novas gerações (*ibidem*).

Ainda que cineastas mais jovens busquem muitas vezes negar ou rechaçar a herança cinemanovista, ela se faz presente, por exemplo, num filme como *Central do Brasil*.⁵⁴² Lançado internacionalmente em 1998 no Festival de Berlim, conquistou o Urso de Ouro naquele ano e foi exibido em vários países, tornando-se um dos filmes brasileiros mais conhecidos no exterior. Segundo Johnson, *Central Station* (título internacional do filme) se distancia legitimamente do Cinema Novo “em sua dolorosa e eloquente meditação sobre a renovação da identidade e da família”⁵⁴³, mas ao mesmo tempo se aproxima do ideário do movimento, quando expõe na tela a “verdadeira face”⁵⁴⁴ do Brasil de uma maneira que poucos filmes fizeram desde a década de 1960 (*idem*, p. 20).

⁵³⁹ No original: *In recent years there has been a tendency, particularly among younger film critics, to engage in a harshly critical reexamination of Cinema Novo, pointing out its many contradictions and failures: its problematic notion of the popular, the paternalism of its early formulations, its failure to reach a broad and diverse public, its complex relations with the state, and so forth. In reality, Cinema Novo filmmakers themselves were often their own most perceptive critics, acknowledging shortcomings and recognizing the need to change strategies in accordance with shifting social and political situations.*

⁵⁴⁰ No original: *(...) each director brought his own style, thematic concerns, and social vision to play in his films (...).*

⁵⁴¹ No original: *(...) a common-core belief in the need to transform Brazilian society and in the important role the cinema could play in that process (...).*

⁵⁴² O filme é citado no artigo de Randal Johnson, mas não foi incluído na seleção da mostra que contemplou produções realizadas até 1997.

⁵⁴³ No original: *(...) in its achingly eloquent meditation on the renewal of identity and family (...).*

⁵⁴⁴ No original: *(...) “true face” (...).*

Além das seleções de filmes realizadas entre 1952 e 1998 a partir de mostras, nas quais, em maior ou menor grau, a Cinemateca Brasileira esteve presente, quer participando diretamente da organização, quer contribuindo com cessão de cópias ou duplicação e restauração de filmes, vamos agora tratar de um caso diverso: uma listagem de obras cinematográficas construída a partir da avaliação de críticos de cinema.

100 Melhores Filmes Brasileiros segundo a Abraccine (2015)

A Abraccine – Associação Brasileira de Críticos de Cinema – é uma entidade criada em 2011 que reúne críticos de cinema de todas as regiões do país. Atualmente, seu quadro de associados conta com mais de 130 profissionais, incluindo tanto ensaístas como Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier quanto críticos que atuam na imprensa diária como Inácio Araújo (*Folha de São Paulo*) e Luiz Zanin Oricchio (*Estado de São Paulo*). A associação organiza um prêmio anual, publica livros especializados, promove cursos e seminários e trabalha pela inserção da crítica nos fóruns de discussão das políticas públicas do campo cinematográfico.⁵⁴⁵

Em 2015, a entidade realizou uma enquete junto a seus associados para eleger os 100 melhores filmes brasileiros. Não houve restrições entre curtas, médias e longas-metragens, ainda que os últimos tenham predominado nas listas de indicações. Cerca de 100 associados da Abraccine participaram desse processo. O *ranking* foi elaborado a partir do envio de listas individuais dos 25 melhores filmes brasileiros escolhidos por cada crítico. 379 produções foram citadas nessas listas individuais e delas foram extraídos os 100 mais votados. No ano seguinte, a lista final foi publicada em livro com edição luxuosa intitulado *Os 100 melhores filmes brasileiros*, que contém pequenos ensaios sobre cada um dos filmes escolhidos, sempre escritos por críticos diferentes.

No texto introdutório – *Críticos em busca de sua sombra* – escrito por Paulo Henrique Silva, presidente da Abraccine à época do lançamento do livro, o legado de Paulo Emílio Sales Gomes ainda se mostra presente:

⁵⁴⁵ Cf. <https://abraccine.org/about/> Acesso em 20.mar.2021

O cinema nacional vive um estado de crise e alerta permanente, vendo-se frequentemente diante da necessidade de se justificar, de revelar algo maior e 'tão bom' quanto o que nos é oferecido de fora. Inconsequentemente, insiste em seguir caminhos próprios, não imediatamente digeridos, exibindo um bocado de fantasia sim, mas de acordo com o quadro que se pode extrair da realidade. Nossa produção está à mercê do humor político, mas também do humor do povo brasileiro. (SILVA, 2016, p. 7)

A partir das programações das mostras de 1952, 1954, 1987, 1988, 1997 e 1998 e da lista da Abraccine de 2015, elaboramos uma análise comparativa para detectar os filmes que surgem com mais frequência nessas diferentes seleções. A relação dos 100 filmes mais “presentes” encontra-se no **Apêndice F**. Excetuando-se a mostra *Cinema Novo and Beyond* (1998) que tem um recorte temporal específico (filmes a partir dos anos 1960), as demais, ao menos em teoria, são mostras panorâmicas que poderiam contemplar filmes de todas as épocas.

O quadro abaixo mostra um resumo das “listas” produzidas em cada mostra, totalizando 328 filmes selecionados do conjunto da produção cinematográfica brasileira. Analisamos a frequência com esses filmes surgem nas diferentes listas. Três filmes são incluídos em 5 das 7 listas. São eles em ordem cronológica: *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933); *Simão, o caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962).

FIGURA 13: Resumo de todas as mostras (1952-2015)

Informações	Quantidade
Mostras analisadas	7
Filmes 1952	32
Filmes 1954	22
Filmes 1987	216
Filmes 1988	57
Filmes 1997	30
Filmes 1998	75
Abraccine 2015	100
Frequência 5	3
Frequência 4	19
Frequência 3	41
Frequência 2	53
Frequência 1	212
Total de Filmes	328

Ganga bruta foi o primeiro filme nacional a receber um tratamento mais cuidadoso de reconstrução e será também um dos filmes mais restaurados da história do cinema brasileiro. A primeira intervenção acontece ainda no início dos anos 1950, quando Caio Scheiby refaz a montagem do filme a partir dos rolos “doados” por Adhemar Gonzaga, usando como guia um cine-romance publicado nas páginas de *A Scena Muda*. Essa é a versão exibida nas retrospectivas de 1952 e 1954. No final dos anos 1950, Caio Scheiby em conjunto com Humberto Mauro realizam uma nova montagem do filme. Depois ocorrem algumas tentativas pouco exitosas de reunir num único suporte as imagens e os sons originalmente gravados em discos vitaphone. Esse trabalho só será de fato concluído em meados dos anos 1970 por Maria Dora Mourão e Eduardo Leone. Segundo Souza (2009, p. 202), em 1987, uma nova restauração de *Ganga Bruta* foi empreendida para “ser incluída na mostra ‘*Fiaf 50 years*’ composta por filmes especialmente selecionados por cinematecas de todo o mundo e destinada a circular pelo planeta.” Essa muito provavelmente foi a versão exibida na mostra do *Centre Georges Pompidou* realizada nesse mesmo ano e também na mostra brasileira de filmes restaurados em 1997.

Temos aqui um caso exemplar de como a preservação de um filme permite que ele seja conhecido e cultuado ao longo do tempo. Ainda que a inclusão do filme em cada uma das mostras (ou das listas) dependesse exclusivamente da vontade de seus curadores, ela só foi possível porque o filme possuía matrizes ou cópias preservadas. A prioridade conquistada na fila de duplicação, restauração, e porque não dizer preservação, é fundamental para garantir a sobrevivência do filme no longo prazo, permitir que ele seja conhecido pelas novas gerações e, em última instância, integrar de forma efetiva o patrimônio cinematográfico da nação.

A presença de *O pagador de promessas* pouco surpreende, dado que é o único filme brasileiro a receber até hoje o prêmio máximo do Festival de Cannes, o mais prestigiado festival de cinema do mundo. Glauber Rocha ganhou o prêmio de direção em 1969 com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*; Fernanda Torres e Sandra Corvelone conquistaram o prêmio de interpretação feminina respectivamente por *Eu sei que vou te amar* (Arnaldo Jabor, 1986) e *Linha de passe* (Walter Salles, 2008). Kleber Mendonça e Júlio Dornelles foram

laureados com o Prêmio do Júri em 2019 por *Bacurau*, mas a Palma de Ouro de melhor filme para *O pagador de promessas* ainda é um feito único no reconhecimento internacional do cinema brasileiro.

Simão, o caolho (1952) marca presença em todas as mostras, excetuando-se a de 1998 – *Cinema Novo and Beyond*. Sua ausência nessa última pode ser facilmente explicada pelo recorte temporal. O mesmo argumento não pode ser usado, no entanto, para compreender sua omissão na lista da Abraccine. De qualquer forma, representa o filme brasileiro mais conhecido (e mais admirado) do mais internacional dos cineastas brasileiros até o final dos anos 1950. Importante assinalar que em 1960, em trabalho supervisionado por Caio Scheiby, a Cinemateca Brasileira encomenda ao Laboratório Rex Film a produção de um máster do filme. As cópias exibidas em todas as mostras posteriores foram provavelmente geradas a partir dessa matriz.

Entre os filmes que aparecem em 4 dessas 7 listas temos um cardápio mais variado, mas que confirmam os critérios de valoração já discutidos anteriormente. O cinema silencioso está presente com um único filme: *Fragmentos da vida* (José Medina, 1929). Três grandes sucessos de bilheteria de diferentes períodos também figuram nessa seleção: *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953); *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962) e *Dona flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976). O Cinema Novo também marca presença em suas diferentes fases: *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964); *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966); *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Cineastas egressos do Cinema Novo que vão trilhar caminhos próprios a partir dos anos 1970 igualmente encontram espaço nessa compilação, seja na adaptação literária com substrato alegórico de *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), seja no cinema-político mais sintonizado com os valores do mercado de *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), seja no romantismo plácido e pitoresco de *Inocência* (Walter Lima Júnior, 1983).

O cinema paulista dos anos 1960, realizado de forma independente, tanto economicamente (sem a participação direta de grandes estúdios) como ideologicamente (à margem do ideário político do Cinema Novo), está presente

com *Noite vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) e *São Paulo sociedade anônima* (Luís Sérgio Person, 1965), confirmando em certa medida que são esses os filmes mais cultuados da filmografia desses cineastas.

A premiação nacional ou internacional também traduz um critério de seleção, ainda que a escolha possa também ter sido influenciada por outras motivações. Assim, vemos a presença de *Sargento Getúlio* (Hermano Penna, 1978), premiado no Festival de Gramado, Locarno e Havana, e *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985), premiado no Festival de Brasília e de Berlim.

O Cinema Marginal surge com dois filmes já consagrados pela historiografia: *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1971). O documentário está presente com dois filmes que curiosamente mesclam, ainda que de forma distinta (no primeiro é intencional, no segundo uma reelaboração autorreferente) o registro ficcional e o documental: *Iracema* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) e *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984).

Vale notar, em sintonia com os comentários de Jean-Claude Bernardet, como o cinema conhecido e admirado no país ainda é o cinema de ficção. Em que pese o fato de que a produção documental no Brasil tem sido historicamente bastante volumosa, e que isso tem se acentuado na era do digital, a noção de patrimônio cinematográfico brasileiro está ainda muito atrelada à trajetória do filme de ficção. Ainda que essa realidade venha sofrendo algumas mudanças nas últimas décadas, sobretudo no meio acadêmico (o número de dissertações e teses sobre o tema aumentaram sensivelmente), há ainda um longo caminho a ser percorrido para que os filmes documentários sejam de fato reconhecidos, não somente como fonte histórica, mas como parte indelével do legado artístico do nosso cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como manifestamos em vários momentos ao longo deste trabalho, a discussão do conceito de patrimônio no campo cinematográfico revelou-se uma tarefa bastante complexa e espinhosa. Não tivemos a pretensão de buscar respostas definitivas para elucidar essa questão. Ao contrário, nosso propósito foi trazer à tona certas indagações que funcionassem como pontos de partida para formular perguntas e incitar reflexões sobre o tema. A intenção foi pavimentar um caminho, às vezes um tanto tortuoso, que não levasse necessariamente a um ponto de chegada, mas que estimulasse no percurso alguns questionamentos sobre possíveis formas de patrimonialização.

Pensar em patrimônio no campo cinematográfico, tomando como referência sua noção mais tradicional ou oficial, certamente não seria um caminho profícuo para embasar uma reflexão coerente e consistente sobre o tema. Foi a partir desse *parti pris* que buscamos trilhar um percurso alternativo. Nosso intuito foi tentar encontrar outras formas de pensar o processo de patrimonialização de filmes brasileiros e assim entendemos que tanto a historiografia quanto as cinematecas teriam papel fundamental nessa jornada.

Para desconstruir a ideia mais tradicional de patrimônio, concluímos que seria necessário apresentá-la inicialmente nos termos em que é habitualmente concebida: bem material ou imaterial que por seu valor simbólico se converte em elemento representativo de uma identidade coletiva. O tombamento ou registro é normalmente chancelado por órgãos legais de proteção do patrimônio nas esferas federal, estadual e municipal, mas também por organizações supranacionais, como a Unesco, nos casos de reconhecimento de Patrimônio Mundial ou de Memória do Mundo.

O modelo oficial de patrimônio cultural no Brasil não contempla o objeto fílmico como bem cultural passível de patrimonialização, pois não estabeleceu protocolos formais para reivindicar seu reconhecimento. Dessa maneira, se pensarmos que filmes podem ser patrimonializados ou podem conquistar um *status* patrimonial, esse processo só poderá ocorrer por outras vias que não aquelas ditas oficiais. Assim, é instigante imaginar como se daria esse processo ou quem seriam os possíveis agentes dessa patrimonialização.

Quando nos referimos ao campo do patrimônio cinematográfico, podemos trabalhar com um universo bastante amplo e flexível de elementos que transcendem em muito o objeto fílmico. As múltiplas facetas do cinema como arte e indústria comportam uma série diversa de aspectos tecnológicos, econômicos, culturais e ideológicos: os sistemas de produção, distribuição e exibição, a recepção do público e da crítica, o aparato publicitário, as revistas especializadas, a censura, as correlações com outras mídias e linguagens, os equipamentos de captação e projeção de imagem e som; as salas de cinema como *locus* de sociabilidade, as memórias afetivas relacionadas à experiência cinematográfica, etc.

Seriam muitas as possibilidades para investigar os produtos e as manifestações cinematográficas como elementos simbólicos da identidade nacional, tecendo um rico universo de oportunidades para uma análise mais sistêmica do fenômeno cinematográfico como patrimônio cultural. Ainda que instigante à primeira vista, significaria uma demanda de pesquisa demasiadamente ambiciosa, pois exigiria um olhar transdisciplinar e um trânsito seguro por diferentes campos epistemológicos: economia, história, antropologia, sociologia, engenharia, arquitetura e urbanismo, estudos culturais, comunicação, artes, midialogia, entre outros. Dessa forma, nos sentimos obrigados a trabalhar com um recorte mais centrado. O escopo dessa pesquisa se limitou a tratar o patrimônio cinematográfico como sinônimo de patrimônio fílmico, ou seja, nos restringimos especificamente aos filmes brasileiros ou, num contexto um pouco mais amplo, à sua significação como produtos culturais.

Tanto do ponto de vista da historiografia quanto dos arquivos fílmicos (tratando especificamente da historiografia do cinema brasileiro e da Cinemateca Brasileira), procuramos investigar a presença de uma operação de seleção e reconhecimento de valor que alcança alguns filmes em detrimento de outros. A historiografia tende a executar essa operação por meio da frequência com determinados filmes (e seus realizadores) são destacados em diferentes obras como reconhecimento das suas qualidades estéticas, de seu valor histórico ou mesmo do sucesso alcançado junto ao público.

Trabalhamos especificamente com um período histórico em que os filmes, em sua grande maioria, não existem mais. O acesso às informações sobre essas obras cinematográficas (ano de produção, ficha técnica, gênero, enredo, circulação, recepção, etc.) foram colhidas a partir de matérias publicadas na imprensa diária ou nas revistas especializadas. Mesmo sem ter acesso direto aos filmes, pudemos verificar que a historiografia foi constituindo um “juízo” sobre eles, atribuindo-lhes importância por sua inovação em aspectos técnicos, temáticos ou estéticos, que em muitos casos também redundaram em recepção mais calorosa do público. Esse processo, que é também histórico porque sofre a influência dos novos métodos, pesquisas e paradigmas, leva a uma operação de valoração e reconhecimento de alguns filmes que passam a ser mais citados, mais lembrados e assim se tornam parte mais genuína do patrimônio cinematográfico nacional. A citação recorrente desses filmes em diferentes obras historiográficas dá uma dimensão do peso que adquirem como expressão desse patrimônio.

Em se tratando dos arquivos, a seleção pode não ocorrer na porta de entrada: a Cinemateca Brasileira a priori rejeitava qualquer critério nesse sentido. Todo filme brasileiro é bem-vindo: a ficção, o documentário, o cinejornal, e o filme amador são acolhidos, não importando o suporte, a bitola, a cor, a idade ou o gênero. Todo filme brasileiro merece ser incorporado ao acervo e, em teoria, integrar o patrimônio cinematográfico nacional. Lembremos do comentário um tanto jocoso de Carlos Roberto de Souza afirmando que a Cinemateca Brasileira teria se transformado no maior arquivo de filmes pornográficos do mundo, justamente por não operar com qualquer critério de seleção.

Fernanda Coelho nos atenta para uma outra questão. Na prática, uma vez recebidos, nem todos os filmes recebem o mesmo tratamento (revisão, catalogação, duplicação, restauração, armazenagem em local climatizado), o que deve gerar impactos em sua conservação ou sobrevivência no longo prazo. Filmes preservados podem ser difundidos, exibidos, apreciados, valorizados, o que retroalimenta seu processo de reconhecimento como bem cultural. Também se transformam num legado para as novas gerações porque passam a funcionar como fontes de referência para as futuras realizações. Talvez aí resida o

principal papel das cinematecas: atuar como agente responsável pela preservação e difusão dos filmes (ou de alguns filmes) de modo a consolidar sua efetiva patrimonialização. Ao menos, são esses os termos com os quais tentamos operar; são essas as questões que buscamos problematizar.

A boa rede de relações políticas dos realizadores ou das famílias detentoras dos direitos patrimoniais também é um fator de influência para garantir prioridade na restauração e conseqüente preservação de seus filmes. São esses atores que têm em geral acesso a editais ou ao patrocínio de empresas por meio de leis de incentivo fiscal. Ao alcançarem determinado padrão de reconhecimento, ao se transformarem em uma “grife cultural”, esses filmes ganham a dianteira na fila de restauração, já que oferecem às empresas patrocinadores ou mesmo aos governos da ocasião uma oportunidade mais eficaz para dar visibilidade à sua marca ou à sua gestão.

O trabalho exercido pela curadoria das mostras-retrospectivas também é um diferencial para balizar o grau de reconhecimento atribuído a um determinado conjunto de filmes. Essas mostras exerceram um papel indutor, já que o processo de seleção é *per se* valorativo, pois gera uma percepção diferenciada sobre o *status* patrimonial desses filmes. Eles ganham uma roupagem nobilitadora que os coloca em outro patamar: obras mais representativas da cinematografia nacional. Essa operação, quando executada de forma recorrente, embute um ímpeto patrimonializador, pois legitima a chancela patrimonial desses filmes que passam a ser encarados como os símbolos mais representativos do cinema nacional.

No que tange especificamente à restauração e à preservação de acervos fílmicos, nosso trabalho concentrou-se no papel desempenhado pela Cinemateca Brasileira. Não podemos deixar de destacar, entretanto, a vultosa contribuição de vários outros atores nessa tarefa heroica e hercúlea que tem íntima relação com o escopo deste trabalho. Entre eles, encontram-se: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Cinemateca de Curitiba, a Cinemateca Capitólio de Porto Alegre, o Arquivo Nacional, o Centro Técnico Audiovisual (CTAV), os Museus da Imagem e do Som, a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), o Centro de Pesquisadores do

Cinema Brasileiro (CPCB), os Congressos Brasileiros de Cinema (CBC); a Academia Brasileira de Cinema (ABC), o Cine OP – Mostra de Cinema de Ouro Preto que abriga anualmente o Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros, além de várias outras instituições da esfera governamental e da sociedade civil (como cineclubes), incluindo particulares (como colecionadores).

Temos também o papel exercido pelas universidades como o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF) experiência inédita de criação, no Brasil, de um arquivo de filmes, dentro do espaço universitário, dedicado à preservação e difusão do cinema amador ⁵⁴⁶, em especial, a produção fluminense. Essa iniciativa contempla tanto um foco regional (estado do Rio de Janeiro), quanto temático (filmes amadores).

Outra instituição que teve papel importante na preservação fílmica foi o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. O CPCB surge informalmente a partir de uma reunião realizada em 1969 no Museu de Arte do Moderna do Rio Janeiro, em que estavam presentes Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Vianny, Cosme Alves Neto, José Tavares de Barros, entre outros. O grupo pretendia constituir uma entidade que reunisse pessoas interessadas na pesquisa e preservação fílmica do cinema brasileiro. Após essa primeira iniciativa, encontros posteriores foram realizados no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e em Recife até que no Festival de Brasília de 1978 a entidade é formalmente constituída com a aprovação de seus estatutos.

O Programa de Preservação Fílmica do CPCB possibilitou a restauração de filmes como *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1949); *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1951); *Rico ri à toa* (Roberto Farias, 1957); *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965); *O país de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971); *O*

⁵⁴⁶ Segundo Freire (2020, p. 442), o conceito de cinema amador adotado pelo LUPA foi inspirado na definição de The Amateur Cinema Studies Network (ACSN): “as imagens em movimento que evocam todos os aspectos da vida das nossas sociedades, ontem e hoje, realizadas em todos os formatos e suportes e que, em sua origem, não foram destinadas à difusão nos circuitos profissionais do audiovisual”. Assim sendo, a produção dos alunos de curso de cinema da UFF, normalmente exibida em espaços da universidade ou em cineclubes e festivais, e tradicionalmente realizada em formatos e bitolas semiprofissionais, estaria contemplada nesse escopo.

homem que virou suco (João Batista de Andrade, 1979); e *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985). As restaurações foram incentivadas pela Lei Rouanet, com patrocínio da Petrobras, e os trabalhos de restauro realizados na Labocine e na Rob Filmes, com equipes coordenadas pelo restaurador Francisco Sérgio Moreira. As cópias restauradas foram lançadas em DVD e também exibidas em vários estados brasileiros. (BRANDÃO; BRANDÃO, 2021)

Ainda que tenhamos realizado muitos voos panorâmicos, em alguns casos voando baixo e em outros, alto demais, nossa intenção ao longo deste trabalho foi percorrer diferentes tópicos, buscando estimular questionamentos e propor reflexões sobre o tema do patrimônio e de como podemos problematizá-lo e enfrentá-lo no campo cinematográfico.

Foram muitos os cenários cognitivos percorridos: patrimônio; memória coletiva; políticas culturais no Brasil; preservação audiovisual; usos, fontes e objetos da história; novos paradigmas da historiografia do cinema; a história da historiografia cinematográfica no Brasil; o primeiro cinema no Brasil, um estudo de caso com coleta e tratamento de dados; a trajetória histórica da Cinemateca Brasileira e suas interrelações com diferentes contextos políticos e culturais; as principais mostras-retrospectivas do cinema brasileiro. Sabemos da amplitude dos espaços percorridos, às vezes um tanto descontínuos, às vezes um tanto desconexos, ainda que a intenção maior tenha sido oferecer uma leitura caleidoscópica sobre o tema, incitando muito mais indagações do que respostas assertivas para as questões propostas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. Patrimônio cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornélia; BELTRÃO, Jane (Org.). **Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos**. Blumenau: Nova Letra, 2007.

_____. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: DODEBEI, Vera; TARDY, Cecile. **Memória e novos patrimônios**. Marseille: OpenEdition Press, 2015.

Disponível em: <http://books.openedition.org/oep/417>. Acesso em: 15.nov.2019

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. **Film history: theory and practice**. Nova York: Knopf, 1985.

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. **Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização de cinema educativo no Brasil**. São Paulo: São Paulo, 1931.

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: BNDES/Aeroplano, 2003.

ALTMAN, Charles F. Towards a historiography of American film. **Cinema Journal**, n. 16, v. 2, 1977.

AMÂNCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. 2. ed. Niterói: EDUFF, 2011.

ANDRADE, Rudá de. Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil. **Cadernos da Cinemateca**. n. 1, 1962.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila; RENAU, Leonardo Vasconcelos; TANUS; Gabrielle Francine de S. C. O conceito de documento em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**. São Paulo, v.8, n.2, p. 158-174, jul./dez. 2012.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. O cinema em Pernambuco (1900-1930). In: RAMOS; Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, v. 1, 2018.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). **Recomendações para a produção e o armazenamento de documentos de arquivo**. Conselho Nacional de Arquivos - Rio de Janeiro: O Conselho, 2005.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AUTRAN, Arthur. **Alex Vianny: crítico e historiador**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras; 2003.

_____. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 17-30, 2007.

_____. Prefácio à segunda edição de Cinema brasileiro: propostas para uma história. In: BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Alceu**. Rio de Janeiro: PUC, v. 10, n.º 20, jan.- jun. 2010.

_____. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013.

AVELLAR, José Carlos. **Deus e o Diabo na Terra do Sol: a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro. Rocco, 1995.

_____. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1996.

AZEREDO, Ely. Dossiê Khouri. **Filme Cultura**, n. 12, p. 4-27, mai./jul. 1969.

BARRETO, Lima. **Toda crônica**. Rio de Janeiro: Agir, 2004. v.1.

BASTOS, Mônica Rugai. **Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida**. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajetória Crítica**. São Paulo: Editora Polis, 1978.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935. Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1979

_____. GALVÃO, Maria Rita. **Cinema – Repercussões em caixa de eco ideológica: as ideias do “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **O voo dos anjos, Bressane, Sganzerla: estudo sobre a criação cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro.** São Paulo: Annablume, 1995.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história.** 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERTINI, Alfredo. **Economia da cultura: a indústria do entretenimento e o audiovisual no Brasil.** São Paulo: Saraiva, 2008.

BEZERRA, Laura. **A preservação audiovisual no Governo Lula,** 2010.

Disponível em:

<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/22-LAURA-BEZERRA.1.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2020.

_____. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou “Para que eles continuem vivos através do modo de vê-los”.** Salvador, 2014. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2013.

_____. Construindo um espaço para a preservação audiovisual no Brasil. **Alceu**, v. 15, n. 30, p. 195-210 - jan./jun. 2015.

_____. **A preservação audiovisual nas políticas do Brasil entre: 2003-2010,** 2017.

Disponível em: <http://www.labaudiovisual.com.br/labav/preservacao-audiovisual-nas-politicas-culturais-do-brasil-entre-2003-2010/>. Acesso em: 01. nov. 2020.

BORDE, Raymond. **Les cinémathèques.** Laussane: Editions L'Âge d'Homme, 1983.

BRANDÃO, Carlos Augusto Dauzacker; BRANDÃO, Myrna Silveira. **Preservar é Preciso.** Rio de Janeiro: Autofagia, 2021.

BRASIL. **Decreto nº 21.240**, de 04 de abril de 1932. Nacionaliza o serviço de censura de filmes, cria a taxa cinematográfica para a educação popular e dá outras providências.

Disponível em:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>. Acesso em: 10.mar.2022

_____. **Lei nº 378**, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da educação e Saúde Pública.

Disponível em:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 10.mar. 2022

_____. **Lei nº 8.401**, 08 de janeiro de 1992. Dispõe sobre o controle de autenticidade de cópias de obras audiovisuais em videograma posta em comércio.

Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8401.htm. Acesso em 02.mar.2022

_____. **Lei nº 8.685**, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília, 1993.

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm. Acesso em: 02.mar.2022.

_____. **Medida Provisória nº 2.228-1** de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.

Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em: 11.mar.2022

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Festival Internacional de Cinema do Brasil (São Paulo, 1954). **Bresser-Pereira**, 2004.

Disponível em:

<https://www.bresserpereira.org.br/selected/Cinema/FestivalInternacionalCinema.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BUARQUE, Marco Dreer. **Entre grãos e pixels: os dilemas éticos na restauração de filmes: o caso de Terra em Transe**. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas.

BURCH. Noël. A Primitive Mode of Representation? In: BARKER. A.; ELSAESSER, T. (Org.). **Early cinema: space, frame, narrative**. Londres: BFI, 1990.

_____. **La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique**. Paris: Nathan, 1991.

BUTRUCE, Débora Lúcia Vieira. **A restauração de filmes no Brasil e a incorporação da tecnologia digital**. São Paulo, 2020. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

CABRERA, Livia Maria Gonçalves. **“O maior drama nacionalista do Brasil”: produção, recepção e circulação de Inconfidência Mineira (Carmem Santos, 1936-1948)**. Niterói, 2020. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.

CAIRNS, David. Cruzando a fronteira (os filmes ingleses de Cavalcanti). **Revista Contracampo**, n. 71, mai. 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/71/cruzandoafrenteira.htm>. Acesso em: 13 jan. 2022.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CALIL, Carlos Augusto. 30 anos. In: CALIL, Carlos Augusto; XAVIER, Ismail (Org.) **Cinemateca Imaginária – Cinema & Memória**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÂNEPA, Laura Loguercio; CARAÇA, Leandro César. Uma análise de *Chamas no Cafezal*, da Multifilmes: otimismo reiterado e protagonismo feminino. **Revista Mídia e Cotidiano**, n. 10, dez. 2016.

CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **A Revista de Cultura Anhembi (1950-62): um projeto elitista para elevar o nível cultural do Brasil**. Maringá: Eduem, 2010.

_____. A Vera Cruz e os estúdios paulistas dos anos 1950. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, v. 1, 2018.

CAVALCANTI, Alberto. Panorama do Cinema Brasileiro – o cinema comercial. **1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1952.

_____. **Filme e Realidade**. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1977.

CHALMERS, Vera Maria. Festival internacional de cinema. **Remate de males**, Campinas, SP, v. 22, n. 2, p. 291–319, 2012.

CHERCHI USAI, Paolo; FRANCIS, David; HORWATH, Alexander; LOEBENSTEIN, Michael. (Org.) **Film Curatorship: archives museums and digital market place**. Viena: Filmmuseum Synema Publikationen, 2008.

CHIAPPINI, Ligia. Apresentação aos mais jovens, lembranças para os mais velhos. **Literatura e Sociedade**, vol. 1, n. 1, p. 96-110, 1996.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade/Editora UNESP, 2006.

_____. **O patrimônio em questão: antologia para um combate.** Trad. João Gabriel Alves Domingos. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 147-165, 2012.

_____. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação cultural no Brasil (anos 1930-1940).** 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Regimento Interno da Cinemateca Brasileira – Arquivo de filme, vídeo e televisão.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007.

COELHO, Maria Fernanda Curado. **Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Cinemateca Brasileira, 2006.

_____. **A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso.** São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

CONCLUSÕES do Simpósio sobre o cinema e a memória do Brasil. In: CALIL, Carlos Augusto; XAVIER, Ismail (Org.) **Cinemateca Imaginária – Cinema & Memória.** Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo.** São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. Entre ladeiras de nitrato: notas históricas sobre o fórum da ABPA na Mostra de Cinema de Ouro Preto. In: HEFFNER, Hernani; D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak. **Reflexões sobre a preservação audiovisual 2006-2015: 10 anos de CineOP.** Belo Horizonte: Universo, 2015.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker.** Campinas: Papyrus, 2015.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação.** São Paulo: Editora Página Aberta, 1995.

COSTA, Selda Vale da. **Eldorado das Ilusões: Cinema & Sociedade: Manaus, 1897-1935.** Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

COSTA, Sílvia Ramos Gomes. **As ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual.** Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc: a linguagem da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DA MATTA, Roberto. **Explorações: ensaios de sociologia interpretativa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

DAVALLON, Jean. **Le don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation**. Paris: Hermes Science Publications, 2006.

_____. Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização. Trad. Germano Henrique Pereira de Sousa. In: DODEBEI, Vera; TARDY, Cecile. **Memória e novos patrimônios**. Marseille: OpenEdition Press, 2015

Disponível em:

<http://books.openedition.org/oep/417>. Acesso em 14.nov.2019

DEL AMO GARCÍA, Alfonso. **Preservación Cinematográfica**. s.l.: Federación Internacional de Archivos Fílmicos, 2004.

DIAS, Rosângela de Oliveira. **Chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DIEGUES, Carlos. **Cinema Brasileiro, ideias e imagens**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1988.

DUARTE, Benedito Junqueira. As Idades do Cinema Brasileiro: introdução à II Retrospectiva. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954a.

_____. A Sessão Inaugural da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro: homenagem a Edgar Brasil. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954b.

_____. “Caiçara” e Adolfo Celli. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954c.

_____. Tom Payne e “Terra é Sempre Terra”. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954d.

_____. Adolfo Celli e “Tico-Tico no Fubá”. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954e.

_____. Lima Barreto e “O Cangaceiro”. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954f.

_____. Luciano Salce e “Uma Pulga na Balança”. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954g.

_____. Tom Payne-Oswaldo Sampaio e “Sinhá Moça”. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954h.

_____. Alberto Travessa e “O Segredo do Corcunda”. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954i

_____. Cavalcanti e “Simão, o Caolho”. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954j.

_____. Manoel Rodrigues Ferreira e “Aspectos do Alto Xingu”. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954k.

_____. Humberto Mauro e “Ganga Bruta”. **Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1954l.

_____. Revisão Crítica do Cinema Novo. In: ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual: filosofia e princípios**. Trad. Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília: UNESCO, 2017.

ELSAESSER, Thomas. The New Film History. **Sight and Sound**, 55 : 4, Londres, 1986, p. 246-251

_____. General Introduction: Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology. In: BARKER, A.; ELSAESSER, T. (Org.). **Early cinema: space, frame, narrative**. Londres: BFI, 1990.

FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neorrealistas. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 82-94, jul./dez. 2007.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. **História del cine**. Madri: Afrodísio Aguado, 1949, Tomo II

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade**. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/PPGH-UFGM, 2003.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995.

_____. **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc/IPHAN, 2005.

_____. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

FOSSATI, Giovanna. **From grain to pixel: the archival life of film transition**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2018.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

FREIRE, Rafael de Luna. A ideia de gênero nacional no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada. In: FABRIS, Mariarosaria; SOUZA, Gustavo; FERRARAZ, Rogério (Org.). **Estudos de cinema e audiovisual – Socine**. São Paulo: Socine, 2010.

_____. **Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)**. Niterói, 2011a. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.

_____. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. **Revista Contracampo**, Niterói: UFF, n. 23, p. 66-85, 2011b.

_____. **A “restauração” de Guerra nas Estrelas em 1997**. Preservação Audiovisual, 2011c

Disponível em:

<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2011/11/restauracao-de-guerra-nas-estrelas-em.html>. Acesso em: 03.mar.2022.

_____. O Cinema no Rio de Janeiro (1914-1929). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018, 2 v.

_____. Um arquivo de filmes universitário, temático e regional: o LUPA-UFF diante do fosso entre universidades e cinematecas no Brasil. **Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, n. 22, 2020.

_____. **O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.

FRESNOT, Alain. **Alain Fresnot: um cineasta sem alma**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

_____. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca**, n.4, p. 13-23, 1980.

_____. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

GAUDREAU, André; GUNNING, Tom. Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? In: AUMONT, J.; GAUDREAU, A.; MARIE, M. **L'histoire du cinéma: nouvelles approches**. Paris: Sorbonne, 1989.

_____.; MARION, Philippe. Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma. **Cinémas: revue d'études cinématographiques**, vol. 17, n° 2 - 3, 2007.

_____. **Film and Attraction: From Kinematography to Cinema**. Chicago: University of Illinois Press, 2011.

GAUTHIER, Philippe. **The 1978 Brighton Congress and 'Traditional Film History' as Founding Myths of the 'New Film History'**. Conferência da Society for Cinema and Media Studies (SCMS), 2012.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A longa viagem de volta. **Revista Clima**, n. 1, p. 134-156, mai. 1941.

_____. O vilão ainda a perseguiu. **Revista Clima**, n. 4, p. 110-124, set. 1941.

_____.; SALLES, Francisco de Almeida. Em tempo ainda. In: THOMPSON, Cecília. Cinemateca Brasileira e seus problemas. **Cadernos da Cinemateca**. n. 3, 1963.

_____.; GONZAGA, Adhemar. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

_____. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. **Revista Argumento**, ano 1, n. 1, p. 55-67, out. 1973.

_____. Panorama do Cinema Brasileiro Cinema. In: **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1980.

_____. Pesquisa Histórica. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1996.

GONZAGA, Adhemar. Cinematecas. **Cinearte**, Rio de Janeiro, n. 154, 1929.

GONZAGA, Alice. **50 Anos de Cinédia**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GRAÇA, **Venerando da. Cinema Escolar**. Rio de Janeiro, Inspeção Escolar, 1916-1918.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. **Wide Angle**, v. 8, n. 3-4, 1986.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HANSEN, Miriam. The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In: CAUGHIE, P. L. (Org.). **Disciplining Modernism**. Londres: Palgrave Macmillan, 1999.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2017.

_____. (Org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**. São Paulo: Editora Summus, 2015.

JOHNSON, Randal. **The film industry in Brazil: culture and the state**. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1987.

KLINGER, Barbara. Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies. **Screen**, 38:2 1997.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n 10, p. 237-250, 1992.

LAGNY, Michèle. **O cinema como fonte da história**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Solene Biscouto; FEIGELSON Kristian (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: Novos Problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995.

_____. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

LEITE, João de Souza (Org.) **Aloísio Magalhães: bens culturais do Brasil – um desenho projetivo para a nação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro, das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. Anos 1950/1960: sonhos de autonomia. **Revista Alceu**, v.8, n.15, p. 95-104, jul./dez. 2007

LINDNER, Maria Laura Souza Bezerra. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou “Para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los”** Salvador, 2013. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Artes, Humanidades e Ciências Sociais Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia.

LÓPEZ, Ana M. Early Cinema and modernity in Latin America. **Cinema Journal**, 40, Number 1, 2000.

LYRA, Bernadette. **Fotogramas do Brasil: as chanchadas**. São Paulo: A lápis, 2015.

LOURENÇO, Júlio Cesar. **A contribuição da atividade cineclubista do Chaplin Club (1928-1931) para a maturidade da crítica cinematográfica brasileira**. Maringá, 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá.

MACEDO, Luiz Antonio Souza Lima de (Org.). **B. J. Duarte – Críticas: Paixão, Polêmica e Generosidade**. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

MALERBA, Jurandir. Teoria e História da Historiografia. In: _____. (Org.) **A História Escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006.

MALTBY, Richard. New cinema histories. In: _____. BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe (Orgs.). **Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies**. Oxford, Wiley-Blackwell, 2011

MARGULIÊS, Marcus. Acompanha Complemento Nacional. **1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1952.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras, 2009.

MATTELAR, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MEIRELLES, William Reis. **Paródia & Chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares**. Londrina: Eduel, 2005.

MELO, Luís Alberto Rocha. **“Cinema Independente”: Produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)**. Niterói, 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense

_____. Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. **Revista ARS**, ano 14, n. 28, p. 221-245, jul.- dez. 2016.

MENDES, Erasmo Garcia. Paulo Duarte. **Revista Estudos Avançados**, v. 8, n. 22, p. 189-193, 1994.

MICELI, Sérgio (Org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

_____. SPHAN: refrigério da cultura oficial. In: MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 359-368.

MILLER, Toby; GOVIL, Nitin; MCMURRIA, John, MAXELL, Richard; WANG, Ting (Orgs.) **Global Hollywood 2**. Londres: BFI/Palgrave Macmillan, 2005.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

_____. Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 50-67, ago. 2014.

_____. Maria Rita Galvão, historiadora, **Vivomatografias**. **Revista de estudos sobre precine y cine silente en Latinoamérica**, n. 4, p. 155-166, dez. 2018.

_____. Gênero e montagem em *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913): anotações de um historiador. **Metodologia & Interdisciplinaridade**. v.9, n. 15, jan.-jul. 2019.

MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912), Cinema Carioca (1912-1930). In: RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

MUSSER, Charles. The Early Cinema of Edwin S. Porter. **Cinema Journal**, 19, 1, 1979.

_____. Historiographic Method and the Study of Early Cinema. **Cinema Journal**, Vol. 44, No. 1, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. Suicidas e foliões: chanchada, carnavalização e realismo no filme *Tudo azul*, de Moacyr Fenelon (1951). **Estudos Históricos**. v. 26, n. 51, p. 133-153, jan.jun. 2013.

NOBRE, Francisco Silva. **Pequena história do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Associação Atlética do Banco do Brasil, 1955. 2 v.

NORONHA, Jurandyr. Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira. **A Cena Muda** n. 28, p. 8-9; 32-33, jul.1948.

_____. Mostra e filmoteca. **1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1952.

_____. **Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro: os que vieram de outras terras**. Rio de Janeiro: EMC Edições, 2015.

NOVAES, Barbara Bergamaschi, A visualidade háptica no cinema de Joel Pizzini. **Revista Poiésis**, n. 27, p. 135-149, jul. 2016.

NÚÑEZ, Fabián. A política e as políticas de preservação audiovisual no Brasil, ou sua ausência. In: HEFFNER, Hernani; D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak. **Reflexões sobre a preservação audiovisual 2006-2015:10 anos de CineOP**. Belo Horizonte: Universo, 2015.

_____. Unión de Cinematecas de América Latina: reflexões sobre o seu processo histórico (1965-1984). **Encuentros Latinoamericanos (segunda época)**, v. 2, n. 4, p. 163–183, 2021.

OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos. **O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira**, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Carlos. **O romance do gato preto: história breve do cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: LP&M, 1985.

_____. **Le Cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté – historiographie et comparatisme**. Paris: L'Harmattan, 2000.

_____. **Alberto Cavalcanti**. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. (Org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

_____. **A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

PARKER, Ian. Psicanálise Lacaniana e Marxismo Revolucionário. São Paulo. **A peste**, v. 1, n. 1, p. 79-199, jan.jul, 2009

PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v.8, n.15, p. 127-142, jul./dez. 2007.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POMIAN, Krzystof. Coleção. In: **Enciclopedia Einaudi vol.1: Memoria – História**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

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. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.

_____. O audiovisual como patrimônio: questões. In: HEFFNER, Hernani; D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak. **Reflexões sobre a preservação audiovisual 2006-2015: 10 anos de CineOP**. Belo Horizonte: Universo, 2015.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____. Os novos rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____.; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018, 2 v.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUIZ, Adilson José. A imagem da Vera Cruz nos livros. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**, v. 29, n. 17, p. 115-126, jun. 2002.

SALLES, Francisco de Almeida. Desenvolvimento Artístico do Cinema Brasileiro. **1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1952.

SALVADORE, Waldir. **São Paulo em preto & branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60**. São Paulo: Annablume, 2005.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**, Ouro Preto, número 8, abril, 2012, p. 151-173.

SANTILI, Juliana. Patrimônio imaterial e direitos intelectuais coletivos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 32, p. 62-80, 2005.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. **Arquivos modernos: princípios e técnicas**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: Histoire parallèle e a emergência do discurso do outro. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 187-203, jan.-jun. 2013

_____. Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural. **Rumores**. n. 21, v. 11, jan./jun. 2017.

_____. O cinema silencioso em Minas Gerais (1907-1930) In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, v.1, 2018.

SIQUEIRA, Sérvulo. Notícia do Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil. In: CALIL, Carlos Augusto; XAVIER, Ismail (Org.). **Cinemateca Imaginária – Cinema & Memória**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

SILVA NETO, Antônio Leão. **Dicionário de Filmes Brasileiros – longa-metragem**. São Paulo: edição própria, 2002.

SILVA, Camila Viera da; LUSVARGUI, Luiza (Org.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

SILVA, Filippi Fernandes. A Ilha e o Maçarico: Limite, nos caminhos de um vir a ser. **Revista Estudos Hum(e)anos**, v. 6, p. 21-50, 2013.

SIMIS, Anita. Concine 1976 a 1990. **Políticas Culturais em Revista**. n. 1, p. 35-55, jun.2008

_____. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queirós. **Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização**. Rio de Janeiro, 2014. Tese (Doutorado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SOUSA, Ana Paula da Silva e. **Dos conflitos ao pacto: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI**. Campinas, 2018. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

_____. O signo do caos: como a Cinemateca Brasileira virou um cavalo de batalha do governo Bolsonaro. **Revista Piauí**, edição 169, out. 2020.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Nossa aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a *Central do Brasil***. São Paulo: Cultura, 1998.

_____. Cinema em tempos de Capanema. In: BOMENY, Helena (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro/Bragança Paulista: Editora FGV/Editora Universidade de São Francisco, 2001.

_____. Raízes do cinema brasileiro. **Alceu** (PUC-RJ), v. 8, p. 20-37, 2007.

_____. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. Maria Rita Galvão (1939-2017). **Journal of Film Preservation**, n. 97, p. 73-76, dez. 2017.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo**. São Paulo, 1981. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. **Paulo Emílio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

_____. **Congressos, patriotas e ilusões, e outros ensaios de cinema**. São Paulo: Linear B, 2005.

_____. Os Primórdios do Cinema no Brasil. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018, v. 1.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

THOMPSON, Cecília. Cinemateca Brasileira e seus problemas. **Cadernos da Cinemateca**. n. 3, 1963.

TRIGUEIRINHO NETO, José Hipólito. O lugar de um cineclube no cinema nacional. **1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro**: catálogo. São Paulo: MAM, 1952.

UCHÔA, Fábio Raddi. **Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83): perambulação, silêncio e erotismo**. São Paulo: Alameda, 2019

UNESCO. **Memória do Mundo: Diretrizes para Salvaguarda do Patrimônio Documental**. Unesco: 2002.

Disponível em:

<https://mowlac.files.wordpress.com/2012/07/diretrizes-para-a-salvaguarda-do-patrimc3b4nio-documental.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2021.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.

_____. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, João Luiz. Este é meu, é seu, é nosso – Introdução à paródia no cinema brasileiro. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, n. 41-42, p. 22-29, 1983.

_____. **A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)**. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n.1, p. 45-62, 2003.

_____. A chanchada e o cinema carioca (1930-1950) In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, v.1, 2018.

WHITE, Hayden. **Enredo e verdade na escrita da história**. In: MALERBA, Jurandir (org.) *A História Escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006

_____. **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2nd. Ed, 2014

XAVIER, Ismail Norberto **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em *São Bernardo*. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, n. 2, p. 126-138, 1997.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e estética da fome**. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, 2 ed.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac & Naif, 2012. 2 ed.

ZANATTO, Rafael Morato. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954). **Aniki – Revista Portuguesa de Imagem em Movimento**, v. 8, n. 1, p. 101-130, 2021.

APÊNDICE A: Filmes citados nas obras panorâmicas (1898-1912)

FILME	REALIZADORES	ANO	LOCAL	FONTES					
				1	2	3	4	5	6
A viúva Alegre	Alberto Moreira/Júlio Ferrez	1909	Rio de Janeiro	X	X	X	X	X	X
Paz e Amor	Alberto Moreira/William Auler	1910	Rio de Janeiro	X	X	X	X	X	X
Sonho de valsa	Júlio Ferrez/William Auler	1910	Rio de Janeiro	X	X	X	X	X	X
A dançarina descalça	William Auler	1911	Rio de Janeiro		X	X	X	X	X
A marcha do Cadiz	Julio Ferrez/Francisco Serrador	1910	Rio de Janeiro		X	X		X	X
O crime da mala	Alberto Botelho/ Francisco Serrador	1908	São Paulo		X	X		X	X
Os estranguladores	Antonio Leal	1906	Rio de Janeiro	X	X	X	X	X	
A cabana do Pai Tomás	Antonio Serra/Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro		X	X	X		
A gueixa	Júlio Ferrez/William Auler	1909	Rio de Janeiro		X	X	X		
A mala sinistra	Antonio Leal	1908	Rio de Janeiro		X	X		X	
A tosca	Júlio Ferrez/William Auler	1909	Rio de Janeiro			X	X	X	
Nhô Anástácio chegou de viagem	Júlio Ferrez	1908	Rio de Janeiro		X	X	X		
Noivado de sangue	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro		X		X	X	
O comprador de ratos	Antonio Leal	1908	Rio de Janeiro		X	X	X		
O conde de Luxemburgo	William Auler	1911	Rio de Janeiro		X		X	X	
O Guarany	Salvatore Lazzaro	1911	Rio de Janeiro		X			X	X
O nono mandamento	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro		X	X		X	
O remorso vivo	Giuseppe Labanca/Emílio Silva	1909	Rio de Janeiro		X	X	X		
Pega na Chaleira	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro		X	X		X	
Pela vitória dos clubes carnavalescos	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro		X	X		X	
Zé Bolas e o famoso telegrama nº 9	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro		X	X		X	
606 contra o espiroqueta pálido	Paulino Botelho	1910	Rio de Janeiro		X		X		
A mala sinistra	Julio Ferrez	1908	Rio de Janeiro		X	X			
A República Portuguesa ou 5 de Outubro	William Auler	1911	Rio de Janeiro		X			X	
A revolta da esquadra	William Auler	1910	Rio de Janeiro			X	X		
A serrana	Julio Ferrez	1911	Rio de Janeiro		X			X	
Dona Inês de Castro	Giuseppe Labanca/Emílio Silva	1909	Rio de Janeiro		X			X	
La bohème	William Auler	1908	Rio de Janeiro				X		X
O chantecler	William Auler	1910	Rio de Janeiro		X			X	
O cometa	Francisco Serrador/ Júlio Ferrez	1910	Rio de Janeiro		X			X	
O cordão	William Auler	1910	Rio de Janeiro		X	X			
Os capadócius da Cidade Nova	Antonio Leal	1908	Rio de Janeiro		X	X			
Os milagres de Santo Antônio	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro		X			X	

FILME	REALIZADORES	ANO	LOCAL	FONTES					
				1	2	3	4	5	6
Um cavalheiro deveras obesquioso	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro		X	X			
Ranchinho do sertão	Eduardo Hirtz	1912	Porto Alegre			X	X		
Segunda feira do Bonfim	Diomedes Gramacho e José Dias da Costa	1909	Salvador			X	X		
Um drama na Tijuca	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro						
Uma lição de maxixe	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro		X	X			
A dança de um baiano	Afonso Segreto	1899	Rio de Janeiro				X		
A Infelicidade de um velho na noite de casamento	Afonso Segreto	1899	Rio de Janeiro				X		
A operação das Marias xifópagas pelo Dr. Charles Prevost	Antonio Leal	1907	Rio de Janeiro			X			
A princesa dos dólares	William Auler/ Alberto Botelho	1909	Rio de Janeiro				X		
A Quadrilha do Moulin-Rouge	Paschoal Segreto	1901	Rio de Janeiro				X		
A restauração em Portugal em 1640	Joseph Arnaud		Rio de Janeiro		X				
A Vida de Barão do Rio Branco	Alberto Botelho	1910	Rio de Janeiro				X		
A vida de João Cândido		1912	Rio de Janeiro					X	
A vida do Barão de Rio Branco	Antonio Leal	1912	Rio de Janeiro		X				
Amor e piche	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro					X	
Aqui não ! Não pode	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro					X	
As aventuras de Zé Caipora	Giuseppe Labanca/ Emílio Silva	1909	Rio de Janeiro		X				
As festas da Penha	Paschoal Segreto	1900	Rio de Janeiro				X		
As portas do céu	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro				X		
Barcarola	William Auler/Julio Ferrez	1908	Rio de Janeiro						X
Cavalleria rusticana	Alberto Botelho	1909	Rio de Janeiro				X		
Cavalleria rusticana	Salvatore Lazzaro	1911	Rio de Janeiro				X		
Circolo operario Italiano em São Paulo	Paschoal Segreto	1901	Rio de Janeiro				X		
Da serrinha aos primeiros saltos do Iguaçu	Anibal Requião	1910	Curitiba			X			
Duo de los patos	William Auler/Julio Ferrez	1908	Rio de Janeiro						X
Funiculi-funiculá	William Auler	1908	Rio de Janeiro						X
I Pagliacci	William Auler/Julio Ferrez	1909	Rio de Janeiro				X		
Il Trovatore	Alberto Botelho/ Francisco Serrador	1910	São Paulo				X		
Imigração e colonização no Estado de São Paulo	João Stamato	1910					X		
Inês de Castro	Eduardo Leite	1909					X		
Mascote	William Auler/Julio Ferrez	1908	Rio de Janeiro						X
Match internacional de futebol entre brasileiros e argentinos	Antonio Leal	1908	Rio de Janeiro					X	
Milagre de Nossa Senhora da Penha	Alberto Botelho	1910	Rio de Janeiro				X		

FILME	REALIZADORES	ANO	LOCAL	FONTES					
				1	2	3	4	5	6
Milagres de Santo Antonio	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro				X		
Nas entranhas do Morro do Castelo	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro					X	
O Bando precatório para a seca do Ceará	Afonso Segreto	1900	Rio de Janeiro				X		
O casamento de Estêves	William Auler	1910	Rio de Janeiro		X				
O circuito de Itapecerica	Antonio Leal	1908	Rio de Janeiro					X	
O crime da mala	Julio Ferrez	1908	Rio de Janeiro				X		
O diabo	Antonio Campos	1908	São Paulo				X		
O Dr. Lauro Sodré e os acontecimentos no Pará	Ramón de Baños	1912	Belém			X			
O mágico de bonecos							X		
O padre vendedor de fósforos	Antonio Leal	1908					X		
O Rio por um óculo	Emílio Silva	1910	Rio de Janeiro					X	
O viúvo alegre	Mauri	1910					X		
Os funerais do Barão de Rio Branco	Alberto Botelho	1912	Rio de Janeiro					X	
Os Guaranis	Antonio Leal	1908	Rio de Janeiro			X			
Os milagres de Nossa Senhora da Penha	William Auler/Alberto Botelho	1910	Rio de Janeiro		X				
Os sucessos de 29 de agosto	Ramón de Baños	1912	Belém			X			
Passaperna e companhia	Antonio Leal	1909	Rio de Janeiro		X				
Pescadores tirando peixes nas águas de Niterói	Paschoal Segreto	1900	Rio de Janeiro				X		
Rebelião da marinhagem da esquadra		1910	Rio de Janeiro			X			
Romanza Sentimental	William Auler	1908	Rio de Janeiro						X
Serenata poética	William Auler	1908	Rio de Janeiro						X
Sô Lotério e Siá Ofrásia	Antonio Leal	1908					X		
Tannhauser	William Auler	1908					X		
Tragédia da rua dos Andradas	Guido Pannelo	1911	Porto Alegre			X			
Triste fim de uma vida de prazeres	Francisco Serrador/Medeiros de Albuquerque	1909	Rio de Janeiro		X				
Um careca	Afonso Segreto	1899	Rio de Janeiro				X		
Um maxixe de outro mundo	Paschoal Segreto	1900	Rio de Janeiro				X		
Uma viagem de núpcias que acaba mal	Afonso Segreto	1899	Rio de Janeiro				X		

Obras panorâmicas da História do Cinema Brasileiro

1. VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro . Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959
2. GOMES, Paulo Emílio Salles; GONZAGA, Ademar. 70 anos de Cinema Brasileiro . Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
3. MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912), Cinema Carioca (1912-1930) . In: RAMOS, Fernão (org). <i>História do cinema brasileiro</i> . São Paulo:Círculo do Livro, 1987
4. GALVÃO, Maria Rita Eliezer. Le Muet . In: Cinéma Brésilien. Paris: Editions de Centre George Pompidou, 1987
5. SOUZA, Carlos Roberto de. Nossa aventura na tela - A trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a Central do Brasil . São Paulo: Cultura, 1998
6. SOUZA, José Inácio de Mello. Primórdios do Cinema no Brasil . In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. <i>Nova História do Cinema Brasileiro</i> . Vol 1. São Paulo: Editora Sesc, 2018.

APÊNDICE B: Filmes preservados (1900-1914)

TÍTULO	ANO
CHAGAS EM LASSANCE (Título atribuído)	1909
REMINICÊNCIAS (1909-1920)	1909
A DESPEDIDA DO 19 BATALHÃO RIO BRANCO	1910
CARNAVAL EM CURITIBA	1910
FATOS HISTÓRICOS DO TIRO DE GUERRA 19 RIO BRANCO	1910
VISITA DO EXMO. SNR. MINISTRO DA AGRICULTURA I. E COMMERCIO, DR. PEDRO DE TOLEDO A ESCOLA DE ARTES E OFFICIOS DE S. PAULO, DIRECTOR DR. SILVEIRA DA MOTTA / VISITA DO DOUTOR PEDRO DE TOLEDO	1910
CIDADE DE BEBEDOURO - EST. DE SÃO PAULO	1911
SERVIÇO DE FEBRE AMARELA (Título atribuído) / FEBRE AMARELA - CAMPANHAS SANITÁRIAS DO INÍCIO DO SÉCULO / FEBRE AMARELA, 1947 - CAMPANHAS SANITÁRIAS DO INÍCIO DO SÉCULO	1911
BARÃO DO RIO BRANCO - A NAÇÃO EM LUTO - OS FUNERAES / HOMENAGENS E FUNERAIS DO BARÃO DO RIO BRANCO / OS IMPONENTES FUNERAIS DO CHANCELER BRASILEIRO BARÃO DO RIO BRANCO / FUNERAIS DO GRANDE CHANCELER BRASILEIRO BARÃO DO RIO BRANCO / FUNERAIS DO BARÃO DO RIO BRANCO / LUTO PELO BARÃO RIO BRANCO	1912
PASSEIO DA SOCIEDADE RECREIO JUVENIL	1912
RONDÔNIA / OS NHAMBIQUARAS; RONDONIA (EXPEDIÇÃO ROQUETTE PINTO	1912
A EXMA. FAMÍLIA BUENO BRANDÃO EM BELO HORIZONTE NO DIA 11 DE JULHO DE 1913	1913
CAÇA À RAPOSA / A CAÇA À RAPOSA	1913
OS ÓCULOS DO VÔVÔ	1913
SANTA MARIA ACTUALIDADES	1913
EM FAMÍLIA - REMINISCÊNCIAS DO PASSADO: 1910-1914 (Título atribuído)	1914
FAZENDA SÃO JOSÉ	1914
GRUPO EM DESFILE (Título atribuído)	1914
UM DOMINGO EM CASA DE VOVÔ	1914

APÊNDICE C: Filmografia de Vicente de Paula Araújo (1899-1912)

1899

1. AUTOMÓVEL FIM DE SÉCULO
2. BALDEAÇÃO DA BARCA DE PETRÓPOLIS
3. DREYFUS NO CONSELHO DE GUERRA
4. INFELICIDADE DE UM VELHO NA PRIMEIRA NOITE DE CASAMENTO
5. LARGO DE SÃO FRANCISCO POR OCASIÃO DE MEETING
6. O BANHO DOS CAVALOS
7. O MÁGICO DOS BONECOS
8. PRAÇA TAMARINDO NO DIA TREZE DE MAIO
9. TRANSFORMAÇÕES
10. UM CARECA E UMA VIAGEM DE NÚPCIAS QUE ACABA MAL
11. VIAGEM DE NÚPCIAS

1900

12. A FAMÍLIA ACROBÁTICA
13. BAILE EXCELSIOR
14. CHEGADA DA BARCA DE NITERÓI
15. MAXIXE NO OUTRO MUNDO
16. OFICIAIS DO EXÉRCITO E DA GUARDA NACIONAL NO ARSENAL DA MARINHA
ESPERANDO O PRESIDENTE PRUDENTE DE MORAIS
17. OS TRÊS PALHAÇOS

1901

18. A CHEGADA DE CAMPOS SALES EM BUENOS AIRES
19. CÍRCULO OPERÁRIO ITALIANO EM SÃO PAULO
20. DANÇA BAIANA
21. EMBARQUE DO GENERAL ROCA
22. ESCALADA DE UM MURO POR ALUNOS DA ESCOLA MILITAR
23. EXERCÍCIO NA FORTALEZA DE SANTA CRUZ
24. FESTEJOS DO GENERAL ROCA NO CATETE
25. MISSA FÚNEBRE DE HUMBERTO I NA CANDELÁRIA
26. O LARGO DA CARIOCA
27. QUADRILHA DO MOULIN ROUGE
28. REGATAS EM BOTAFOGO
29. UMA FAMÍLIA FELIZ EM BOTAFOGO

1905

30. DESEMBARQUE DO EXMO. SR. RODRIGUES ALVES NO ARSENAL DA MARINHA
31. GRANDE PARADA DAS TROPAS BRASILEIRAS

1906

32. INAUGURAÇÃO DA AVENIDA CENTRAL

33. O CARNAVAL DA AVENIDA CENTRAL
34. O DESEMBARQUE DE MR. ROOT
35. OS ESTRANGULADORES DO RIO
36. UM PASSEIO NO LEME

1907

37. A CHEGADA DO GENERAL ROCA / DESEMBARQUE E PASSAGEM NA AVENIDA
38. A OPERAÇÃO DAS MARIAS XIPÓFAGAS PELO DR. CHAPOT PREVOST
39. UM DRAMA NO EXPRESSO DE BELÉM A SÃO PAULO EM 1790

1908

40. A CHEGADA DO D. AMÉLIA
41. A CHEGADA DO MARECHAL HERMES
42. A ENTRADA DE D. AMÉLIA NO RIO DE JANEIRO
43. A EXPOSIÇÃO DE BELO HORIZONTE
44. A FESTA CAMPESTRE DE FAMÍLIAS CARIOCAS
45. A FESTA INFANTIL NO CAMPO DE SANT'ANA
46. A INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908
47. A MALA SINISTRA (Photo-Cinematographia Brasileira)
48. A MALA SINISTRA (Ferrez e Filhos)
49. AS CASCATAS DE PIRACICABA
50. AS DEMONSTRAÇÕES DAS ESCOLAS NO CENTENÁRIO DE OSÓRIO
51. AS FESTAS DE NOSSA SENHORA DA PENHA
52. AS ÚLTIMAS REGATAS
53. ASPECTOS DA AVENIDA – O PADRE VENDEDOR DE FÓSFOROS
54. BALÃO MILITAR Nº 1 NO REALENGO
55. BARROSO E SALDANHA, TRASLADAÇÃO E HOMENAGENS DA MARINHA BRASILEIRA
56. BATALHA DE CONFETE NA AVENIDA BOTAFOGO
57. BOMBEIROS DO RIO
58. CENTENÁRIO DO GENERAL OSÓRIO
59. COLHEITA, PREPARAÇÃO E EMBARQUE DO CAFÉ
60. COMEMORAÇÃO DA BATALHA DO RIACHUELO
61. COMEMORAÇÃO DE UMA DATA NACIONAL: A BATALHA DO RIACHUELO
62. COMO SE GLORIFICA UM HERÓI – O CENTENÁRIO DE OSÓRIO
63. CONSTRUÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE 1908 NO RIO DE JANEIRO
64. CORSO DO CAMPO DE SANT'ANA
65. CORSO E PASSEATA DO COLÉGIO MILITAR
66. DE BARRA A JUIZ DE FORA
67. DE BELÉM A PALMEIRAS
68. DE SOUZA AGUIAR A JUIZ DE FORA
69. ELIXIR DA JUVENTUDE CARIOCA
70. ENTRADA DA ESQUADRA AMÉRICA NA BAÍA DO RIO DE JANEIRO
71. EXCURSÃO DOS AMERICANOS À USINA ELÉTRICA DO RIBEIRÃO DAS LAJES
72. EXÉQUIAS DO REI D. CARLOS E DO PRÍNCIPE LUÍS FELIPE NA CATEDRAL DO RIO DE JANEIRO
73. EXERCÍCIO DO BATALHÃO DO INTERNATO DO GINÁSIO NACIONAL
74. EXERCÍCIOS DE ESGRIMA DA BAIONETA EXECUTADOS PELOS MARINHEIROS NACIONAIS DE VILLEGAINON

75. EXERCÍCIOS DOS BOMBEIROS DO RIO DE JANEIRO
76. FESTA DO JUBILEU DA ESTRADA E INAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA DE CRISTIANO OTTONI
77. FESTA EM PARACAMBI
78. FESTA RIO-GRANDENSE
79. FESTAS DO CENTENÁRIO DO GENERAL OSÓRIO
80. FESTAS DOS OPERÁRIOS DA CASA AULER & CIA
81. FESTIVAL EM HONRA DO MARECHAL HERMES
82. HOMENAGENS AO GENERAL OSÓRIO PELAS MENINAS ESTUDANTES
83. INAUGURAÇÃO DAS LINHAS ELEVADAS
84. LANÇAMENTO DO COURAÇADO MINAS GERAIS
85. MARGEM DO RIO DAS VELHAS
86. MATCH DE FUTEBOL ENTRE INGLESES E FLUMINENSE
87. MATCH INTERNACIONAL DE FUTEBOL ENTRE BRASILEIROS E ARGENTINOS
88. NHO ANASTÁCIO CHEGOU DE VIAGEM
89. O BALÃO DO CAPITÃO LIPPI
90. O CARNAVAL DE 1908 NO RIO
91. O CIRCUITO DE ITAPECERICA
92. O COMPRADOR DE RATOS
93. O CORPO DE BOMBEIROS
94. O CORSO DE 19 DE FEVEREIRO
95. O CORSO DE BOTAFOGO
96. O CORSO DE CARRUAGENS
97. O CORSO DE CARRUAGENS NA EXPOSIÇÃO
98. O CORSO EM BOTAFOGO
99. O FLAGRANTE PELO CINEMA
100. O GUARANI (CANÇÃO DO AVENTUREIRO)
101. O LANÇAMENTO DO DESTROYER PARÁ
102. O MAXIXE / SÔ LOTERO E SIÁ OFRÁSIA COM SEUS PRODUTOS NA EXPOSIÇÃO
103. O PRÉSTITO DOS DEMOCRÁTICOS E CORRIDAS DE TOUROS
104. OS CAPADÓCIOS DA CIDADE NOVA
105. OS ESTRANGULADORES / OS ESTRANGULADORES DO RIO
106. OS GUARANIS
107. PRIMEIRO CENTENÁRIO DE FUNDAÇÃO DO JARDIM BOTÂNICO
108. QUEBRADEIRA
109. RAMAL DE OURO PRETO
110. REGATAS EM BOTAFOGO
111. SCOUT PARÁ
112. SERENATA POÉTICA
113. UMA FESTA GAÚCHA NO LEME
114. UMA FESTA MILITAR – O CENTENÁRIO DO 1º REGIMENTO DE CAVALARIA
115. UMA FESTA RIO-GRANDENSE NO LEME
116. VACINA OBRIGATÓRIA
117. VIAGEM DE SUA EXCIA. PAUL DOUMER AO BRASIL
118. YACHT CLUB BRASILEIRO

1909

119. A BATALHA DE FLORES NO PARQUE DA REPÚBLICA
120. A CABANA DO PAI TOMÁS
121. A PARADA DE 15 DE NOVEMBRO

122. A TOSCA (VISSI D'AMORE)
123. A TRADICIONAL E GRANDE FESTA DA PENHA
124. A VIAGEM DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA A CURITIBA E A PARANAGUÁ
125. A VIÚVA ALEGRE (Photo-Cinematographia Brasileira)
126. A VIÚVA ALEGRE
127. A VIÚVA ALEGRE (William & Cia.)
128. AQUI NÃO! NÃO PODE
129. AS HORAS DA MUNDANA
130. AS PORTAS DO CÉU
131. ASPECTOS DA AVENIDA
132. ASPECTOS POPULARES DO CARNAVAL DO RIO
133. AVENTURAS DO ZÉ CAIPORA
134. CHIRIBIRIBI
135. CHRISPIANO E LA COMADRE
136. COMUNHÃO NA MATRIZ DE SÃO JOÃO BATISTA DA LAGOA
137. CORRIDA DE AUTOMÓVEIS EM SÃO GONÇALO
138. DANÇAS CARACTERÍSTICAS NACIONAIS
139. DONA IGNEZ DE CASTRO
140. FANDANGUAÇU
141. FESTA INFANTIL NO CAMPO DE SANT'ANA
142. FESTEJOS NA AVENIDA CENTRAL
143. FUNERAIS DO CONSELHEIRO AFONSO PENA
144. FUNERAIS DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA
145. GEISHA
146. HERODÍADE (ÁRIA DE SÃO JOÃO)
147. HOMENAGEM AO ALMIRANTE BARROSO
148. JOÃO JOSÉ
149. NAS ENTRANHAS DO MORRO DO CASTELO
150. NOIVADO DE SANGUE / TRAGÉDIA PAULISTA
151. O PROFESSOR DE DANÇA NACIONAL OU UMA LIÇÃO DE MAXIXE
152. O PRONTO
153. OS DOIS PROSCRITOS / A RESTAURAÇÃO DE PORTUGAL EM 1640
154. OS FUNERAIS DE AFONSO PENA
155. OS FUNERAIS DO PRESIDENTE AFONSO PENA
156. OS MILAGRES DE SANTO ANTÔNIO
157. PARADA E INAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA DO ALMIRANTE BARROSO
158. PARADA INFANTIL DE 12 DE OUTUBRO
159. PASSAPERNA & CIA / TRAZ-SE A FAZENDA E... O DINHEIRO
160. PAZ E AMOR
161. PEGA NA CHALEIRA
162. PELA VITÓRIA DOS CLUBES CARNAVALESCOS
163. REMORSO VIVO
164. RIO DE JANEIRO A VÔO DE PÁSSARO
165. RIO DE JANEIRO PITORESCO
166. SAÍDA DA MISSA DA GLÓRIA
167. SER OU NÃO SER... RECONHECIDO
168. SONHO DE VALSA
169. UM CAVALHEIROS DEVERAS OBSEQUIOSO
170. UM DRAMA NA TIJUCA
171. UM PASSEIO NA BAÍA DO RIO DE JANEIRO
172. UMA EXCURSÃO A TERESÓPOLIS

- 173. VIDA CARIOCA
- 174. ZÉ BOLAS E O FAMOSO TELEGRAMA Nº 9

1910

- 175. 606
- 176. A AVIAÇÃO NO RIO DE JANEIRO (Arnaldo & Cia.)
- 177. A AVIAÇÃO NO RIO DE JANEIRO (Cinema Pathé)
- 178. A CHEGADA DE S. EXCIA. O MARECHAL HERMES
- 179. A CHEGADA DO DR. FONSECA HERMES
- 180. A CHEGADA DO ILUSTRE DEPUTADO BAIANO J.J. SEABRA
- 181. A CHEGADA DO MARECHAL HERMES
- 182. A CHEGADA DO MARECHAL HERMES DA FONSECA
- 183. A DESPEDIDA DO 19º BATALHÃO RIO BRANCO
- 184. A ENTRADA DO MINAS GERAIS
- 185. A ENTRADA DO MINAS GERAIS NA BAIA DE GUANABARA
- 186. A FÁBRICA DE LUZ ESTEÓRICA
- 187. A FESTA DA BANDEIRA NO COLÉGIO MILITAR
- 188. A GRANDE REVISTA NAVAL DE 14 DE NOVEMBRO
- 189. A INAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA DO MARECHAL FLORIANO PEIXOTO
- 190. A INAUGURAÇÃO DO PARQUE DA BOA VISTA
- 191. A MARCHA DE CADIZ
- 192. A PARADA DE SETE DE SETEMBRO
- 193. A POSSE DO MARECHAL HERMES
- 194. A REGATA ORGANIZADA PELO CLUBE ICARAÍ
- 195. A REPÚBLICA PORTUGUESA
- 196. A REVOLTA DA ESQUADRA
- 197. A REVOLTA DOS MARINHEIROS
- 198. A SAÍDA DA NOSSA MATINÉE DE DOMINGO, 12 DE JUNHO
- 199. A VIDA DE CRISTO
- 200. A VISITA DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA AO COURAÇADO MINAS GERAIS
- 201. AS FACEIRICES DE ROSA
- 202. AS OBRAS DO PORTO DO RIO DE JANEIRO
- 203. ASPECTOS DA REGATA DO YACHT CLUB BRASILEIRO
- 204. ASPECTOS DO DREADNOUGHT MINAS GERAIS
- 205. BATALHA NAVAL DO RIACHUELO
- 206. BATALHÃO NAVAL
- 207. BOTAFOGO
- 208. CAMPEÃO DE FUTEBOL DE 1910
- 209. CAMPEONATO DE FUTEBOL FLUMINENSE X BOTAFOGO
- 210. CANÇÃO DO AVENTUREIRO
- 211. CHEGADA A ESTA CAPITAL DO MARECHAL HERMES
- 212. CONCURSO HÍPICO EM SÃO CRISTÓVÃO
- 213. COURAÇADO MINAS GERAIS EM SUA ENTRADA TRIUNFAL
- 214. EMBARQUE DO BATALHÃO DE TIRO FEDERAL RIO BRANCO EM PARANAGUÁ
- 215. EMBARQUE DO MARECHAL HERMES PARA A ALEMANHA
- 216. EXCURSÃO E PIQUENIQUE AO CORCOVADO
- 217. EXERCÍCIOS DO CORPO DA MARINHA
- 218. FESTA DE NOSSA SENHORA DA PENHA
- 219. FUTEBOL ENTRE PALMEIRAS X BOTAFOGO NO VELODROMO PAULISTANO, EM SÃO PAULO

220. GAUMONT ATUALIDADES
221. GEISHA
222. GRANDE PRÊMIO JOCKEY CLUB
223. INAUGURAÇÃO DA LINHA DE BARRA MANSA A ANGRA DOS REIS
224. INAUGURAÇÃO DO CAIS DO PORTO
225. INAUGURAÇÃO DO MONUMENTO DO MARECHAL FLORIANO
226. INAUGURAÇÃO DO PALÁCIO DA POLÍCIA
227. JULGAMENTO DOS IMPLICADOS NO ASSASSINATO DOS ESTUDANTES
228. LA MADRILEÑA
229. LANÇAMENTO AO MAR DO COURAÇADO SÃO PAULO
230. MANOBRAS MILITARES EM SANTA CRUZ
231. MATCHES DE FUTEBOL E EXERCÍCIOS PELOS MARINHEIROS NACIONAIS NO CAMPO DO FLUMINENSE
232. MATCHES ENTRE OS CORINTHIANS X BRASILEIROS
233. MIL ADULTÉRIOS
234. NO REQUEBRO
235. O BALÃO MILITAR PILOT
236. O CARNAVAL DE 1910
237. O CHANTECLER
238. O COMETA
239. O COURAÇADO BRASILEIRO SÃO PAULO
240. O DUO DA AFRICANA
241. O EMBARQUE PARA A EUROPA E DESEMBARQUE NO RIO DO JORNALISTA ALCINDO GUANABARA
242. O GRANDE INCÊNDIO NO CLUB GERMÂNIA DE SÃO PAULO
243. O MAIS BELO PARQUE DO MUNDO - INAUGURAÇÃO DA QUINTA DA BOA VISTA
244. O MINAS GERAIS
245. O REGRESSO DO DR. PEREIRA PASSOS
246. O RIO DE JANEIRO VISTO DO AR
247. O RIO POR UM ÓCULO
248. OS EFEITOS DO MAXIXE
249. OS FUNERAIS DO DR. JOAQUIM NABUCO
250. OS FUNERAIS DO EMBAIXADOR JOAQUIM NABUCO
251. OS MILAGRES DE NOSSA SENHORA DA PENHA
252. PARADA DAS SOCIEDADES DE TIRO BRASILEIRO NA AVENIDA
253. PARANÁ (CENAS DO CAMPO)
254. PARTIDA DO DR. SAENZ PEÑA
255. PASSEIO DE PEPA
256. PATHÉ JORNAL
257. PAZ E AMOR
258. REBELIÃO DA MARINHAGEM DA ESQUADRA
259. REGATAS NA ENSEADA DE BOTAFOGO - CAMPEONATO DE 1910
260. SERESTA CAIPORA
261. UMA FAZENDA NO ESTADO DE SÃO PAULO
262. VIAGEM PRESIDENCIAL AO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO
263. VISITA DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA AO COURAÇADO MINAS GERAIS

1911

264. 606 CONTRA O ESPIROQUETA PÁLIDO
265. A DANÇARINA DESCANÇA

266. A EXPOSIÇÃO CANINA
267. A FESTA DAS CRIANÇAS POBRES NO PARQUE DA REPÚBLICA
268. A HONROSA VISITA DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA AO CINEMA PATHÉ
269. A MINA DE OURO DE MORRO VELHO
270. A PARADA MILITAR DE 11 DE JUNHO - COMEMORAÇÃO DA BATALHA DE RIACHUELO
271. A REGATA FINAL DA TEMPORADA
272. A REPÚBLICA PORTUGUESA / CINCO DE OUTUBRO
273. A SERRANA
274. A VIDA AQUÁTICA DE CAXAMBU
275. A VIÚVA ALEGRE
276. ÁGUAS VIRTUOSAS DE LAMBARÍ
277. AS JUPE-CULOTTES
278. AS REGATAS DO CAMPEONATO DO RIO DE JANEIRO
279. BAHIA PITORESCA
280. CERIMÔNIA DA POSSE DO PRESIDENTE DO ESTADO DO RIO
281. CORSO NA AVENIDA PAULISTA
282. DERBY CLUB - GRANDES PRÊMIOS DR. FRONTIN E DERBY CLUB
283. ENTREGA DA BANDEIRA DO DESTROIÉR PARANÁ
284. ESCOLA ORSINA DA FONSECA - PARTIDO REPUBLICANO FEMININO
285. ESPORTES E GYMKHANA
286. EXCURSÃO À ESTRADA DE FERRO NOROESTE DO BRASIL
287. EXPOSIÇÃO CANINA NO CAMPO DE SANT'ANA
288. FESTA NO JARDIM ZOOLOGICO
289. FUTEBOL ENTRE OS CAMPEÕES DO RIO E DE SÃO PAULO
290. GAUMONT JORNAL
291. GRANDE PARADA DO EXÉRCITO
292. GRANDE PRÊMIO JOCKEY CLUB
293. GRANDE RESSACA NA BAÍA DO RIO DE JANEIRO
294. INAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA DE D. PEDRO II EM PETRÓPOLIS
295. INSTITUTO DO BUTANTAN DE SÃO PAULO
296. INSTITUTO SERUMTERÁPICO EM SÃO PAULO
297. JOCKEY CLUB NO SEU 43º ANIVERSÁRIO - GRANDE PRÊMIO 16 DE JULHO
298. JOSÉ DO FANDANGO QUER CANTAR SUA MODINHA
299. MATINÉE NA FORTALEZA DE VILLEGAINON
300. NAS MATAS DE MATO GROSSO
301. NASCIMENTO, VIDA, PAIXÃO E MORTE DE NOSSO SENHOR JESUS CRISTO
302. NOVA FRIBURGO - PIQUENIQUE NA CASCATA PINEL
303. O CARNAVAL DE 1911
304. O CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO EM 1911
305. O CONDE DE LUXEMBURGO
306. O CONDE DE LUXEMBURGO (William & Cia).
307. O CORDÃO
308. O GUARANI
309. O MÁRTIR DO CALVÁRIO
310. O NOSSO PROGRESSO
311. O VOO DE PLANCHUT
312. OS ESPORTES DE DOMINGO
313. PARADA MILITAR DE 11 DE JUNHO
314. PATHÉ JORNAL
315. PHOENIX CAIXEIRAL DO RIO DE JANEIRO

316. POSTO ZOOTÉCNICO FEDERAL DE PINHEIROS
317. RUGGERONE, O HOMEM-PÁSSARO
318. SAÍDA DO PÚBLICO DO GRANDE PAVILHÃO DA AVENIDA
319. VISITA AO CONVENTO DA AJUDA
320. VISITA DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA AO BAIRRO DA GÁVEA

1912

321. A QUEDA DA BABILÔNIA
322. CINE-JORNAL BRASIL Nº 1
323. CINE-JORNAL BRASIL Nº XVII
324. ESTUDO SOBRE SERPENTES DO INSTITUTO BUTANTÃ
325. GLORIFICAÇÃO AO BARÃO DO RIO BRANCO
326. HOMENAGENS E FUNERAIS DO BARÃO DO RIO BRANCO
327. INAUGURAÇÃO DA VILA PROLETÁRIA EM DEODORO
328. INAUGURAÇÃO DA VILA PROLETÁRIA MARECHAL HERMES
329. INAUGURAÇÃO DO MOVIMENTO NACIONAL À RAINHA VITÓRIA
330. PARADA EM COMEMORAÇÃO DA BATALHA DO RIACHUELO
331. PATHÉ JORNAL
332. TU TE LEMBRAS DE MIM?
333. UMA CORRIDA DE CANOAS AUTOMÓVEIS
334. VACINA E VACINAÇÃO CONTRA A VARÍOLA

APÊNDICE D: Filmografia de Jean-Claude Bernardet (1900-1914)

1903

1. PROCISSÃO DO CORPO DE DEUS
2. RUA DIRETA

1904

3. ALGODÃO E CURUQUERÉ
4. PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPOSIÇÃO DE SÃO LUÍS
5. SOCIEDADE PAULISTA DE AGRICULTURA

1906

6. AVENIDA CENTRAL DA CAPITAL FEDERAL
7. CARDEAL ARCOVERDE
8. O AQUIDABÃ

1907

9. CHEGADA DO GENERAL ROCA AO RIO DE JANEIRO
10. CRIANÇAS NO PARQUE ANTÁRTICA
11. HOSPITAL HUMBERTO I NA AVENIDA
12. VELODROMO
13. VISTAS DE SÃO PAULO E SANTOS
14. VISTAS MODERNAS

1908

15. A FESTA DA PENHA NO RIO
16. A MALA SINISTRA
17. ALMOÇO À IMPRENSA NO RESTAURANTE DO PÃO DE AÇÚCAR
18. ALMOÇO AO DOUTOR SAMPAIO CORREIA
19. ALMOÇO AOS CONSELHEIROS ARGENTINOS NO PAVILHÃO NACIONAL DE AGRICULTURA
20. ASCENSÃO AO PÃO DE AÇÚCAR
21. BOMBEIROS DO RIO DE JANEIRO EM EXERCÍCIO DE FOGO NO QUARTEL DA PRAÇA DA REPÚBLICA
22. CHEGADA DE HENRIQUE FERRI A SÃO PAULO
23. CHEGADA DO CRUZADOR D. AMÉLIA AO RIO DE JANEIRO
24. CULTURA E PREPARAÇÃO DO CAFÉ E SEU EMBARQUE
25. CURSO DE 19 E 26 DE AGOSTO NA EXPOSIÇÃO NACIONAL
26. EMBARQUE DO MARECHAL HERMES DA FONSECA PARA A ALEMANHA
27. EXPOSIÇÃO DA SEÇÃO PECUÁRIA
28. FAZENDA DO CONDE DE PRATES
29. FESTIVAL NO PARQUE ANTÁRTICA
30. FUNERAIS DOS ALMIRANTE BARROSO E SALDANHA DA GAMA
31. INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO NACIONAL

32. INDÚSTRIA DE MADEIRA NO PARANÁ
33. O CRIME DA MALA (Empresa Cinematográfica Paulista)
34. O CRIME DA MALA (Marc Ferrez e Filho / Casa Pathé)
35. OBRAS DA EXPOSIÇÃO
36. RUAS DE SÃO PAULO
37. VIAGEM DE PAUL DOUMER AO BRASIL
38. VOLUNTÁRIOS PAULISTAS EM LORENA

1909

39. A CABANA DO PAI TOMÁS
40. A CHEGADA DO DOUTOR ANTÔNIO PRADO
41. A FESTA DA ASSOCIAÇÃO DA IMPRENSA
42. A FESTA NO PARQUE ANTÁRTICA
43. A FITA DO CARNAVAL
44. A SERRA DE SANTOS
45. A VIÚVA ALEGRE (I)
46. A VIÚVA ALEGRE (II)
47. ALMIRANTE BARROSO
48. BATALHA DE FLORES NO RIO DE JANEIRO
49. CAFÉ DE PUERTO RICO
50. CAVALARIA RUSTICANA
51. CHATEAU MARGAUX
52. CIRCUITO DE SÃO GONÇALO
53. CI-RI-BI-RI-BI
54. COLOCAÇÃO DA PRIMEIRA PEDRA NA MATRIZ DE SANTOS
55. CORSO DO BOTAFOGO NO RIO
56. CRISPINO E LA COMARE
57. DESEMBARQUE DOS ESTUDANTES FRANCESES EM SÃO PAULO
58. DESEMBARQUE E RECEPÇÃO DOS ESTUDANTES FRANCESES EM SANTOS
59. DUETO DA MASCOTE
60. DUETO DE AMOR DA VIÚVA ALEGRE
61. DUO DE LA AFRICANA
62. DUO DE LOS PATOS
63. EL BARBERILLO DE LAVAPIÉS
64. EXÉQUIAS DO DOUTOR AFONSO PENA
65. FESTA DE SÃO NORBERTO EM PIRAPORA
66. FESTA EM CASA BRANCA
67. FESTA ESPORTIVA NO PARQUE ANTÁRTICA
68. FESTIVAL NO PARQUE ANTÁRTICA
69. FUNERAIS DO CORONEL JOSÉ PEDRO
70. FUNERAIS DO DOUTOR AFONSO PENA
71. FUNERAIS DO DOUTOR AFONSO PENA
72. FUNERAIS DOS ESTUDANTES
73. GRANDE PARADA DO PRADO DA MOOCA
74. GRUPO ESCOLAR DO PARI
75. GUITARRICO
76. INAUGURAÇÃO DA ERMA DE CESÁRIO MOTA POR RUI BARBOSA
77. INCÊNDIO NO CLUBE GERMÂNIA
78. INUNDAÇÕES DE ONTEM EM DIVERSAS RUAS DA CIDADE
79. JOÃO JOSÉ

80. LA EDUCANDA DI SORRENTO
81. LA FARFALA
82. LAS SAPATILLAS
83. LEGENDA VALLAÇA
84. NOIVADO DE SANGUE
85. OS AVENTUREIROS
86. OS IMPONENTES FUNERAIS DO DOUTOR AFONSO PENA
87. PARADA MILITAR EM 15 DE NOVEMBRO NO RIO
88. PASSEIO À BAÍA DO RIO
89. POSTO ZOOTÉCNICO DE SÃO PAULO
90. PASSEATA DOS BATALHÕES INFANTIS DOS GRUPOS ESCOLARES DE SÃO PAULO EM 7 DE SETEMBRO
91. RACUNDITE HARMONITE
92. RAMAL DE ITARARÉ
93. REVISTA MILITAR DO CAMPO DA MOOCA
94. TIRO DO CAMBUCI
95. TORNA A SORRENTO
96. TRASLADAÇÃO DOS RESTOS DO ALMIRANTE BARROSO
97. TUI TUI
98. VIAGEM NA ESTRADA DE FERRO DO PARANÁ
99. VISITA DO CONSELHEIRO RUI BARBOSA À FACULDADE DE DIREITO
100. VISITA DO SENADOR RUI BARBOSA A SÃO PAULO

1910

101. A GUEIXA (I)
102. A ILHA DAS COBRAS (ANTES E DEPOIS DA REVOLUÇÃO)
103. A POSSE DO MARECHAL HERMES
104. A VIÚVA ALEGRE (III)
105. AMOR TI RIETA / AMOR TI VIETA
106. BIJOU JORNAL N. 1
107. BIJOU JORNAL N. 2
108. BIJOU JORNAL N. 3
109. CAMPEONATO DE 1908
110. CAREZZE E BACI
111. CARMELA MIA
112. CARMEN
113. CASAMENTO DE JOÃO PESSOA
114. CENTENÁRIO DE ALEXANDRE HERCULANO
115. CHE GELIDA MANINA
116. CHEGADA DO DREADNOUGHT "SÃO PAULO"
117. CHEGADA DO MARECHAL HERMES AO RIO
118. CHEGADA DO MARECHAL HERMES DA FONSECA AO RIO A BORDO DO SÃO PAULO
119. CHEGADA DO "MINAS GERAIS" À ILHA GRANDE
120. CHEGADA EM SÃO PAULO DO EX-MINISTRO DA AGRICULTURA EXMO. SR. DR. RODOLFO MIRANDA
121. CONCURSO HÍPICO E FESTAS NO RIO DE JANEIRO EM HOMENAGEM AO DOUTOR SAENZ PEÑA
122. DI QUELA PERA
123. DISPUTA DA TAÇA IPIRANGA

124. DOUTOR SAENZ PEÑA
125. ENTRADA DO "MINAS GERAIS" NA BAÍA DO RIO
126. ESCOLA DE FARMÁCIA, ODONTOLOGIA E OBSTÉTRICA EM SÃO PAULO
127. ESCOLA NILO PEÇANHA
128. EXCURSÃO À ILHA DE TRINDADE
129. EXÉQUIAS DE JOAQUIM NABUCO
130. EXERCÍCIOS PELO CARGO DA INFANTARIA DE MARINHA NA ILHA DAS COBRAS
131. FEDORA
132. FESTA DA BANDEIRA NO COLÉGIO MILITAR NO RIO DE JANEIRO
133. FESTAS E JOGOS HÍPICOS NA ANTÁRTICA
134. FUNERAIS DE JOAQUIM NABUCO
135. GIUSEPPE GARIBALDI
136. GRANDE PARADA REALIZADA NO RIO EM 7 DE SETEMBRO
137. I PAGLIACCI
138. IMIGRAÇÃO E COLONIZAÇÃO
139. INAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA DO MARECHAL FLORIANO
140. INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE ANIMAIS NO POSTO ZOOTÉCNICO
141. INAUGURAÇÃO DA QUINTA DA BOA VISTA
142. LA DONNA E MOBILE
143. LE RIVE PASSE
144. LE SPHINX
145. LONGE DA LEI (sic)
146. LOS BOEMIOS
147. LUCEVAN LE STELLE
148. MANIFESTAÇÃO AO EMINENTÍSSIMO CARDEAL ARCOVERDE, ARCEBISPOS E BISPOS DO SUL DO BRASIL
149. MARCHA PATRIÓTICA
150. MATCH NO VELÓDROMO ENTRE BOTAFOGO E PALMEIRAS
151. MIEI COLLENTI SPIRITI DEI
152. MINAS GERAIS
153. O CARNAVAL EM SÃO PAULO EM 1910
154. O GRANDE PRÊMIO JOCKEY CLUBE
155. O GUARANI (I)
156. O INCIDENTE DO CORREDOR TRACOLA
157. O SOLE MIO
158. O SONHO DE VALSA (I)
159. OS EFEITOS DO BOMBARDEIO
160. PALMEIRAS VERSUS PAULISTANO
161. PARADA DE 15 DE NOVEMBRO EM COMEMORAÇÃO AO 22º ANIVERSÁRIO DA REPÚBLICA
162. PARADA DE ATIRADORES
163. PRIMEIRO ENCONTRO DOS CORINTIANS COM OS BRASILEIROS
164. QUESTO E QUELLA
165. REBELIÃO DA MARINHAGEM DA ESQUADRA
166. RECEPÇÃO DO EXMO. SR. MARECHAL HERMES
167. REGATAS DA PRAIA DO BOTAFOGO
168. REGATAS EM SANTOS
169. REVOLTA DA ESQUADRA NA BAÍA DO RIO
170. REVOLTA DO BATALHÃO NAVAL
171. REVOLTA NO RIO

172. REVOLUÇÃO DA MARINHA E OS ÚLTIMOS ACONTECIMENTOS NO RIO DE JANEIRO
173. SALIDA DE ROBERTO
174. SALVE AURORA
175. SÃO GABRIEL
176. SEGUNDA-FEIRA DE PÁSCOA NA CANTAREIRA
177. SEGUNDO ENCONTRO CORINTIANS VERSUS BRASILEIROS
178. SI FOSSI...
179. TERCEIRO MATCH DE FUTEBOL CORINTIANS E BRASILEIROS
180. TESORO MIO
181. TOMBA DEGL'AVI MIEI
182. ÚLTIMOS ACONTECIMENTOS NO RIO DE JANEIRO
183. VESTI LA GIUBBA
184. VISSI D'ARTE, VISSI D'AMORE

1911

185. A GUEIXA (II)
186. A VIÚVA ALEGRE (IV)
187. AS JUPES-CULOTTES NO RIO DE JANEIRO
188. CAÇADA NO RIO DAS CINZAS
189. CAMPEONATO DO RIO DE JANEIRO - REGATA REALIZADA EM 13 DE AGOSTO NA ENSEADA DE BOTAFOGO
190. CARNAVAL NA TERÇA-FEIRA NO TRIÂNGULO
191. CARNAVAL NO RIO EM 1911
192. CASCATA DAS ANTAS EM POÇOS DE CALDAS
193. CAVALLERIA RUSTICANA
194. CHEGADA DO MAESTRO MASCAGNI A SÃO PAULO
195. CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO, O GARDEN PARTY OFERECIDO ÀS EXMAS. FAMÍLIAS EM 9 DE SETEMBRO
196. COLÉGIO MILITAR NO RIO
197. CONCURSO DE AVIAÇÃO REALIZADO NO RIO DE JANEIRO
198. CORSO DE FLORES NA AVENIDA PAULISTA
199. ESTAÇÃO AQUÁTICA DE 1911 EM CAXAMBU
200. ESTRADA DE FERRO NOROESTE DO BRASIL
201. FÁBRICA DE LATICÍNIOS BORBOLETA
202. FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO E AVARÉ
203. FESTA PROMOVIDA PELO CENTRO ACADÊMICO 11 DE AGOSTO EM 13 DE DEZEMBRO NA PONTE GRANDE
204. FIVE O'CLOCK TEA EM 24 DE NOVEMBRO NO VELÓDROMO
205. FUTEBOL
206. INAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA DE DON PEDRO II
207. INAUGURAÇÃO DO NOVO MATERIAL DO CORPO DE BOMBEIROS DE SÃO PAULO
208. INSTITUTO SERUMTERÁPICO DO BUTANTÃ
209. LAPATOMIA NO INSTITUTO PAULISTA
210. MATCH INTERNACIONAL A.A. PALMEIRAS VERSUS BOTAFOGO C.A.
211. O CONDE DE LUXEMBURGO
212. O CORSO NA AVENIDA (Empresa Serrador)
213. O CORSO NA AVENIDA (Empresa Balsells)
214. O GENERAL ABREU EM VISITA AO GINÁSIO DO SÃO BENTO

215. O GUARANI (II)
216. O TROVADOR
217. ONZE DE JUNHO DE 1911
218. PALMEIRAS VERSUS IPIRANGA
219. PALMEIRAS VERSUS PAULISTANOS
220. PARADA DE 11 DE JUNHO NO RIO DE JANEIRO
221. PAZ E AMOR
222. PRIMEIRA REGATA DE 1911 NA PRAIA DO BOTAFOGO
223. PRIMEIRAS JUPES-CULOTTES EM SÃO PAULO
224. PROPAGANDA DO CAFÉ – I
225. PROPAGANDA DO CAFÉ – II
226. PROPAGANDA DO CAFÉ – III
227. PROPAGANDA DO CAFÉ – IV
228. QUARTO E ÚLTIMO MATCH INTERNACIONAL URUGUAIOS VERSUS PAULISTA
229. RIO DE JANEIRO
230. PRIMEIRO MATCH DE FUTEBOL URUGUAIOS VERSUS PAULISTANO
231. RUGGERONE, OS PRIMEIROS VÔOS NO BRASIL
232. SAÍDA DA MISSA DA IGREJA MATRIZ DE RIBEIRÃO PRETO
233. SEISSENTOS E SEIS CONTRA O ESPIROQUETA PÁLIDO
234. SÉTIMO MATCH DO CAMPEONATO DE 1911, SÃO PAULO ATLÉTICO CLUBE VERSUS CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO
235. SONHO DE VALSA (II)
236. TERCEIRO MATCH DE FUTEBOL URUGUAIOS VERSUS AMERICANO
237. UMA FESTA CAMPESINA NO BOSQUE JABAQUARA
238. VIOLENTO INCÊNDIO NA IMPRENSA NACIONAL

1912

239. A COMEMORAÇÃO DA FESTA DA BANDEIRA DE SÃO PAULO
240. A POSSE DA PRESIDÊNCIA DO ESTADO
241. A PROCISSÃO DE CORPUS CHRISTI
242. A QUERMESSE NO VELÓDROMO EM BENEFÍCIO DA MATRIZ DA CONSOLAÇÃO
243. AS FESTAS DO CLUBE ESPÉRIA
244. BRASIL – ARGENTINA
245. CAMPEONATO DE 1912
246. CHEGADA DO AVIADOR EDU CHAVES
247. CHEGADA DO GENERAL ROCA AO RIO DE JANEIRO
248. CINE JORNAL BRASIL N. 1
249. CINE JORNAL BRASIL N. 2
250. CINE JORNAL BRASIL N. 5
251. CINE JORNAL BRASIL N. 6
252. CINE JORNAL BRASIL N. 7
253. CINE JORNAL BRASIL N. 8
254. CINE JORNAL BRASIL N. 9
255. CINE JORNAL BRASIL N. 10
256. CINE JORNAL BRASIL N. 11
257. CINE JORNAL BRASIL N. 12
258. CINE JORNAL BRASIL N. 13
259. CINE JORNAL BRASIL N. 14
260. CINE JORNAL BRASIL N. 16

261. CINE JORNAL BRASIL N. 17
262. CINE JORNAL BRASIL N. 19
263. CINE JORNAL BRASIL N. 25
264. CINE JORNAL BRASIL N. 26
265. CINE JORNAL BRASIL N. 29
266. CINE JORNAL BRASIL N. 31
267. CINE JORNAL BRASIL N. 32
268. CINE JORNAL BRASIL N. 33
269. CINE JORNAL N. 3
270. CINE JORNAL N. 28
271. CORSO DE CARNAVAL NA AVENIDA PAULISTA
272. CRISTO NO JÚRI
273. EXÉQUIAS EM HOMENAGEM AO BARÃO RIO BRANCO
274. EXERCÍCIOS DE GINÁSTICA SUECA PELA BRIGADA POLICIAL DO RIO
275. FESTA DE 14 DE JULHO NO RIO DE JANEIRO
276. FESTA ESPORTIVA
277. FESTA ESPORTIVA NO SÃO PAULO ATLÉTICO CLUBE
278. FESTAS DE 7 DE SETEMBRO NO RIO DE JANEIRO
279. FESTEJOS ESCOLARES EM 7 DE SETEMBRO
280. FUNERAIS DA EXMA. ESPOSA DO SENHOR PRESIDENTE DA REPÚBLICA
281. FUNERAIS DO GRANDE CHANCELER BRASILEIRO BARÃO DO RIO BRANCO
282. GRANDE DESASTRE NA ESTRADA DE FERRO CENTRAL
283. GRANDE PARADA MILITAR NO PARQUE BOA VISTA
284. LAVOURA E INDÚSTRIA EM SÃO PAULO
285. MANUFATURA DE FUMOS DE COSTA PEREIRA E. PENA
286. MIL E QUATROCENTOS CONTOS / O CASO DOS CAIXOTES / O ROUBO DOS MIL E QUATROCENTOS CONTOS
287. O SEGUNDO CARNAVAL DE 1912 NO RIO DE JANEIRO
288. PARADA MILITAR DA FORÇA PÚBLICA – I
289. PARADA MILITAR DA FORÇA PÚBLICA – II
290. PARADA MILITAR EM 15 DE NOVEMBRO NO RIO
291. ÚLTIMAS HOMENAGENS PRESTADAS À ESPOSA DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA
292. VIDA DO BARÃO DO RIO BRANCO
293. VISITA ÀS GRANDES OFICINAS DOS SENHORES MARTINS E BARROS

1913

294. A AVIAÇÃO NO BRASIL
295. A ESTAÇÃO HIDRO-MINERAL DE CAMBUQUIRA
296. CARNAVAL DO RIO EM 1913
297. CHEGADA DO MINISTRO DAS RELAÇÕES EXTERIORES
298. CINE JORNAL BRASIL Ano II, N. 2
299. CINE JORNAL BRASIL Ano II, N. 3
300. COMEMORAÇÃO DA BATALHA DO RIACHUELO
301. ESCOLA MODERNA DE CAVALARIA BRASILEIRA
302. EXPERIÊNCIA DA DINAMITE "IDEAL" FABRICADA POR SCARPA E COMPANHIA DE SOROCABA
303. FESTA DA UNIÃO DEI VIAJATORI ITALIANI
304. FESTA ESCOLAR NO MONUMENTO DO IPIRANGA
305. FESTA ESPORTIVA MILITAR NO CAMPO DE SÃO CRISTÓVÃO

306. FESTAS DO ESPÉRIA EM 30 DE MARÇO
307. FUTEBOL: PORTUGUESES VERSUS BRASILEIROS
308. HOMENAGEM AO PREFEITO PEREIRA PASSOS
309. INAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA DO DOUTOR JOÃO MENDES
310. MONUMENTO A FEIJÓ
311. O CORSO DE 1913 NA AVENIDA PAULISTA
312. O CRIME DE PAULA MATOS / UM CRIME SENSACIONAL / O HEDIONDO
CRIME DE PAULA MATOS
313. PREITO DE GRATIDÃO / DOUTOR PEREIRA PASSOS
314. PROCISSÃO DE CORPUS CRISTI EM SÃO PAULO
315. UMA EXCURSÃO A CAMPINAS / UMA EXCURSÃO DE S. PAULO A CAMPINAS
316. O PRÍNCIPE DOM LUÍS DE BRAGANÇA EM LAUSANNE, RODEADO DE
BRASILEIROS
317. FESTEJOS EM HONRA DO EX-PRESIDENTE ROOSEVELT NO RIO DE JANEIRO
318. FABRICAÇÃO DE CHAPÉUS
319. O TERREMOTO DE MESSINA
320. CHÁ OFERECIDO A BORDO DO COURAÇADO SÃO PAULO PELO
ALMIRANTE ALEXANDRINO DE ALENCAR
321. CONCURSO HÍPICO DO DIA 16 NO VELÓDROMO
322. CONCURSO HÍPICO NO POSTO ZOOTÉCNICO "DR. CARLOS BOTELHO"
323. PASSEIO MARÍTIMO OFERECIDO AO DOUTOR THEODOR ROOSEVELT
324. MANOBRAS DA FORÇA PÚBLICA DO ESTADO DE SÃO PAULO
325. FESTIVAL EM FAVOR DO "GUARANI" REALIZADO NA PRAÇA DA
REPÚBLICA
326. CASAMENTO DO MARECHAL HERMES DA FONSECA
327. NÚPCIAS PRESIDENCIAIS
328. AS FESTAS DA PÁSCOA

1914

329. A FAZENDA BREJÃO
330. A POSSE DO NOVO GOVERNO NO RIO NO DIA 15 DE NOVEMBRO
331. ALMOÇO NO "KAISER" OFERECIDO AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA E
ESPOSA
332. CARNAVAL DE 1914 EM SÃO PAULO
333. CARNAVAL DE 1914 NO RIO DE JANEIRO
334. CARNAVAL DE SÃO PAULO EM 1914
335. CHEGADA AO RIO DE JANEIRO DE SS. AA. RR. O PRÍNCIPE HENRIQUE E A
PRINCESA IRENE DA PRÚSSIA
336. CHEGADA DO DOUTOR SANTOS DUMONT
337. COMEMORAÇÃO DA BATALHA DO RIACHUELO
338. FESTA DA ESCOLA 7 DE SETEMBRO NO PARQUE ANTÁRTICA
339. FESTA DO JURAMENTO À BANDEIRA
340. FUTEBOL LUSO-BRASILEIRO
341. GRANDES REGATAS DO VALONGO (SANTOS)
342. INAUGURAÇÃO DA ESCOLA NAVAL NA ENSEADA DE BATISTA DAS NEVES
343. LANÇAMENTO DO RIO DE JANEIRO
344. NA REGIÃO DOS FANÁTICOS / AS FORÇAS EXPEDICIONÁRIAS DO SUL
345. PASSAGEM PELO RIO DE SS. AA. OS PRÍNCIPES DA PRÚSSIA
346. VELHA ESTRADA VERGUEIRO (SÃO PAULO A SANTOS)

APÊNDICE E: Fontes utilizadas na FILMOGRAFIA BRASILEIRA

ARAÚJO, Vicente de Paula. A bela época do cinema brasileiro. São Paulo, Perspectiva, 1976. 418 p. il. (Debates, 116). [Baseado em levantamentos em jornais cariocas].

ARAÚJO, Vicente de Paula. Correspondência com anotações sobre alguns filmes do período silencioso. [Arquivo especial, depositado na Cinemateca Brasileira].

ARAÚJO, Vicente de Paula. Salões, circos e cinemas de São Paulo. São Paulo, Perspectiva, 1981. 353 p. il. (Debates, 163). [Baseado em levantamentos em jornais paulistas].

BECKER, Tuio (Org.). Cinema no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. 135 p. il. (Cadernos Porto & Vírgula, 8).

BERNARDET, Jean-Claude. Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935, jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: Comissão Estadual de Cinema, 1979. 500 p. il.

BOCCANERA JUNIOR, Silo. Os cinemas da Bahia: resenha histórica 1897-1918. Salvador: Tipografia Baiana, 1918. 94 p. il.

BRASIL. Ministério da Cultura, Centro Técnico Audiovisual, Cinemateca Brasileira. Central de acesso ao cinema. 286 p. il. Programadora Brasil, n. 5, 2011.

CENSURA. Diário da União: relação quinzenal de filmes censurados (1934-1947). Para o período de 1932 ao 1º semestre de 1934: pesquisa de Augusto Fragelli; para o período restante: pesquisa de José Inácio de Melo Souza. São Paulo, 1990. [Cópia depositada na Cinemateca Brasileira]. Incluindo Diário Oficial da União (1947-fevereiro de 1949) cópia xerox. Na DOC o título é: Diário Oficial da União: Serviço de Censura de Diversões Públicas.

CINEMATECA BRASILEIRA. Base de dados da Filmografia Brasileira, aglutinando, sem revisão, as diversas bases filmográficas produzidas preliminarmente pela instituição.

CINEMATECA BRASILEIRA. Descrição plano a plano de um material existente na instituição, incluindo sempre transcrição de crédito e descrição de imagem. [Cópias depositadas na área de Documentação da instituição].

CINEMATECA BRASILEIRA. Ficha filmográfica de algum material examinado. Trata-se sempre da transcrição dos créditos e de resumo/sinopse.

CINEMATECA BRASILEIRA. Fichas produzidas pelo setor de Catalogação de filmes da instituição, a partir de exame do material fílmico em mesa enroladeira ou visionamento em suporte vídeo ou digital, contendo transcrição de letreiros e eventualmente descrição de conteúdo.

CINEMATECA BRASILEIRA. Recorte de periódico da coleção Anuário do Cinema Brasileiro, do Centro de Documentação e Pesquisa da instituição.

CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA. Cronologia cinematográfica brasileira 1898-1930. Rio de Janeiro, 1978. Primeira edição de trabalho, coordenação de Cosme Alves Netto. [Compilação de pesquisas, publicadas e inéditas, mas sem discriminação de suas fontes originais].

CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA. Cronologia cinematográfica brasileira 1898-1930. Rio de Janeiro, 1979. Segunda edição de trabalho, coordenada por Cosme Alves Netto. [Acréscimo de dados provenientes, para este período, de pesquisas de Alex Viany, sem discriminação de suas fontes originais].

CORREIO PAULISTANO. Pesquisa inédita de Carlos Roberto Rodrigues de Souza, aluno de Paulo Emílio Salles Gomes, no jornal Correio Paulistano, São Paulo, período 1902-1904, 1905-1906, 1918 e jun. 1936. São Paulo, 1970. [Cópia depositada na Cinemateca Brasileira].

COSTA, Selda Vale da. Eldorado das ilusões: Cinema sociedade: Manaus, 1897/1935. Manau: Universidade do Amazonas, 1996. 307 p. il.

COSTA, Selda Vale da. Pesquisa em jornais sobre produção (1897-1935) e exibição (1907-1930) de filmes em Manaus. [Vários textos inéditos, datilografados, depositados na Cinemateca Brasileira no dossiê Documentação coletada sobre Silvino Santos e a produção cinematográfica amazonense].

CRUZ, José de Matos. Prontuário do cinema português: 1896-1989. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989. 303 p. [Pesquisa feita com a colaboração de António J. Ferreira e Luís de Pina, compilando imprensa em geral, registros de censura, catálogos, programas, fichários de arquivos, laboratórios e empresas, etc.]

GALDINO, Márcio da Rocha. Paulo Benedetti - Dossiê. In: Cinema brasileiro. Oito estudos. Rio de Janeiro, MEC, Embrasilme/Funarte, 1980. p. 109-36.

GALDINO, Mário da Rocha. Minas Gerais ensaio de filmografia. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1983. 430 p. il. [Contém indicação das fontes de época pesquisadas].

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. Crônica do cinema paulistano. São Paulo: Ática, 1975. 333 p. (Ensaio, 15). [Pesquisa elaborada em coleta de depoimentos].

GALVÃO, Maria Rita. Jogo de armar. Texto inédito depositado na Documentação da Cinemateca Brasileira, 28 p.

GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emílio Sales. 70 Anos de Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966. 160 p. il. [Uma vez que o texto principal, escrito por Paulo Emílio, se baseia em compilação de pesquisas anteriores, foram utilizados apenas os pequenos textos que acompanham as ilustrações, escritos por Adhemar Gonzaga e contendo dados provenientes de seu arquivo].

GONZAGA, Adhemar. História do cinema brasileiro. Jornal do Cinema, Rio de Janeiro, n. 39, 1956 (capítulo 1) e n. 40, 1958 (capítulo 2). [Pesquisa baseada em levantamentos de jornais da época, complementado e obtidos em informações de cronistas da Prefeitura do Rio de Janeiro. Cópia datilografada depositada na Cinemateca Brasileira]

LEITE, Ary Bezerra. Fortaleza e a era do cinema; pesquisa histórica, volume I: 1891-1931. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do estado do Ceará, 1995. 531 p. il. [Contém indicações de fontes da época].

MAJOR LUIS THOMAS REIS, o cinegrafista de Rondon. Rio de Janeiro, Depto. de documentação e divulgação da Embrasilme, 1982. 10 p. il. [Filmografia elaborada por Nelie Sá Pereira].

MOREIRA NETO, Euclides Barbosa. Primórdios do cinema em São Luís. São Luís, Universidade Federal do Maranhão/Cineclubes Uirá, 1977. 58 p. il.

MUSEU GUIDO VIARO. Levantamento realizado em jornais de Curitiba sobre produção e exibição de filmes nacionais entre 1900 e 1930. [Trabalho inédito, cópia depositada na Cinemateca Brasileira indica: Referências sobre Filmagens e Exibições Cinematográficas em Curitiba - 1982-1907; Boletim informativo n. 19, ano 3, junho de 1976. Pesquisa em jornais da época, realizada pela Cinemateca do MGTV sob a coordenação de Solange Stecz].

NOBRE, Francisco Silva. À margem do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Pongetti, 1963. 158 p.

NORONHA, Jurandyr. Imigrantes no Cinema Brasileiro: Franceses, parte I. Cinemin, n. 42, p. 22-23, mar-abr. 1988.

NORONHA, Jurandyr. No tempo da manivela. Rio de Janeiro: Embrafilme/Ebal/Kinart, 1987. 296 p. il.

PEREIRA JÚNIOR, Araken Campos. Cinema Brasileiro (1908-1978) - Longa-metragem. V.1: 1908-1968. Santos: Casa do Cinema, 1979. [Não indica as fontes originais de pesquisa].

PEREIRA JÚNIOR, Araken Campos. Cinema Brasileiro, nº 5. Santos, fevereiro de 1966. (Boletim n. 5). [Não indica as fontes originais de pesquisa].

PFEIL, Antônio Jesus. Filmografia do cinema gaúcho: 1911-1935. [Pesquisa inédita, baseada em jornais da época. Texto depositado na Cinemateca Brasileira. O autor não indica suas fontes de informação].

PFEIL, Antônio Jesus. Vários textos depositados na Cinemateca Brasileira, incluindo: "Resultado das pesquisas realizadas sobre o cinema no Rio Grande do Sul; em Boletim dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro, ano 3, n. 4, 1974, e artigos publicados no Correio do Povo de Porto Alegre, mar. 1974.

PIRES, José Henrique Nunes et al. O cinema em Santa Catarina. Florianópolis: UFSC/Embrafilme, 1987. 125 p. il.

PÓVOAS, Glênio Nicola. Pesquisas sobre cinema gaúcho. [Informações remetidas através de correspondência, indicando fontes primárias de época, que atualizam o banco de dados do Censo].

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: SENAC, 2000. 584 p. il.

RIBAS, Pedro. Il cinema in Brasile fine al 1929. In: Cinema brasiliano. Genova: Silva Editore, 1961. p. 13-24. [Sem identificação de fontes].

SANTOS, Yolanda Lhullier dos e CALDAS, Pedro Henrique. Francisco Santos: pioneiro no cinema do Brasil. Prefácio Miroel Silveira. Gramado: Festival de Gramado, 1996. 111p. il. [Levantamento efetuado em fontes de época].

SCHEIBY, Caio. Fichário filmográfico da Cinemateca Brasileira, por este autor elaborado, contendo anotações de Pery Ribas. [Não são mencionadas as fontes de informação utilizadas].

SILVA NETO, Antônio Leão da. Dicionário de filmes brasileiros: curta e média-metragem. São Paulo, 2006.

SILVA NETO, Antônio Leão da. Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem. Apresentação Frederico Botelho; prefácio Rubens Ewald Filho. São Paulo: A. L. da Silva Neto, 2002. 943 p. Incl. bibliografia e índice por ano de lançamento ou produção.

SILVEIRA, Walter da. A história do cinema vista da província. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. 88 p. il. [Pesquisa baseada em coleta de depoimentos, informações de cronistas e de periódicos da época].

SOUZA, José Inácio de Melo. Filmografia do cinema brasileiro - jornal O Estado de São Paulo. São Paulo, 1987. [Pesquisas inéditas, cópias depositadas na Cinemateca Brasileira: parte 1 - 1936 a 1946 e parte 2 - 1947 a 1949].

SOUZA, José Inácio de Melo. Levantamento dos filmes falantes, cantantes, operetas e revistas nacionais e estrangeiros exibidos em São Paulo e Rio de Janeiro (1908-1911). São Paulo, 2002. 29 p. Dat. [Texto inédito, depositado na área de Documentação da Cinemateca Brasileira. Levantamento efetuado a partir de O País e Gazeta de Notícias, jornais da época. Na relação, não há distinção das datas entre os dois jornais.]

STECZ, Solange Straub e KARAM, Elizabeth. Com Annibal Requião nasce o cinema no Paraná. In: Cinema brasileiro, oito estudos. Rio de Janeiro, MEC/Embrafilme/Funarte, 1980. p. 89-107. [Sem indicação precisa de fontes].

STECZ, Solange Straube. O cinema mudo em Curitiba. In: Juliette, v.2, n. 5, p. 10-11, mar. 2009.

TACCA, Fernando de. A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas. Campinas: Papyrus, 2001. 135 p. il. (Campo imagético).

THIELEN, Eduardo Vilela. Filmes do poder da ciência e da saúde. Cópia de texto inédito, depositada na Cinemateca Brasileira. 5 p.

TINHORÃO, José Ramos. Música Popular: Teatro e Cinema. Petrópolis: Vozes, 1972. [Baseado em compilação de pesquisas anteriores com acréscimo de algumas informações do próprio autor sobre as músicas que acompanhavam os filmes].

VERIANO, Pedro. Cinema na Amazônia - um grande desafio: a fase muda. O Liberal, Belém, 10.07.1983. [Sem indicação de fontes de época consultadas].

VIANY, Alex. Fichas filmográficas datilografadas. [Cópias xerox depositadas no Fichário Filmográfico da Cinemateca Brasileira. Baseadas em pesquisas inéditas realizadas em jornais cariocas, dados provenientes de Adhemar Gonzaga, Pery Ribas e Pedro Lima, e documentos de arquivo pessoal do autor. No entanto, não são mencionadas as fontes de informação utilizadas].

VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. 487 p. il. [Pesquisa baseada em coleta de depoimentos, documentos do arquivo pessoal do autor e informações de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Pery Ribas].

APÊNDICE F: Filmes mais exibidos em todas as mostras (1952-2015)

FILME	ANO	DIRETOR	1952	1954	1987	1988	1997	1998	2015
Ganga bruta	1933	Humberto Mauro	X	X	X		X		X
Simão, o caolho	1952	Alberto Cavalcanti	X	X	X	X	X		
O pagador de promessas	1962	Anselmo Duarte			X	X	X	X	X
Fragmentos da vida	1929	José Medina		X	X	X	X		
O cangaceiro	1953	Lima Barreto		X	X	X			X
Assalto ao trem pagador	1962	Roberto Farias			X	X		X	X
Cabra marcado para morrer	1964	Eduardo Coutinho			X	X		X	X
Deus e o diabo na terra do sol	1964	Glauber Rocha			X	X		X	X
Noite vazia	1964	Walter Hugo Khouri			X	X		X	X
São Paulo Sociedade Anônima	1965	Luís Sérgio Person			X	X		X	X
A grande cidade	1966	Carlos Diegues			X	X	X	X	
Terra em transe	1967	Glauber Rocha			X		X	X	X
O bandido da luz vermelha	1968	Rogério Sganzerla			X	X		X	X
Macunaíma	1969	Joaquim Pedro de Andrade			X	X		X	X
Bang Bang	1971	Andrea Tonacci			X		X	X	X
S. Bernardo	1972	Leon Hirszman			X	X		X	X
Iracema	1974	Jorge Bodanzky e Orlando Senna			X	X		X	X
Dona Flor e seus dois maridos	1976	Bruno Barreto			X	X		X	X
Sargento Getúlio	1978	Hermano Penna			X	X		X	X
Bye bye, Brasil	1979	Carlos Diegues			X	X		X	X
Inocência	1983	Walter Lima Jr.			X	X		X	X
A hora da estrela	1985	Suzana Amaral			X	X		X	X
Exemplo regenerador	1919	José Medina	X		X	X			
A filha do advogado	1926	Jota Soares		X	X	X			
Braza dormida	1928	Humberto Mauro		X	X	X			
Limite	1931	Mário Peixoto			X	X			X
O caçador de diamantes	1933	Vittorio Capellaro		X	X	X			
Uma aventura aos 40	1947	Silveira Sampaio	X		X	X			
Caiçara	1950	Adolfo Celi	X	X	X				

FILME	ANO	DIRETOR	1952	1954	1987	1988	1997	1998	2015
O canto da saudade: lenda do Carreiro	1952	Humberto Mauro	X		X	X			
Tico-tico no fubá	1952	Adolfo Celi		X	X	X			
Agulha no palheiro	1953	Alex Viany			X	X	X		
Sinhá moça	1953	Tom Payne e Oswaldo Sampaio		X	X		X		
Bahia de todos os santos	1960	Trigueirinho Neto			X	X		X	
Os cafajestes	1962	Ruy Guerra			X	X			X
Porto das caixas	1962	Paulo César Saraceni			X		X	X	
Os fuzis	1963	Ruy Guerra			X			X	X
Vidas secas	1963	Nelson Pereira dos Santos			X			X	X
A falecida	1965	Leon Hirszman			X			X	X
A hora e vez de Augusto Matraga	1965	Roberto Santos			X			X	X
O padre e a moça	1966	Joaquim Pedro de Andrade			X	X			X
Todas as mulheres do mundo	1966	Domingos de Oliveira			X	X			X
A margem	1967	Ozualdo Candeias			X			X	X
O caso dos irmãos Naves	1967	Luís Sérgio Person			X	X			X
Meteorango Kid: Herói Intergaláctico	1969	André Luiz Oliveira			X		X		X
Matou a família e foi ao cinema	1969	Júlio Bressane			X	X			X
O anjo nasceu	1969	Júlio Bressane			X			X	X
O dragão da maldade contra o santo guerreiro	1969	Glauber Rocha			X			X	X
Os inconfidentes	1972	Joaquim Pedro de Andrade			X			X	X
Toda nudez será castigada	1972	Arnaldo Jabor			X			X	X
Triste trópico	1974	Arthur Omar			X		X	X	
Coronel Delmiro Gouveia	1977	Geraldo Sarno			X	X		X	
Mar de rosas	1977	Ana Carolina Teixeira Soares			X	X			X
A lira do delírio	1978	Walter Lima Jr.			X	X			X
Tudo bem	1978	Arnaldo Jabor			X			X	X
Cabaret mineiro	1980	Carlos Alberto Prates Correia			X	X			X
O homem que virou suco	1980	João Batista de Andrade			X			X	X

FILME	ANO	DIRETOR	1952	1954	1987	1988	1997	1998	2015
Pixote: a lei do mais fraco	1980	Héctor Babenco			X			X	X
Eles não usam black-tie	1981	Leon Hirszman			X			X	X
Prá frente Brasil	1982	Roberto Farias			X	X			X
Memórias do cárcere	1984	Nelson Pereira dos Santos			X			X	X
Noites do sertão	1984	Carlos Alberto Prates Correia			X	X		X	
A marvada carne	1985	André Klotzel			X			X	X
Tesouro perdido	1927	Humberto Mauro	X		X				
Sangue mineiro	1929	Humberto Mauro		X	X				
Lábios sem beijos	1930	Humberto Mauro	X		X				
Mulher	1931	Octávio Gabus Mendes	X		X				
Bonequinha de seda	1936	Oduvaldo Vianna	X		X				
O descobrimento do Brasil	1937	Humberto Mauro	X		X				
Argila	1940	Humberto Mauro	X		X				
Terra é sempre terra	1951	Tom Payne		X	X				
A metrópole de Anchieta	1952	Benedito Junqueira Duarte	X	x					
Mulher de verdade	1953	Alberto Cavalcanti			X		X		
O saci	1953	Rodolfo Nanni			X		X		
Uma pulga na balança	1953	Luciano Salce		X	X				
Rio, 40 graus	1955	Nelson Pereira dos Santos			X				X
Absolutamente certo	1957	Anselmo Duarte			X	X			
Rio, Zona Norte	1957	Nelson Pereira dos Santos			X				X
O grande momento	1958	Roberto Santos			X				X
O homem do Sputnik	1959	Carlos Manga			X				X
A morte comanda o cangaço	1960	Carlos Coimbra			X	X			
Aruanda	1960	Linduarte Noronha						X	X
A grande feira	1961	Roberto Pires			X		X		
Barravento	1961	Glauber Rocha			X		X		
Ganga zumba	1963	Carlos Diegues			X		X		
À meia-noite levarei sua alma	1964	José Mojica Marins					X		X
Menino de engenho	1965	Walter Lima Jr.			X	X			

FILME	ANO	DIRETOR	1952	1954	1987	1988	1997	1998	2015
Esta noite encarnarei no teu cadáver	1966	José Mojica Marins			X				X
Fome de amor	1967	Nelson Pereira dos Santos			X		X		
Blá, blá, blá	1968	Andrea Tonacci			X				X
Copacabana me engana	1968	Antonio Carlos da Fontoura			X			X	
Jardim de guerra	1968	Neville D'Almeida				X	X		
Memória de Helena	1969	David Neves			X			X	
O profeta da fome	1969	Maurice Capovilla			X			X	
Como era gostoso o meu francês	1971	Nelson Pereira dos Santos			X		X		
O país de São Saruê	1971	Vladimir Carvalho			X				X
Independência ou morte	1972	Carlos Coimbra			X	X			
A rainha diaba	1973	Antonio Carlos da Fontoura			X	X			
Uirá	1973	Gustavo Dahl			X			X	
Guerra conjugal	1974	Joaquim Pedro de Andrade			X			X	

ANEXO A: Filmes exibidos na I Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952)

Essa lista apresenta os filmes em ordem cronológica, conforme formato e informações disponibilizadas no catálogo original da mostra. As informações constantes no catálogo contêm algumas inconsistências quando comparadas com aquelas encontradas na base de dados FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Essas inconsistências normalmente se referem ao ano de produção dos filmes, o que sugere, em alguns casos, uma confusão entre ano de produção e de lançamento ou premiação. Para citarmos apenas um caso, o filme *Nordeste*, segundo o FILMOGRAFIA BRASILEIRA, é uma produção de 1945, mas a data que aparece no catálogo é a da sua premiação na Exposição Mundial de Curta-Metragem em 1950.

1. "EXEMPLO REGENERADOR" – Produção Rossi Filmes, 1919. Direção de José Medina.
2. "O TESOURO PERDIDO" – Produção de Febo, Cataguases, 1926. Direção: Humberto Mauro. [...] Este filme recebeu o "Medalhão Cinearte" como o melhor brasileiro exibido em 1927; esse concurso instituído por Cinearte foi o primeiro realizado no Brasil, para cinema.
3. "LÁBIOS SEM BEIJOS" – Produção de Adhemar Gonzaga para a Cinédia, 1930, sendo a primeira daquela companhia. Direção de Humberto Mauro.
4. "A RETIRADA DA LAGUNA" – Produção de Filmes Artísticos Nacionais, 1931. Direção de Líbero Luxardo. Personagens escolhidos em Campo Grande e Nioac, Estado de Mato Grosso; o próprio diretor do filme fazia o Coronel Camizão; aparece também o General Klinger, então comandante da Região Militar daquele estado.
5. "MULHER" – Produção de Adhemar Gonzaga para a Cinédia, 1931. Direção: Otávio Gabus Mendes.
6. "GANGA BRUTA" – Produção de Adhemar Gonzaga para a Cinédia, 1932. Direção: Humberto Mauro.
7. "A ARANHA" – Produção da Rex-Rossi Filmes, 1932. Direção: Gilberto Rossi. Um dos primeiros documentários científicos feitos no Brasil.
8. "BONEQUINHA DE SEDA" – Produção de Adhemar Gonzaga para a Cinédia, 1935. Direção de Oduvaldo Viana.
9. "O DESCOBRIMENTO DO BRASIL" – Produção do Instituto de Cacau da Bahia, apresentado pela Brasília Filmes, 1935. Direção de Humberto Mauro
10. "CARNAVAL PAULISTA DE 1936".
11. "SEDUÇÃO DO GARIMPO" – Produção de Adhemar Gonzaga para a Cinédia, 1937. Direção de Luiz de Barros. [...] Este filme é falado em três idiomas: português, inglês e castelhano.
12. "INAUGURAÇÃO DO ESTÁDIO MUNICIPAL DO PACAEMBU" – Produção da Prefeitura Municipal de São Paulo, 1940.
13. "PUREZA" – Produção de Adhemar Gonzaga para a Cinédia, 1940. Direção de Chianca de Garcia. [...] Esse filme recebeu o 1º Prêmio para Filmes Nacionais, instituído pelo Departamento de Imprensa e Propaganda.
14. "ARGILA" – Produção da Brasil Vita Filmes, 1942. Direção: Humberto Mauro.
15. "O CORTIÇO" – Produção de Adhemar Gonzaga para a Cinédia, 1944. Direção de Luiz de Barros. [...] Este filme recebeu o 1º prêmio do concurso instituído para nacionais, pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos.
16. "UMA AVENTURA AOS QUARENTA" – Produção da Centauro, 1945. Direção de Silveira Sampaio.
17. "QUERIDA SUZANA" – Produção Cinegráfica São Luiz, 1947. Argumento e direção de Alberto Piarelisi, com supervisão de Eurídes Ramos.

18. "LUZ DOS MEUS OLHOS" – Produção Atlântida, 1948. Direção: José Carlos Burle, segundo um argumento de Alinor Azevedo.
19. "CAMINHOS DO SUL" – Produção Capital Filmes, 1948. Direção de Fernando de Barros. [...] Os diálogos desse filme foram feitos pelo crítico José Amádio.
20. "TAMBÉM SOMOS IRMÃOS" – Produção Atlântida, 1949. Direção de José Carlos Burle, segundo um argumento de Alinor Azevedo.
21. "CAIÇARA" – Produção de Cavalcanti para a Vera Cruz, 1950. Argumento e direção de Adolfo Celi.
22. "O COMPRADOR DE FAZENDAS" – Produção Maristela, 1951. Direção de Alberto Pieralisi. Filme premiado pela Associação Brasileira dos Críticos Cinematográficos como o melhor do ano.
23. "O CANTO DA SAUDADE" – Produção dos Estúdios Rancho Alegre, Volta Grande, Estado de Minas Gerais, 1951. Direção: Humberto Mauro, segundo um argumento inspirado numa lenda de Volta Grande.
24. "SIMÃO, O CAOLHO" – Produção Maristela, 1952 Direção: Alberto Cavalcanti. Argumento baseado nas crônicas de Galeão Coutinho, com adaptação de Miroel Silveira e Oswaldo Males.
25. "NORDESTE" – Produção do Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura. Direção: Pedro Lima. Filme premiado no I Festival Internacional de Filmes de Curta Metragem no Rio de Janeiro, 1950.
26. "PAINEL" – Produção de Cavalcanti para a Vera Cruz, 1950. Direção: Lima Barreto. Filme baseado no Mural de Candido Portinari "Tiradentes".
27. "MARCHA DO CINEMA NACIONAL" – Produção Maristela, 1951. Primeiro documentário lançado por aquela companhia. Dirigido e fotografado por Jacques Deheinzelin.
28. "OS TIRANOS" – Produção do Museu de Arte de São Paulo, 1951. Argumento e direção de Marcos Margulíes. Filme baseado no quadro "Les Proscriptions des Triunvirat" de Antoine Caron e que se encontra na Pinacoteca do referido Museu.
29. "SANTUÁRIO" – Produção Vera Cruz, 1951. Argumento e direção de Lima Barreto. Segundo documentário daquela companhia cinematográfica e que recebeu o prêmio do Festival de Veneza do mesmo ano. Trata da obra de Aleijadinho, em Congonhas do Campo, Minas Gerais.
30. "METRÓPOLE DE ANCHIETA" – Produção de Secretaria da Fazenda, 1952. Roteiro, direção e fotografia de Benedito J. Duarte.
31. "CAMPANHA EDUCATIVA CONTRA A SONEGAÇÃO DE IMPOSTOS" – Produção da Secretaria da Fazenda, 1952. Sete pequenos "trailers" dirigidos por Benedito J. Duarte, segundo argumento de John Waterhouse.
32. "O DESCOBRIMENTO DO BRASIL" – Produção da Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1952. Roteiro e direção de Marcos Margulíes. Primeiro filme do ciclo "História do Brasil através da arte", baseado em material iconográfico antigo e moderno, com narração tirada dos documentos originais da época.

ANEXO B: Filmes exibidos na II Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1954)

Essa listagem apresenta os filmes em ordem cronológica, conforme formato e informações disponibilizadas no catálogo original da mostra.

1. “O MONUMENTO DO IPIRANGA”: Documentário de curta-metragem, realizado em 1921-22, por Armando Leal Pamplona, para a Independência Filme e organizado especialmente para o programa de S. Paulo, na Exposição do Centenário da Independência, em 1922.
2. “HOMENAGEM A RUI BARBOSA”: Documentário de curta-metragem, realizado por Armando Leal Pamplona para a Independência Filme, focalizando a homenagem cívica, promovida pelo povo de S. Paulo à memória de Rui Barbosa, em março de 1923
3. “O SEGREDO DO CORCUNDA”: Produção em 7 atos da Rossi Filme, de 1924, São Paulo – Primeira exibição na sala do Cine-Teatro Central, na Rua General Osório, 46, em 24 de dezembro de 1924 – Direção de Alberto Travessa – Fotografia de Gilberto Rossi – Elenco: João Cipriano, Inocencia Collado, Filomeno Collado, Rafaela Collado, Francisco Madrigano, Ene Traversa, Francisco Garcia, Nino Pontes e Benedito Ortiz.
4. HISTÓRIA DE UMA ALMA: Produção de Pedro Vergueiro para a Vera Cruz-Film, Recife, 1925 – Roteiro de Eustórgio Vanderlei, baseado no manuscrito autobiográfico da Santa Tereza de Lisieux – Direção de Eustórgio Vanderlei – Operador: Alcebíades Araújo – Elenco: Noemi Gomes de Matos, Maria Pompeia Alcoforado Gesteira, Carmem Medeiros, Severino Gaião, Rubens Vanderlei, Herlon Brederodes, Armando Temporal, Guilherme Azevedo, Phil Shapher e Julieta Azevedo.
5. “A FILHA DO ADVOGADO”: Produção de João Pedrosa da Fonseca para a Aurora Filme, Recife – Primeira exibição (sessão especial para a imprensa) na Sala São José no Rio de Janeiro em 05/04/1927 – Argumento e Roteiro de Ary Severo, baseado em novela de Costa Monteiro – Direção de Jota Soares - Operador: Edson Chagas – Elenco: Jota Soares, Guiomar Teixeira, Euclides Jardins, Norberto Teixeira, Olívia Salgado, Ferreira de Castro, Severino Steves, Jasmelina de Oliveira, Sales, Pedro Salgado Filho, Olegario Azevedo. Adelita Monteiro, Pedro Neves, Sizenando Pavão. Zacarias de Souza, Antonio Carvalho, Demétrio Age, Mario Lima, Carmen Nolasco, Diamantina Menezes, Adamastor Guerra, Creuza Albuquerque, Fred Jr., Pepino Maciel, Durval Nunes, Moacir Campos, Álvaro Gomes, Pedro Carvalho e Jazz Band do Jóquei Clube de Pernambuco.
6. “S. PAULO, A SINFONIA DA METRÓPOLE”: Produção Rex Filme de 1927-28 – Direção e fotografia de Adalberto Kemeni e Rodolfo Rex Lustig – Argumento e roteiro: Adalberto Kemeni – Redação de letrados: J. Quadros Jr e Uiraldo Ambra – Distribuição da Paramount.
7. “BRASA DORMIDA”: Argumento, continuidade e direção: Humberto Mauro — Fotografia: Edgar Brasil — Elenco: Nita Ney, Luís Sorôa, Maximo Serrano, Pedro Fantol, Rozendo Franco, Côrtes Real, Pascoal Ciodoro e outros — Metragem: 2.300 metros — Distribuição: “Universal”, 1928.
8. “SANGUE MINEIRO”: Argumento, continuidade e direção: Humberto Mauro — Fotografia de Edgar Brasil — Elenco: Carmen Santos, Nita Ney, Cristovam, Luiz Sorôa, Pedro Fantol, Rozendo Franco, Maximo Serrano, Ely Sone e outros — Metragem: 2.500 metros — Distribuição: “Urania”, 1929.
9. “FRAGMENTOS DA VIDA”: Produção da “Medifer”, de 1929. Primeira exibição na Sala Vermelha do “Odeon”, na primeira semana de 1929 – Argumento e

- roteiro de José Medina, inspirado no conto “Soap”, de O. Henry – Direção de José Medina – Fotografia de Gilberto Rossi – Edição da Rossi Filme – Elenco: Carlos Ferreira, Alfredo Roussy e Aurea de Aremar.
10. “GANGA BRUTA”: Produção de Ademar Gonzaga para a Cinelândia, 1932 – Argumento de Otávio Gabus Mendes – Roteiro e direção de Humberto Mauro – Fotografia de Edgard Brasil – Elenco: Durval Bellini, Lu Marival, Dea Selva e outros.
 11. “O CAÇADOR DE DIAMANTES”: Produção de Vittorio Capellaro e Rex Filme, de 1932-1933 – Primeira exibição na sala do Cine Paramount em 29 de janeiro de 1934 – Argumento de Nivaldo Ambra – Roteiro: Vittorio Capellaro e Adalberto Kemeni – Direção: Vittorio Capellaro – Fotografia: Adalberto Kemeni e Rodolfo Rex Lustig – Sonorização: Studios BYNGTON – Eng. De som: A. Marcondes Machado e Lamartine Fagundes – Música de Odemar do Amaral Gurgel (Gáo), executado sob sua regência pela Orquestra da Rádio Cruzeiro do Sul – Elenco: Sérgio Monteiro, Corita Cunha, Francisco Scolamieri, Reginaldo Caimon, Irene Rudner, Nobre Jocosso, Elmo Clairfontes, Rubens Rocca, Luis Goffi, De Carlos – Distribuição da “Paramount”.
 12. “ASPECTOS DO ALTO XINGU”: Produção de Manuel Rodrigues Ferreira para a Sociedade Geográfica Brasileira e colaboração dos irmãos Vilasboas. Fundação Brasil-Central, Escola Livre de Sociologia e Política, Americo Bologna, Carlos Luis Marien, German Lorca, Arthur Farina, Taconi, Djavi, Kanato e José Marques de Oliveira. Câmera e direção: Manoel Rodrigues Ferreira – Fotografa em “Anso-Color” – Montagem e edição: Benedito J. Duarte, com a colaboração do Departamento Municipal de Cultura – Primeira exibição no auditório do Museu de Arte Moderna, em 13 de setembro de 1949.
 13. “CAIÇARA”: Produção de Cavalcanti para a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, São Paulo, 1950 – Primeira exibição em 26 de outubro de 1950, na sala do “Marabá” – Argumento e direção de Adolfo Celi – Diálogos: Gustavo Nonnenberg e Afonso Schmidt – Diretor de Fotografia: H. C. Fowle – Operadores: Bob Huke, Jacques Deheinzelin e Adalberto Kemeni – Som: Eric Rasmussen – Cenografia: Aldo Calvo – Montagem e edição: Oswaldo Haffenrichter – Música: Francisco Mignone, executada pela Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, sob sua regência – Elenco: Eliana Lage, Carlos Vergueiro, Abílio Pereira de Almeida, Mário Sérgio e outros. Distribuída pela Universal International e exibida em salas do Circuito da Empresa Paulista Cinematográfica, em outubro de 1950.
 14. “PERDIDA PELA PAIXÃO”: Exibida no Rio de Janeiro sob o título de “Quando a Noite Acaba” – Primeira exibição no Rio de Janeiro em maio de 1950 – Argumento de José Amadio – Cenarização e direção de Fernando de Barros – Diálogos de José Amádio – Diretor da Fotografia: Mario Pagés – Diretor da Produção: Mario Del Rio – Música de Valter Schultz Porto Alegre – Elenco: Tonia Carrero, Roberto Acacio, Orlando Vilar, Jackson de Sousa, Inês Valeria, José Lewgoy, Maria Castro, Nídia Lícia – Produção de 1950, da “Artistas Associados” – Rio de Janeiro.
 15. “TERRA É SEMPRE TERRA”: Produção de Cavalcanti para a Cia Cinematográfica Vera Cruz. S. Paulo – Primeiras exibições nas salas do circuito da Empresa Paulista Cinematográfica, em abril de 1951 – Direção de Tom Payne – Argumento calcado na peça de Abílio Pereira de Almeida “Paio Velho” – Diálogos de Guilherme de Almeida – Fotografia de H. C. Fowle – Música de Guerra Peixe – Som: Eric Rasmunsenn – Montagem e edição de Edith e Oswald Haffenrichter – Elenco: Marisa Prado, Abílio Pereira de Almeida, Mário Sérgio, Ruth de Souza, Eliane Lage, Salvador Daki, Zilda Barreto, Queiroz Matoso, Lima Barreto e outros – Distribuição da Universal-International.
 16. “PRESENÇA DE ANITA”: Produção: Maristela – Produtor: Mário Civelli – Direção: Ruggero Jacobbi – Argumento: Mário Donato – Cenarização: Ruggero

- Jacoppi – Fotografia: Mário Pagés – Assistente de direção: Armando Couto – Montagem: Carla Civelli – Elenco: Antonieta Morineau, Vera Nunes, Orlando Vilar, Armando Couto e Henriette Morineau. [1951]
17. A METRÓPOLE DE ANCHIETA: Produção: Secretaria da Fazenda do Estado de S. Paulo – Roteiro, fotografia e direção: B. J. Duarte – Assistente da fotografia: Oldérico Buonavoluntá – Conselheiro para a História de S. Paulo: Sérgio Buarque de Holanda – Laboratório: Rex Filme – S. Paulo, 1952
 18. “TICO-TICO NO FUBÁ”: Produção de Fernando de Barros e Adolfo Celli para a Cia. Cinematográfica Vera Cruz – Primeira exibição em fins de abril de 1952 – Argumento de Jacques Maret – Cenarização de Oswald Sampaio e Adolfo Celli – Direção de Adolfo Celli – Diálogos de Guilherme de Almeida – Fotografia de J. M. Beltram e H. C. Fowle – Cenografia de Aldo Calve e Pierino Mazzenzi – Montagem e edição de Oswald Haffenrichter – Som: Erik Rasmussen – Música de Radamés Gnattali – Laboratório: Rex Filme – Elenco: Anselmo Duarte, Tonia Carrero, Marisa Prado, Marina Freire, Ziembinsky, Piolin, Modesto de Sousa e outros. – Distribuição da Columbia Pictures do Brasil.
 19. “SIMÃO, O CAOLHO”: Produção de Alfredo Palacios para a Cinematográfica Maristela, São Paulo, 1952 – Primeira exibição na sala do “Cine Paramount” em 28 de novembro de 1952 – Argumento calcado em crônicas de Galeão Coutinho – Adaptação cinematográfica de Miroel Silveira e Oswaldo Moles – Roteiro técnico e direção de Cavalcanti – Fotografia : Ferene Fekete (interiores) e Juan Carlos Landini (exteriores) – Assistente de direção: Roberto Perchiavelli e Oswaldo Katalian – Colaborador da direção: John Waterhouse – Cenografia: Ricardo Sievers e Francisco Balduino – Assistente de cenografia: José Pereira da Silva – Assistente de produção: Claudio Barsotti e Caio. E. Scheiby – Assistente de câmera: Guelfo Martini – Continuidade: Rosa Goldenberg – Caracterização: Jorge Pisani – Som: Jacques Lesgards – Edição: José Canizares – Elenco: Mesquitinha, Raquel Martins, Carlos Araújo, Iara Aguiar, Claudio Barsotti, Oswaldo de Barros, Carmen Torres, Egle Bueno, Isaura Bruno, Nair Belo, Silvana Aguiar, Osmano Cardoso, Mauricio de Barros, Sonia Coelho e outros. Exibida nas salas do circuito Serrador em dezembro de 1952 – “Simão, o Caolho” conquistou o “Saci” no concurso instituído anualmente pelo jornal “O Estado de São Paulo”, em quatro de seus elementos de criação: Direção (Cavalcanti); Argumento (Galeão Coutinho); Adaptação Cinematográfica (Oswaldo Moles e Miroel Silveira) e Interpretação Coadjuvante (Claudio Barsotti)
 20. “O CANGACEIRO”: Produção da Cia Cinematográfica Vera Cruz, São Paulo, 1952-1953 – Primeira apresentação nas salas do Circuito Serrador em janeiro de 1953 – História e adaptação: Lima Barreto – Diálogos: Raquel de Queiroz, sobre original de Lima Barreto – Fotografia: H. C. Fowle – Operador: Ronald Taylor – Assistentes de Fotografia: Oswald Kemeni, M. Primavera e H. Sabino. Edição: Oswaldo Haffenrichter – Montagem: José Baldaconi e Lucio Braum – Som: Erik Rasmussen e Ernest Hack – Decoração de ambiente, figurinos e desenho de produção: Caribé – Cenografia e construção: Pierino Massenzi – Gerente de produção: Cid Leite da Silva – Música: Gabriel Migliori – Assistente de direção: Galileu Garcia – Direção: Lima Barreto – Elenco: Marisa Prado, Vanja Orico, Albero Ruschel, Milton Ribeiro, Ricardo Campos, Adoniram Barbosa, Neusa Vera, Zé do Norte e outros. Distribuição: Columbia Pictures do Brasil. “O Cangaceiro” concorreu ao Festival de Cannes de 1953, ali conquistou o prêmio devido à “Melhor Película de Aventuras”. Concorrendo igualmente em 1953 ao Festival de Edimburgo, foi considerado a maior obra apresentada àquele concurso internacional.
 21. “UMA PULGA NA BALANÇA”: Produção de Vittorio Cusani para a Cia. Cinematográfica Vera Cruz – Primeira Exibição em abril de 1953, nas salas do Circuito Serrador – Argumento, roteiro e diálogos de Fabio Carpi – Direção de Luciano Salce – Fotografia: Hugo Lombardi – Chefe da edição: Oswaldo

Haffenrichter – Montagem: Mauro Alice – Som: E. Rasmussen – Cenografia: Italo Bianchi – Assistente de produção: Geraldo S. Pereira – Assistente de direção: Geraldo F. Rodrigues – Operador: Sidney Davis – Música: Enrico Simonetto – Elenco: Valdemar Wey, Gilda Ney, Luis Calderaro, Erminio Spalla, Paulo Autran, Rui Afonso, John Herbert, Mario Sergio, Jaime Barcelos, Vicente Leporace, Geraldo José de Almeida, José Rubens, Celia Biar, Benedito Corsi, Labiby Mady, Maria S. Splendores e outros. Distribuição da Colúmbia Pictures do Brasil.

22. “SINHÁ MOÇA”: Produção de Edgard Batista Pereira para a Cia. Cinematográfica Vera Cruz – Primeira exibição em maio de 1953, nas salas do Circuito Serrador, em São Paulo – Tratamento cinematográfico de Fabio Carpi, segundo a novela da sra. Maria Dezonne Pacheco Fernandes – Direção artística de João Maria dos Santos – Diálogos adicionais de Guilherme de Almeida – Fotografia de Ray Sturges – Som: Eric Rasmussen e Hans Osen – Música: Francisco Mignone – Vestuário desenhado por Sofia Jobim Magno de Carvalho – Edição e montagem de Oswald Haffenrichter – Direção: Tom Payne e Oswaldo Sampaio – Elenco: Anselmo Duarte, Eliane Lage, Ruth de Sousa, Henricão, Ricardo Campos, Eugenio Kusnet, José Policena, Marina Freire, Ester Mindling Guimarães, Lima Neto, João da Cunha, Abílio Pereira de Almeida, Renato Consorte, Virginia Ferreira Camargo e outros. Distribuição: Columbia Pictures do Brasil.

ANEXO C: Filmes exibidos na mostra “Cinéma Brésilien” (1987)

1. Os Óculos do Vovô

Ano de produção: 1913
Produção: Guarani Filmes, Francisco Santos e Francisco Vieira Xavier; preto e branco
Direção: Francisco Santos
Roteiro: Francisco Santos
Fotografia: Francisco Vieira Xavier
Elenco: Francisco Santos, Mario Santos, Graziela Diniz e Jorge Diniz

2. Exemplo Regenerador

Ano de produção: 1919
Produção: Gilberto Rossi; preto e branco
Direção: José Medina
Roteiro: José Medina
Fotografia: Gilberto Rossi
Elenco: Lucia Laes, Waldemar Moreno, José Guedes de Castro e Carlos Ferreira

3. Aitaré da Praia

Ano de produção: 1925
Produção: Aurora Filme, Liberdade Filme, Joaquim Tavares e Edson Chagas; preto e branco
Direção: Gentil Roiz, Ari Severo, Jota Soares e Luiz Maranhão
Roteiro: Ari Severo
Fotografia: Edson Chagas
Elenco: Ari Severo, Almeri Steves, Rilda Fernandes, Antonio Campos, Jota Soares, Claudio José, Mario Freitas Cardoso, Rosa Temporal, Queirós Coutinho, Tito Severo, Luiz Marques, Valderéz de Souza, Pedro Neves e Edson Chagas

4. Retribuição

Ano de produção: 1925
Produção: Aurora Filme, Gentil Roiz; preto e branco

Direção: Gentil Roiz

Roteiro: Gentil Roiz

Fotografia: Edson Chagas

Elenco: Almeri Steves, Barreto Junior, Oseias Torres de Lima, Tancredo Seabra, José Lira, Mario Freitas Cardoso, José Steves, Berardo Ribeiro, Eronides Carvalho, Ferreira da Graça, Amalia de Sousa, Barreira e Eronides Gomes

5. A Filha do Advogado

Ano de produção: 1926
Produção: João Pedro da Fonseca, Aurora Film; preto e branco
Direção: Jota Soares
Roteiro: Ari Severo e Jota Soares, a partir do romance de Costa Monteiro
Fotografia: Edson Chagas
Elenco: Jota Soares, Guiomar Teixeira, Euclides Jardim, Norberto Teixeira, Olliria Salgado, Ferreira Castro e Jasmelina de Oliveira

6. Tesouro Perdido

Ano de produção: 1926
Produção: Phebo Sul America Film, Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues; preto e branco
Direção: Humberto Mauro
Roteiro: Humberto Mauro
Fotografia: Humberto Mauro, Pedro Comello e Bruno Mauro
Cenografia: Paschoal Ciodaro
Elenco: Lola Lys, Humberto Mauro, Bruno Mauro, Alzir Arruda, Paschoal Ciodaro, Máximo Serrano, Antonio de Almeida, Ben Nil

7. Braza Dormida

Ano de produção: 1928
Produção: Phebo Brasil Film, Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues; preto e branco
Direção: Humberto Mauro

Roteiro: Humberto Mauro
Fotografia: Edgar Brasil
Cenografia: Paschoal Ciodaro
Elenco: Nita Ney, Luiz Soroa, Máximo Serrano, Fantol, Rozendo Franco, Cortes Real, Paschoal Ciodaro, Haroldo Mauro, Jose Venancio de Godoy e Francisco Assis Barros Farias

8. Fragmentos da Vida

Ano de produção: 1929
Produção: Medifer, Rossi Film, José Medina e Carlos Ferreira; preto e branco
Direção: José Medina
Roteiro: José Medina, a partir do conto Soap d'O. Henry
Fotografia: Gilberto Rossi
Montagem: José Medina
Elenco: Carlos Ferreira, Alfredo Roussy, Aurea de Aremar, Remo Cesaroni e Medina Filho

9. Limite

Ano de produção: 1929
Produção: Mario Peixoto; preto e branco
Direção: Mario Peixoto
Roteiro: Mario Peixoto
Fotografia: Edgar Brasil
Assistente de direção: Ruy Costa
Montagem: Mario Peixoto
Música: Satie, Debussy, Borodine, Ravel, Stravinsky, César Frank, Prokofiev
Elenco: Olga Breno, Taciana Rei, Raul Schnoor, D.G. Pedrera, Carmen Santos, Mario Peixoto, Iolanda Bernardes

10. Sangue Mineiro

Ano de produção: 1929
Produção: Phebo Brasil Film, Agenor Cortes de Barros, Homero Cortes Domingues e Carmen Santos; preto e branco
Direção: Humberto Mauro
Roteiro: Humberto Mauro
Fotografia: Edgar Brasil
Cenografia: Paschoal Ciodaro

Elenco: Carmen Santos, Nita Ney, Maury Bueno, Luiz Soroa, Fantol, Máximo Serrano, Augusta Leal, Rozendo Franco, Adhemar Gonzaga, Elie Soni, Humberto Mauro

11. Lábios sem Beijos

Ano de produção: 1930
Produção: Cinédia, Adhemar Gonzaga; preto e branco
Direção: Humberto Mauro
Roteiro: Adhemar Gonzaga
Fotografia: Humberto Mauro
Elenco: Lelita Rosa, Paulo Morano, Alfredo Rosario, Tamar Moema, Didi Viana, Gina Cavalieri, Augusta Guimarães, Décio Murilo, Celso Montenegro, Carmen Violeta, Máximo Serrano, Leda Lea, Ivan Vilar, Renato Oliveira e Humberto Mauro

12. O Caçador de Diamantes

Ano de produção: 1931
Produção: Vittorio Capellaro; preto e branco
Direção: Vittorio Capellaro
Roteiro: Niraldo Ambra e Vittorio Capellaro
Fotografia: Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig
Cenografia: Adolfo Fonzari
Montagem: Gilberto Rossi, A. Kemeny, R. Lustig
Música: Ademar do Amaral Gurgel
Elenco: Corita Cunha, Sergio Montemor, Francisco Scollamieri, Reginaldo Calmon, Nobre Jocosso, Elmo Claifontes, Irene Rudner, Rubens Rocca, Luigi Goffi e De Carlos

13. Mulher

Ano de produção: 1931
Produção: Cinédia, Adhemar Gonzaga; preto e branco
Direção: Octavio Gabus Mendes
Roteiro: Octavio Gabus Mendes e Adhemar Gonzaga
Fotografia: Humberto Mauro

Cenografia: Alcebiades Monteiro Filho
Música: Alberto Lazzoli
Elenco: Carmen Violeta, Celso Montenegro, Ruth Gentil, Alda Rios, Luiz Soroa, Gina Cavalieri, Carlos Eugenio, Milton Marinho, Ernani Augusto, Augusta Guimarães, Humberto Mauro, Manoel F. Araujo, Máximo Serrano

14. Ganga Bruta

Ano de produção: 1933
Produção: Cinédia, Adhemar Gonzaga; preto e branco
Direção: Humberto Mauro
Roteiro: Octavio Gabus Mendes e Humberto Mauro
Fotografia: Afrodísio de Castro, Paulo Morano e Edgar Brasil
Música: Radamés Gnattali e Humberto Mauro
Elenco: Durval Bellini, Déa Selva, Lu Marival, Décio Murillo, Andréa Duarte, Alfredo Nunes, Ivan Vilar, Carlos Eugenio, Francisco Bevilacqua, João Baldi, Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga, Elsa Moreno, João Cardoso, Renato de Oliveira, Edson Chagas, Mario Moreno, João Fernandes, Gloria Marina, Sérgio Barreto Filho, Pery Ribas e Ayres Cardoso

15. Alô, Alô, Carnaval!

Ano de produção: 1935
Produção: Wallace Downey, Adhemar Gonzaga, Cinédia; preto e branco
Direção: Adhemar Gonzaga
Roteiro: João de Barro e Alberto Ribeiro
Fotografia: Antonio Medeiros e Edgar Brasil
Cenografia: Ruy Costa
Elenco: Carmen Miranda, Aurora Miranda, Francisco Alves, Mario Reis, Lamartine Babo, Barbosa Junior, Almirante, Bando da Lua, Jorge Murad, Dircinha Batista, Jayme Costa, Oscarito, Elvira Pagã, Heloisa Helena, Irmãs Pagãs, Pinto Filho, Alzirinha Camargo,

Joel e Gaúcho, Luiz Barbosa, Hervê Cordovil, Muraro, Pery Ribas, Os 4 Diabos, Benedito Lacerda e seu grupo regional, Simon Boutman e sua orquestra, Lelita Rosa, Dulce Wheiting

16. Bonequinha de Seda

Ano de produção: 1936
Produção: Cinédia, Adhemar Gonzaga; preto e branco
Direção: Oduvaldo Vianna
Roteiro: Oduvaldo Vianna
Fotografia: Edgar Brasil
Cenografia: Hipolito Collomb
Montagem: Luciano Trigo
Música: Francisco Mignone
Elenco: Gilda de Abreu, Delorges Caminha, Conchita de Moraes, Apolo Corrêa, Déa Selva, Darcy Cazarré, Wilson Porto, Carlos Barbosa, Nilza Magrassi, Odete Amaral, Lucia Delor, Zenaide Andréa, Manoel Ferreira Araujo, Adhemar Gonzaga, Sady Cabral

17. O Descobrimento do Brasil

Ano de produção: 1937
Produção: Instituto do Cacau da Bahia; preto e branco
Direção: Humberto Mauro
Roteiro: Humberto Mauro, Affonso de Taunay e Bandeira Duarte
Fotografia: Manoel P. Ribeiro, Alberto Botelho, Alberto Campilla e Humberto Mauro
Cenografia: Bernardino José de Souza e Arnaldo Rosenmayer
Música: Heitor Villa-Lobos
Elenco: Alvaro Costa, Manoel Rocha, Alfredo Silva, De Los Rios, Armando Duval, Reginaldo Calmon, João de Deus, João Silva, Alfredo Cunha, Arthur Oliveira e João Mauro

18. Aves sem Ninho

Ano de produção: 1939
Produção: D.F.B. e Raul Roulien; preto e branco
Direção: Raul Roulien

Roteiro: Raul Roulien, a partir da peça teatral *Nuestra Natacha* de Alejandro Casona

Fotografia: Moacyr Fenelon, Osvaldo Nunes e Carlos Felten

Cenografia: Rui Costa

Montagem: Nelson Schultz

Música: Lirio Panicalli

Elenco: Déa Selva, Rosina Pagã, Lidia Matos, Celso Guimarães, Darcy Cazarré, Tulio Berti, Nelson de Oliveira, Rosita Rocha, Cora Costa, João Cabral, Henrique Fernandes, J. Caribé da Rocha, Joraci Penafirme, Georgette de Revel, Maida Maria, Justina Leverone, Fernanda de Almeida, Leticia Flora, Elza Mendes, Luiza Galvão, Dillon Barbosa, Manoel F. de Araujo, Dante Santoro e seu Conjunto Regional

19. Argila

Ano de produção: 1940

Produção: Brasil Vita Filmes, Carmen Santos; preto e branco

Direção: Humberto Mauro

Roteiro: Humberto Mauro

Fotografia: Manoel P. Ribeiro e Humberto Mauro

Montagem: Watson Macedo e Hipolito Colomb

Música: Heitor Villa-Lobos, Heckel Tavares, Edgar Roquette-Pinto e Radamés Gnatalli

Elenco: Carmen Santos, Celso Guimarães, Lidia Mattos, Floriano Faissal, Saint-Clair Lopes, Bandeira Duarte, Mauro de Oliveira, J. Silveira, Pérola Negra, Roberto Rocha, Anita Otero, Chaby Pinheiro, Janny Franca, Bandeira de Mello, Eduardo Vianna e Humberto Mauro

20. O Ébrio

Ano de produção: 1946

Produção: Cinédia, Adhemar Gonzaga; preto e branco

Direção: Gilda de Abreu

Roteiro: Gilda de Abreu e Vicente Celestino

Fotografia: Afrodísio de Castro

Cenografia: Lazlo Meitner

Montagem: Afrodísio de Castro

Música: Vicente Celestino

Elenco: Vicente Celestino, Alice Archambeau, Manoel Vieira, Victor Drummond, Rodolfo Arena, Antonia Marzullo, Walter d'Avila, Manoel Rocha, Julia Dias, Isabel de Barros, Jacy de Oliveira, Marilu Dantas e Cecy Medina

21. Uma Aventura aos Quarenta

Ano de produção: 1947

Produção: Cineastas Centauro e Silveira Sampaio; preto e branco

Direção: Silveira Sampaio

Roteiro: Silveira Sampaio

Fotografia: Antonio Leal e Meldy Melinger

Montagem: Sergio de Vasconcelos

Elenco: Flavio Cordeiro, Silveira Sampaio, Nilza Soutin e Ana Lucia

22. Carnaval no Fogo

Ano de produção: 1949

Produção: Atlântida; preto e branco

Direção: Watson Macedo

Roteiro: Watson Macedo, Alinor Azevedo e Anselmo Duarte

Fotografia: George Dusek

Cenografia: Watson Macedo

Montagem: Watson Macedo, Anselmo Duarte e Waldemar Noya

Música: Lirio Panicalli

Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Modesto de Souza, Eliana Macedo, José Lewgoy, Marion, Rocir Silveira, Geraldo Gamboa, Francisco Dantas, Novarro de Andrade, Wilson Grey, Adelaide Chiozzo, Bené Nunes, Jorge Goulart, Elvira Pagã

23. Caiçara

Ano de produção: 1950

Produção: Vera Cruz, Alberto Cavalcanti; preto e branco
Direção: Adolfo Celi
Roteiro: Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gustavo Nonnenberg e Afonso Schmidt
Fotografia: H.E. Fowle
Cenografia: Aldo Calvo
Montagem: Oswald Haffnerichter
Música: Francisco Mignone
Elenco: Eliane Lage, Carlos Vergueiro, Mario Sergio, Abilio Pereira de Almeida, Felicidade, Adolfo Celi e Vera Sampaio

24. Terra é sempre Terra

Ano de produção: 1951
Produção: Vera Cruz e Alberto Cavalcanti; preto e branco
Direção: Tom Payne
Roteiro: Guilherme de Almeida, a partir da peça teatral "Paio Velho" de Abilio Pereira de Almeida
Fotografia: Henry E. Fowle
Cenografia: Martim Gonçalves
Montagem: Oswald Haffnerichter
Música: Guerra Peixe
Elenco: Marisa Prado, Mario Sérgio, Abilio Pereira de Almeida, Ruth de Souza, Eliane Lage, Ricardo Campos, Vitor Lima Barreto, Salvador Daki, Zilda Barreto, José Queiros Matoso, Célia Biar, Albino Machado, Ilse Schirm, Renato Consorte

25. Agulha no Palheiro

Ano de produção: 1952
Produção: Moacyr Fenelon, Flama; preto e branco
Direção: Alex Viany
Roteiro: Alex Viany
Fotografia: Mario Pagés
Cenografia: Alcebiades Monteiro Filho
Montagem: Rafael Justo Valverde, Mario del Rio, Alex Viany
Música: Claudio Santoro
Elenco: Fada Santoro, Jackson de Souza, Doris Monteiro, Hélio Souto, Sara Nobre, Roberto Batalin, Cesar

Cruz, Carmélia Alves, Manoel Rocha, Helba Nogueira, Zizinha Macêdo, Renée Bell, Jaudet Cury, Trigêmeos Vocalistas e o Teatro Popular Brasileiro

26. Barnabé, tu és meu

Ano de produção: 1952
Produção: Atlântida; preto e branco
Direção: José Carlos Burle
Roteiro: José Carlos Burle, a partir de um argumento de Berliet Junior e Victor Lima
Fotografia: Edgar Brasil
Cenografia: José Cajado Filho
Montagem: Waldemar Noya e José Carlos Burle
Música: Leo Peracchi e Lirio Panicalli
Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Fada Santoro, Cyll Farney, José Lewgoy, Renato Restier, Adelaide Chiozzo, Emilinha Borba, Pagano Sobrinho, Dandrea Neto, Berliet Junior, Bill Farr, Bené Nunes, Francisco Carlos, Ivon Curi, Mary Gonçalves, Marion, Os Cariocas, Vera Lucia, Ruy Rey e sua orquestra, Juliana Yanakiewa e seu grupo de ballet.

27. O Canto da Saudade

Ano de produção: 1952
Produção: Estúdio Rancho Alegre (Volta Grande), Humberto Mauro; preto e branco
Direção: Humberto Mauro
Roteiro: Humberto Mauro
Fotografia: José de Almeida Mauro
Montagem: Luis Mauro
Música: Heitor Villa-Lobos, Ernesto Nazaré, Carlos Gomes, Mario Mascarenhas, Noel Rosa e Humberto Mauro
Elenco: Claudia Montenegro, Mario Mascarenhas, Humberto Mauro, Alfredo Souto de Almeida, Zizinha Macedo, Alcir Demata, Francisco Mauro, Lourival Coutinho, Bandeira Duarte, Elizabeth Hodos, Ladislau Colaço, Silveira

Sampaio, Nicete Bruno, Luiz Delfino e Flavio Cordeiro

28. *Carnaval Atlântida*

Ano de produção: 1952
Produção: Atlântida; preto e branco
Direção: José Carlos Burle
Roteiro: José Carlos Burle, Berliet Junior e Victor Lima
Fotografia: Amleto Daissé
Cenografia: Martim Gonçalves
Montagem: Waldemar Noya e José Carlos Burle
Música: Lirio Panicalli
Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Cyll Farney, José Lewgoy, Eliana Macedo, Colé Santana, Iracema Vitoria, Maria Antonieta Pons, Renato Restier, Wilson Grey, Dick Farney, Cuquita Carballo, Carlos Alberto, Francisco Carlos, Nora Ney, Bill Farr, Blecaute, Caco Velho, Chiquinho e sua orquestra e As Garotas Atlântida

29. *Simão, o Caolho*

Ano de produção: 1952
Produção: Maristela, Alfredo Palácios
Direção: Alberto Cavalcanti
Roteiro: Alberto Cavalcanti, Miroel Silveira e Oswaldo Molles, a partir do livro de Galeão Coutinho
Fotografia: Ferenc Fekete
Cenografia: Ricardo Sievers e Francisco Balduino
Montagem: José Cañizares
Música: Souza Lima
Elenco: Mesquitinha, Raquel Martins, Carlos Araújo, Sonia Coelho, Mauricio de Barros, Claudio Barsotti, José Pozzoli, Juvenal da Silva, Yara de Aguiar, Silvana Aguiar e Osmalno Cardoso

30. *Tico-Tico no Fubá*

Ano de produção: 1952
Produção: Vera Cruz, Fernando de Barros e Adolfo Celi; preto e branco
Direção: Adolfo Celi

Roteiro: Oswaldo Sampaio e Jacques Maret

Fotografia: José Maria Beltran e H.E. Fowle

Cenografia: Aldo Calvo

Montagem: Oswald Haffenrichter

Música: Zéquinha de Abreu e Radamés Gnattali
Elenco: Anselmo Duarte, Marisa Prado, Tonia Carrero, Modesto de Souza, Lima Barreto, Ziembinski, Francisco Sá, Marina Freire, Piolim e Vera Sampaio

31. *Tudo Azul*

Ano de produção: 1952
Produção: Flama, Moacyr Fenelon e Rubens Berardo; preto e branco
Direção: Moacyr Fenelon
Roteiro: Alinor Azevedo e Henrique Pongetti
Fotografia: Mario Pagés
Cenografia: Pablo Olivo
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Lindolfo G. Gaya
Elenco: Marlene, Luiz Delfino, Laura Suarez, Milton Carneiro, Jorge Goulart, Carmelia Alves, Virginia Lane, Blecaute, Linda Batista, Dalva de Oliveira, Quatro Ases e Um Coringa, Antonio Nobre, Benito Rodrigues, João Martins, Elias Kaiuca

32. *Amei um Bicheiro*

Ano de produção: 1953
Produção: Atlântida; preto e branco
Direção: Jorge Ileli e Paulo Wanderley
Roteiro: Jorge Ileli
Fotografia: Amleto Daissé
Cenografia: Cajado Filho
Montagem: Waldemar Noya
Música: Léo Peracchi
Elenco: Cyll Farney, Eliana, Grande Otelo, José Lewgoy, Josette Bertal, Wilson Grey, Aurelio Teixeira, Jece Valadão, Wilson Viana, Jesus Ruas, José Policena, Renato Murce e João Pericles

33. O Cangaceiro

Ano de produção: 1953
Produção: Vera Cruz, Cid Leite da Silva;
preto e branco
Direção: Lima Barreto
Roteiro: Lima Barreto e Rachel de
Queiroz
Fotografia: Chick Fowle
Cenografia: Carybé e Pierino Massenzi
Montagem: Oswald Haffenrichter
Música: Gabriel Migliori
Elenco: Milton Ribeiro, Alberto Ruschel,
Vanja Orico, Marisa Prado, Adoniran
Barbosa, Lima Barreto, Neusa Veras,
Ricardo Campos, Felicidade, João
Batista Gioto, Manuel Pinto, Jesuino, Zé
do Norte, Galileu Garcia, Nieta
Junqueira, Pedro Visgo, Bernadete
Ruch

34. Uma pulga na balança

Ano de produção: 1953
Produção: Vera Cruz; preto e branco
Direção: Luciano Salce
Roteiro: Fabio Carpi
Fotografia: Ugo Lombardi
Cenografia: Italo Bianchi
Montagem: Oswald Haffenrichter e
Mauro Alice
Música: Enrico Simonetti
Elenco: Waldemar Wey, Gilda Ney, Luiz
Calderaro, Paulo Autran, Ruy Afonso,
John Herbert, Mario Sergio, Lola Brah,
Célia Biar, Mauricio Barroso e Armando
Couto

35. Nadando em Dinheiro

Ano de produção: 1953
Produção: Vera Cruz; preto e branco
Direção: Abilio Pereira de Almeida e
Carlos Thiré
Roteiro: Abilio Pereira de Almeida
Fotografia: Tom Willis
Cenografia: João M. Santos
Montagem: Oswald Haffenrichter
Música: Radamés Gnattali

Elenco: Mazaroppi, Ludy Veloso, A.C.
Carvalho, Nieta Junqueira, Liana Duval,
Carmen Muller, Simone de Moura,
Vicente Leporace, Elisio de
Albuquerque, Xando Batista, Sérgio
Hingst, Néelson Camargo, Aires Campos
e Duque

36. O Saci

Ano de produção: 1953
Produção: Artur Neves e Hugo Nanni;
preto e branco
Direção: Rodolfo Nanni
Roteiro: Rodolfo Nanni e Artur Neves, a
partir do livro de Monteiro Lobato
Fotografia: Ruy Santos
Cenografia: Teresa Nicolao
Montagem: José Cañizares
Música: Claudio Santoro
Elenco: Paulo Matosinho, Livio Nanni,
Aristéia Paula Souza, Olga Maria,
Otavio de Araújo, Maria Rosa Ribeiro,
Benedita Rodrigues

37. Sinhá Moça

Ano de produção: 1953
Produção: Vera Cruz, Edgar Baptista
Pereira; preto e branco
Direção: Tom Payne
Roteiro: Maria Dezonne, Pacheco
Fernandes, Oswaldo Sampaio, Tom
Payne, Guilherme Almeida e Carlos
Vergueiro, a partir do romance de Maria
Dezonne e Pacheco Fernandes
Fotografia: Ray Sturgess
Cenografia: João Maria dos Santos
Montagem: Oswald Haffenrichter
Música: Francisco Mignone
Elenco: Anselmo Duarte, Eliane Lage,
Ruth de Souza, Henrique F. Costa,
Ricardo Campos, Eugenio Kusnet, José
Policena, Marina Freire, Esther
Guimarães, Domingos Terras, João da
Cunha, Abilio Pereira de Almeida, Artur
Herculano, Renato Consorte e Oswaldo
Sampaio

38. O Canto do Mar

Ano de produção: 1954
Produção: Kino Filmes e Alberto Cavalcanti; preto e branco
Direção: Alberto Cavalcanti
Roteiro: Alberto Cavalcanti, José Mauro de Vasconcellos e Hermilo Borba Filho
Fotografia: Cyril Arapoff
Cenografia: Ricardo Slever
Montagem: José Cañizares
Música: Guerra Peixe
Elenco: Aurora Duarte, Margarita Cardoso, Cacilda Lanuza, Alfredo de Oliveira, Ruy Saraiva, Alberto Vilar, Miria Nunes, Glauce Bandeira, Debora Borba, Maria do Carmo Xavier, Fernando Becker, Antonio Martineli e Ernani Dantas

39. Floradas na Serra

Ano de produção: 1954
Produção: Vera Cruz; preto e branco
Direção: Luciano Salce
Roteiro: Fabio Carpi, a partir do romance de Dinah Silveira de Queiroz
Fotografia: Ray Sturgess e Chick Fowle
Cenografia: João Maria dos Santos
Montagem: Oswald Haffenrichter e Mauro Alice
Música: Henrique Simonetti
Elenco: Cacilda Becker, Jardel Filho, Miro Cerni, Ilka Soares, Silvia Fernanda, Gilda Nery, Marina Freyre, Lola Brah, John Herbert, Célia Helena, Rubens Costa, Liana Duval, Jaime Barcelos e Renato Consorte

40. Matar ou Correr

Ano de produção: 1954
Produção: Atlântida; preto e branco
Direção: Carlos Manga
Roteiro: Victor Lima e Amleto Daissé
Fotografia: Amleto Daissé
Cenografia: Cajado Filho
Montagem: Waldemar Noya e Carlos Manga
Música: Lirio Panicalli e Luiz Bonfá

Elenco: Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Renato Restier, John Herbert, Julie Bardot, Wilson Grey, Wilson Viana, Inalda de Carvalho, Altair Vilar e Valdo César

41. Mulher de Verdade

Ano de produção: 1954
Produção: Kinofilmes e Alberto Cavalcanti; preto e branco
Direção: Alberto Cavalcanti
Roteiro: Miroel Silveira e Oswaldo Moles
Fotografia: Edgar Brasil
Cenografia: Francisco Balduino
Montagem: José Cañizares
Música: Claudio Santoro
Elenco: Inesita Barroso, Colé Santana, Raquel Martins, Adoniran Barbosa, Carla Nell, Carlos Araujo, Valdo Wanderley e Caco Velho

42. Nem Sansão, nem Dalila

Ano de produção: 1954
Produção: Atlântida; preto e branco
Direção: Carlos Manga
Roteiro: Victor Lima
Fotografia: Amleto Daissé
Cenografia: Both Velez
Montagem: Waldemar Noya e Carlos Manga
Música: Lirio Panicalli e Luiz Bonfá
Elenco: Oscarito, Fada Santoro, Cyll Farney, Eliana Macedo, Carlos Cotrim, Wilson Grey, Wilson Viana, Ricardo Luna, Anthony Zamborsky, Sérgio de Oliveira, Werner Hammer, Gene de Marco e João Pericles

43. Rua sem Sol

Ano de produção: 1954
Produção: Brasil Vita, Cinedistri, Unida e Mario del Rio; preto e branco
Direção: Alex Viany
Roteiro: Alex Viany e Eduardo Borrás
Fotografia: Mario Pagés
Cenografia: Monteiro Filho e Manoel Lopes

Montagem: Rafael Justo Valverde, Mario del Rio, Alex Viany, Alberto Shatovsky

Música: Henrique Gandelman

Elenco: Glauce Rocha, Carlos Cotrim, Doris Monteiro, Modesto de Souza, Gilberto Martinho, Carlos Alberto, Sérgio de Oliveira, Paulo Montel, Argentina della Torre, Jacy de Oliveira, Jaime Marini, Idilio Costa, Dary Reis, Vicente Marchelli, Jesus Ruas, Waldir Maia, Felix Batista, José Melo, Carlos de Souza, Artur Vargas Junior, Maria Helena e Libera Meis

44. Rio, Quarenta Graus

Ano de produção: 1955

Produção: Nelson Pereira dos Santos, Ciro Freire Curi, Mario Barros, Luiz Jardim, Louis-Henri Guitton e Pedro Kosinski; preto e branco

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, a partir do argumento de Arnaldo Farias

Fotografia: Hélio Silva

Cenografia: Julio Romito e Adrian Samailoff

Montagem: Rafael Justo Valverde

Música: Radamés Gnattali

Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha, Roberto Batalin, Claudia Moreno, Antonio Novais, Ana Beatriz, Modesto de Souza, Jackson de Souza, Zé Kéti, Sady Cabral, Arinda Serafim, Aloisio Costa, Domingos Paron, Al Ghiu, Jorge Brandão, Elza Viany, Cléo Teresa, Carlos Moutinho, Renato Consorte, escola de samba Portela e escola de samba Unidos de Cabuçu

45. Absolutamente Certo!

Ano de produção: 1957

Produção: Juçanã, Serrador, Brasil Filme, Cinedistri e Oswaldo Massaini; preto e branco

Direção: Anselmo Duarte

Roteiro: Anselmo Duarte e Talma de Oliveira, a partir de uma história de Jorge Ileli e Jorge Dória

Fotografia: Chick Fowle

Cenografia: Pierino Massenzi

Montagem: José Cañizares

Música: Enrico Simonetti

Elenco: Anselmo Duarte, Odete Lara, Dercy Gonçalves, Maria Dilnah, Aurélio Teixeira, Ambrósio Fregolente, José Policena, Carlos Costa, Luiz Orioni, Jaime Barcelos, Luciano Gregory, Sérgio de Oliveira, Marina Freire, José Mercaldi, Murilo Amorim Correia e Trio Irakitan

46. A Baronesa Transviada

Ano de produção: 1957

Produção: Watson Macedo e Oswaldo Massaini; preto e branco

Direção: Watson Macedo

Roteiro: Watson Macedo, Ismar Porto e Francisco Anisio

Fotografia: Mario Pagés

Cenografia: Eolo C. Moura

Montagem: Mauro Alice

Música: Lirio Panicalli

Elenco: Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Catalano, Badaró, Zaquia Jorge, Otelo Zelloni, Bill Farr, Aida Campos, Francisco Dantas, Rosa Sandrini, Lourdes Bergman, Domingos Terras, Armando Nascimento, Renato Consorte, Vicente Marchelli, Apolo Correia, Tiririca, Francisco Martorelli, Antonio Nobre, Lindberg Leite e Atila Iorio

47. Metido a bacana

Ano de produção: 1957

Produção: Cinedistri-Sino, Herbert Richers e Oswaldo Massaini; preto e branco

Direção: Josip B. Tanko

Roteiro: Victor Lima

Fotografia: Amleto Daissé

Cenografia: Alexandre Horvath

Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Haroldo Eiras
Elenco: Ankito, Grande Otelo, Renato Restier, Nelly Martins, Celeneh Costa, Wilson Grey, Carlos Costa, Roberto Duval, Angela Maria, Cauby Peixoto, Linda Batista, Dircinha Batista, Nelson Gonçalves, Jorge Veiga, Carlos Gallardo e Dora Lopes

48. Osso, Amor e Papagaios

Ano de produção: 1957
Produção: Brasil Filmes, Galileu Garcia; preto e branco
Direção: Carlos Alberto de Souza Barros e Cesar Mêmolo Jr.
Roteiro: Carlos Alberto de Souza Barros e Cesar Mêmolo Junior, a partir de Lima Barreto
Fotografia: Chick Fowle
Cenografia: Geraldo Ambrosio
Montagem: Lucio Braun
Música: Claudio Santoro
Elenco: Jaime Costa, Modesto de Souza, Wilson Grey, Jackson de Souza, Renato Consorte, Ruth de Souza, Gilberto Chagas, Luciano Gregori, Eugenio Montesano, Labibi Madi, Elísio de Albuquerque, Darcy Coria, Rachel Forner, Fabio Cardoso, Nieta Junqueira, Jordano Martinelli

49. Rio Zona Norte

Ano de produção: 1957
Produção: Nelson Pereira dos Santos, Ciro Freire Curi e Mario Marinho; preto e branco
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Fotografia: Hélio Silva
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Radamés e Alexandre Gnatalli, Zé Ketí e Vargas Junior
Elenco: Grande Otelo, Malu, Jece Valadão, Maria Pétar, Paulo Goulart, Arthur Vargas Junior, Iracema Vitoria, Haroldo de Oliveira, Zé Kéti, Angela

Maria, Laurita Santos, Edson Vitoriano, Erley Freitas, Sergio Malta, Carlos Aquino.

50. A Rosa dos Ventos

Ano de produção: 1957
Produção: Defa, Joris Ivens (R.D.A.), Maristela e Mario Audrá Junior; preto e branco
Direção: Alex Viany
Roteiro: Jorge Amado, Alberto Cavalcanti e Trigueirinho Neto
Fotografia: H.E. Fowle
Montagem: Alberto Cavalcanti e José Cañizares
Música: Wolfgang Hohensée
Elenco: Vanja Orico, Miguel Torres, Aracy Cardoso, Aurelio Teixeira e Valdo Cesar

51. Cara de Fogo

Ano de produção: 1958
Produção: Cinebras, Eduardo Lourenço; preto e branco
Direção: Galileu Garcia
Roteiro: Galileu Garcia, a partir de Afonso Schmidt
Fotografia: Rudolf Icsey
Cenografia: Belarmindo Mancini
Montagem: João de Alencar
Música: Enrico Simonetti
Elenco: Alberto Ruschel, Lucy Reis, José de Jesus, Milton Ribeiro, Ana Maria Nabuco, Gilberto Chagas, Eugenio Kusnet, Antonio Coelho, Joaquim Silva, Nena Nascimento, Renato Alrean, Laercio Dias, Ernesto Vilela e Osvaldo Leonel

52. Uma Certa Lucrecia

Ano de produção: 1958
Produção: Serrador, Cinedistri, Florentino Llorente e Osvaldo Massaini; preto e branco
Direção: Fernando de Barros
Roteiro: Fernando de Barros, José Cañizares e Talma de Oliveira

Fotografia: Mario Pagés
Cenografia: Pierino Massenzi
Montagem: José Cañizares
Música: Enrico Simonetti
Elenco: Dercy Gonçalves, Aurélio Teixeira, Odete Lara, José Parisi, Ana Maria Nabuco, Luciano Gregory, Eugenio Kusnet, Walter Stuart, Labiby Mady, Mauricio Nabuco, Mauro Mendonça, João Alfredo Audi, Estanislau Furnam, Valentim Guzzo, Nelson Mengarelli, Agnaldo Rayol, Milton Rezende, Trio Maraiá, Henricão

53. *Estranho Encontro*

Ano de produção: 1958
Produção: Cinematográfica Brasil Filmes, Abilio Pereira de Almeida
Direção: Walter Hugo Khoury
Roteiro: Walter Hugo Khoury
Fotografia: Rudolf Icsey
Cenografia: Pierino Massenzi
Montagem: Lucio Braun
Música: Gabriel Migliori
Elenco: Mario Sergio, Andrea Bayard, Lola Brah, Luigi Picchi e Sergio Hingst

54. *O Grande Momento*

Ano de produção: 1958
Produção: Nelson Pereira dos Santos; preto e branco
Direção: Roberto Santos
Roteiro: Roberto Santos e Norberto Nath
Fotografia: Hélio Silva
Cenografia: Norberto Nath
Montagem: João de Alencar
Música: Alexandre Gnatalli
Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Miriam Persia, Vera Gertel, Jaime Barcellos, Paulo Goulart, Turibio Ruiz, Norah Fontes, Angelito Mello, Joselita Alvarenga, Gilberto Wagner, Geraldo Ferraz, Milton Gonçalves, Flavio Migliaccio, Lima Duarte

55. *O Homem do Sputnik*

Ano de produção: 1959
Produção: Atlântida, Cyll Farney; preto e branco
Direção: Carlos Manga
Roteiro: José Cajado Filho
Fotografia: Ozen Sermet
Cenografia: José Cajado Filho
Montagem: Waldemar Noya
Música: Alexandre Gnatalli
Elenco: Oscarito, Cyll Farney, Zezé Macedo, Neide Aparecida, Norma Bengell, Jo Soares, Alberto Peres, Luiz Carlos, Hamilton Ferreira, Heloisa Helena, Grijo Sobrinho, Abel Pera, Fregolente e Labanca

56. *Massagista de Madame*

Ano de produção: 1959
Produção: Sino, Herbert Richers e Arnaldo Zonari; preto e branco
Direção: Victor Lima
Roteiro: Victor Lima
Fotografia: Amleto Daissé
Cenografia: Josip B. Tanko
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Remo Usai
Elenco: Zé Trindade, Renata Fronzi, Costinha, Nancy Wanderley, Aida Campos, Milton Carneiro, Wilton Franco, Iris Bruzzi, Rildo Gonçalves, Estelita Bell, Rosa Sandrini

57. *Ravina*

Ano de produção: 1959
Produção: Cinematografica Brasil Filme e Flavio Tambellini; preto e branco
Direção: Rubem Biafora
Roteiro: Rubem Biafora e Flavio Tambellini, a partir de Walter Guimarães Motta
Fotografia: Henry E. Fowle
Cenografia: Pierino Massenzi
Montagem: Mauro Alice
Música: Enrico Simonetti
Elenco: Eliane Lage, Pedro Paulo Hatheyer, Sergio Hingst, Mario Sergio,

Victor Merinow, Ruth de Souza, Hélio Ansaldo, Mario Gruber, Nieta Junqueira, Joe Kantor, Sergio Warnowski, Tito Livio Baccarim, João da Cunha, Irene Kramer, Eduardo Tanon, José Julio, Gastão Gracie, Aldo Perencin, Navarro de Brito, Fernando Marques, Sandra Amaral, Celso Faria, Gilda Nery, Guaraci Pimentel, Mateus Pricoli, João Perencin

58. A Morte Comanda o Cangaço

Ano de produção: 1960
Produção: Aurora Duarte Produções Cinematográficas; preto e branco
Direção: Carlos Coimbra
Roteiro: Walter Guimarães Mota e Francisco Pereira da Silva
Fotografia: Tony Rabatoni
Cenografia: Apolo Monteiro
Montagem: Carlos Coimbra
Música: Enrico Simonetti
Elenco: Alberto Ruschel, Aurora Duarte, Milton Ribeiro, Ruth de Sousa e Liris Castellani

59. Bahia de Todos os Santos

Ano de produção: 1961
Produção: Trigueirinho Neto, Lorenzo Serrano, Ubayara Films; preto e branco
Direção: Trigueirinho Neto
Roteiro: Trigueirinho Neto
Fotografia: Guglielmo Lombardo
Cenografia: José Pedreiras
Montagem: Maria Guadalupe
Música: Antonio Bento da Cunha
Elenco: Jurandir Pimentel, Arassary de Oliveira, Geraldo del Rey, Sady Cabral, Lola Brah, Antonio Pitanga, Eduardo Waddington, Antonio Victor, Ana Maria Fraga, Nelson Lana

60. Barravento

Ano de produção: 1961
Produção: Iglu Filmes, Rex Schindler, Braga Neto e David Singer; preto e branco

Direção: Glauber Rocha
Roteiro: Glauber Rocha, José Telles de Magalhães e Luiz Paulino dos Santos
Fotografia: Tony Rabatony
Montagem: Nelson Pereira dos Santos
Música: Washington Bruno e Batatinha
Elenco: Antonio Sampaio, Luiza Maranhão, Lucy Carvalho, Aldo Teixeira, Lidio Cirillo dos Santos (Lídio Silva), Rosalvo Plínio, Alair Liguori, Antonio Carlos dos Santos

61. A Grande Feira

Ano de produção: 1961
Produção: Rex Schindler, Braga Neto e Iglu Filmes; preto e branco
Direção: Roberto Pires
Roteiro: Roberto Pires, a partir de um argumento de Rex Schindler
Fotografia: Hélio Silva
Cenografia: José Teixeira de Araújo
Montagem: Roberto Pires
Música: Remo Usai
Elenco: Geraldo Del Rey, Helena Ignez, Luiza Maranhão, Antonio Pitanga Sampaio, Milton Gaúcho, David Singer, Roberto Ferreira, Nilton Paz, Clélia Mattos, Roberto Pires, Lígia Ferreira, Milton Rocha, Maria Lígia, Sonia Noronha, Raimundo Andrade, Calazans Neto, Agnaldo Santos, João Gama, Luiz Henrique, Gabriel Leite, Genaro de Carvalho, Jota Luna, Hélio Rodrigues, Dante Scaldaferrri e Maria Adélia

62. Mandacaru Vermelho

Ano de produção: 1961
Produção: Danilo Trelles e Nelson Pereira dos Santos; preto e branco
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Fotografia: Hélio Silva
Montagem: Nello Melli
Música: Remo Usai
Elenco: Ivan de Souza, Nelson Pereira dos Santos, Sonia Pereira, Miguel Torres, Jurema Penna, José Teles, Luis

Paulino dos Santos, Mozart Cintra,
Enéas Muniz e João Duarte

63. Assalto ao Trem Pagador

Ano de produção: 1962
Produção: Herbert Richers e Roberto
Farias; preto e branco
Direção: Roberto Farias
Roteiro: Roberto Farias, Luiz Carlos
Barreto e Alinor Azevedo
Fotografia: Amleto Daissé
Cenografia: Alexandre Horvath e Pierino
Massenzi Montagem: Rafael Justo
Valverde
Música: Remo Usai
Elenco: Eliezer Gomes, Luiza
Maranhão, Reginaldo Faria, Ruth de
Souza, Grande Otelo, Atila Lório, Miguel
Rosenberg, Kelé, Helena Ignez, Miguel
Angelo, Jorge Dória, A. Fregolente,
Dirce Migliaccio, Oswaldo Louzada,
Wilson Grey, Mozael Silveira, Billy
Davis, Gracinda Freire, Alvaro Aguiar

64. O Boca de Ouro

Ano de produção: 1962
Produção: Jarbas Barbosa, Gilberto
Perrone e Copacabana Filmes; preto e
branco
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, a
partir de Nelson Rodrigues
Fotografia: Amleto Daissé
Cenografia: Cajado Filho
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Remo Usai
Elenco: Jece Valadão, Odete Lara,
Daniel Filho, Maria Lucia Monteiro,
Maria Pompeu, Georgia Quental, Ivan
Candido, Adriano Lisboa, Sulamith
Yaari, Wilson Grey, Miguel Borges,
Mauricio do Valle, Zé Ketí, Rodolfo
Arena

65. Os Cafajestes

Ano de produção: 1962

Produção: Jece Valadão, Magnus Films;
preto e branco

Direção: Ruy Guerra
Roteiro: Miguel Torres e Ruy Guerra
Fotografia: Tony Rabatoni
Montagem: Nela Melli
Música: Luis Bonfá
Elenco: Jece Valadão, Norma Bengell,
Daniel Filho, Lucy Carvalho e Glauce
Rocha

66. Cinco Vezes Favela

Ano de produção: 1962
Produção: Centro de Cultura Popular da
União Nacional dos Estudantes,
Instituto Nacional do Livro, Paulo Cesar
Saraceni; preto e branco
Cenografia: Flavio Imperio
Montagem: Nelson Pereira dos Santos e
Ruy Guerra

Cinco Vezes favela é composto de
quatro episódios e de um curta-
metragem rodado anteriormente

– Um Favelado

Direção: Marcos Farias
Roteiro: Marcos Farias
Fotografia: Ozen Sermet
Música: Mario Rocha
Elenco: Flavio Migliaccio, Waldir Fiori,
Isabela, Alex Vianny, Maria Lucia Lessa,
Alvaro Costa e Silva, Carlos Estevam,
Armando Costa, Manoel do Amaral,
José Henrique Montes, Lurdinha
Machado, Cosme Santos e Paulo Cesar
Barroso

– Zé da Cachorra

Direção: Miguel Borges
Roteiro: Miguel Borges
Fotografia: Jiri Dusek
Música: Mario Rocha
Elenco: Wladir Onofre, João Angelo
Labanca, Peggy Aubry, Claudio Bueno
Rocha, Jandira Aguiar, Vicente
Severino da Silva, Vera Santana,

Marina Carvalho, Paulo Henrique, Ubirajara Ramos, Paulo Gomes, José Gonçalves, Cantídio Neves

– ***Escola de Samba, Alegria de Viver***

Direção: Carlos Diegues
Roteiro: Carlos Diegues e Carlos Estevam
Fotografia: Ozen Sermet
Música: Carlos Lira
Elenco: Abdias do Nascimento, Oduvaldo Vianna Filho, Maria da Graça, Jorge Coutinho, Creston Portilho e os membros da escola de samba Unidos do Cabuçu

– ***Couro de Gato***

Produção: Saga Filmes, Marcos Farias (1960) Direção: Joaquim Pedro de Andrade
Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Domingos de Oliveira
Fotografia: Mario Carneiro
Música: Carlos Lira
Elenco: Francisco de Assis, Riva Nimitz, Henrique Cesar, Milton Gonçalves, Napoleão Muniz Freire, Claudio Correia e Castro, Paulinho, Sebastião, Aylton, Damião, Mario Carneiro, Domingos de Oliveira

– ***Pedreira de São Diogo***

Direção: Leon Hirszman
Roteiro: Leon Hirszman e Flavio Migliaccio
Fotografia: Ozen Sermet
Música: Hélcio Milito e Bebeto
Elenco: Francisco de Assis, Glauce Rocha, Sady Cabral, Joel Barcellos, José Zozimo, Audrey Salvador, Haroldo de Oliveira, Cecil Thiré, Jair Bernardo, Procopio Mariano

67. *Garrincha, Alegria do Povo*

Ano de produção: 1962

Produção: Luiz Carlos Barreto; preto e branco

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade

Fotografia: Mário Carneiro e David Neves

Montagem: Nelo Melli

68. *O Pagador de Promessas*

Ano de produção: 1962

Produção: Oswaldo Massaini, Cinedistri; preto e branco

Direção: Anselmo Duarte

Roteiro: Anselmo Duarte e Dias Gomes, a partir de uma peça teatral

Fotografia: Chick Fowle

Cenografia: José Teixeira de Araújo

Montagem: Carlos Coimbra

Música: Gabriel Migliori

Elenco: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Norma Bengell, Geraldo Del Rey, Roberto Ferreira, Othon Bastos, Gilberto Marques, Carlos Torres, Antonio Pitanga Sampaio, Milton Gaúcho, João Desordi, Irenio Simões, Enoch Torres, Maria da Conceição Senna, Walter da Silveira, Napoleão Lopes Filho, Veveldo Diniz, Cecília Rabelo, Jurema Penna, Alair Liguori e Academia de Capoeira de Canjiquinha

69. *Bonitinha, mas ordinária*

Ano de produção: 1963

Produção: Jece Valadão, Magnus Filme, Joffre Rodrigues; preto e branco

Direção: J.P. de Carvalho (Jece Valadão)

Roteiro: Jece Valadão, a partir da peça teatral de Nelson Rodrigues

Fotografia: Amleto Daissé

Cenografia: Cajado Filho

Montagem: Rafael Justo Valverde

Música: Carlos Lira

Elenco: Jece Valadão, Odete Lara, Ambrosio Fregolente, André Villon, Lia Rossi, Monah Delacy, Roberto Batalin

70. Deus e o diabo na Terra do Sol

Ano de produção: 1963
Produção: Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes, Jarbas Barbosa e Glauber Rocha; preto e branco
Direção: Glauber Rocha
Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Junior e Paulo Gil Soares
Fotografia: Waldemar Lima
Cenografia: Paulo Gil Soares
Montagem: Glauber Rocha e Rafael Justo Valverde
Música: Villa-Lobos, Sergio Ricardo e Glauber Rocha
Elenco: Geraldo del Rey, Yoná Magalhães, Mauricio do Valle, Othon Bastos, Lidio Silva, Sonia dos Humildes, Marrom, Antonio Pinto, João Gama, Milton Rosa e Roque

71. Os Fuzis

Ano de produção: 1963
Produção: Copacabana Filmes, Herbert Richers e Jarbas Barbosa; preto e branco
Direção: Ruy Guerra
Roteiro: Ruy Guerra e Miguel Torres
Fotografia: Ricardo Aronovich
Cenografia: Calazans Neto
Montagem: Ruy Guerra e Raimundo Higino
Música: Moacir Santos
Elenco: Átila Iório, Nelson Xavier, Maria Gladys, Leonidas Bayer, Ivan Candido, Paulo Cesar Pereio, Hugo Carvana, Maurício Loyola, Ruy Polanah e Joel Barcellos

72. Ganga Zumba

Ano de produção: 1963
Produção: Jarbas Barbosa, Carlos Diegues e Roberto Quartim; preto e branco
Direção: Carlos Diegues
Roteiro: Leopoldo Serran, Rubem Rocha Filho e Carlos Diegues, a partir

de um romance de João Felício dos Santos
Fotografia: Fernando Duarte
Montagem: Ismar Porto
Música: Moacir Santos e folclore brasileiro
Elenco: Antonio Sampaio Pitanga, Luiza Maranhão, Eliezer Gomes, Lea Garcia, Jorge Coutinho, Teresa Rachel, Cartola

73. Porto das Caixas

Ano de produção: 1963
Produção: Equipe Produtora Cinematográfica e Elísio de Sousa Freitas, preto e branco
Direção: Paulo Cesar Saraceni
Roteiro: Paulo Cesar Saraceni e Lucio Cardoso
Fotografia: Mario Carneiro
Cenografia: José Henrique Bello
Montagem: Nelo Melli
Música: Antonio Carlos Jobim
Elenco: Irma Alvarez, Reginaldo Faria, Paulo Padilha, Sergio Sanz, Josef Guerreiro, Margarida Rey e José Henrique Bello

74. Vidas Secas

Ano de produção: 1963
Produção: Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto e Danilo Trelles; preto e branco
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, a partir de um romance de Graciliano Ramos
Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto
Montagem: Rafael Justo Valverde e Nello Melli
Música: Leonardo Alencar
Elenco: Atila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, as crianças Gilvan e Genivaldo e o cachorro Baleia

75. Noite Vazia

Ano de produção: 1964

Produção: Kamera Filmes, Vera Cruz e Walter Hugo Khoury; preto e branco
Direção: Walter Hugo Khoury
Roteiro: Walter Hugo Khoury
Fotografia: Rudolf Icsey
Cenografia: Pierino Massenzi
Montagem: Mauro Alice
Música: Rogério Duprat
Elenco: Norma Bengell, Odete Lara, Mário Benvenuti, Gabrielle Tinti, Lisa Negri, Marisa Woodward, Célia Watanabe, Júlia Kovaks, Darcy Cardoso, Ricardo Rivas, Wilfred Khoury, Laura Maria e Zimbo Trio

76. O Desafio

Ano de produção: 1965
Produção: Imago, Mapa, Paulo Cesar Saraceni, Sérgio Saraceni e Mário Fiorani; preto e branco
Direção: Paulo Cesar Saraceni
Roteiro: Paulo Cesar Saraceni
Fotografia: Guido Cosulich
Montagem: Ismar Porto
Música: Mozart, Heitor Villa-Lobos, Vinicius de Moraes, G. Guarnieri, Zé Keti, Edu Lobo, C. Veloso, C. Lira, J. de Paula
Elenco: Isabela, Oduvaldo Vianna Filho, Sérgio Brito, Luiz Linhares, Joel Barcellos, Hugo Carvana, Marilu Fiorani, Gianina Singulani, Renata Graça, Couto Filho, Zé Keti e Maria Betania

77. A Falecida

Ano de produção: 1965
Produção: Produções Cinematográficas Meta, Jofre Rodrigues e Aloisio Leite; preto e branco
Direção: Leon Hirszman
Roteiro: Leon Hirszman e Eduardo Coutinho, a partir da peça teatral de Nelson Rodrigues
Fotografia: José Medeiros
Cenografia: Regis Monteiro
Música: Radamés Gnattali

Elenco: Fernanda Montenegro, Ivã Candido, Paulo Gracindo, Nelson Xavier, Joel Barcellos, Wanda Lacerda, Hugo Carvana, Dinorah Brillante, Glória Ladani, Virginia Vale, Zé Kéti, Wilmar Menezes e Oswaldo Ferreira

78. Menino de Engenho

Ano de produção: 1965
Produção: Mapa Filmes, Walter Lima Junior, Glauber Rocha e Marcus Odilon Ribeiro Coutinho; preto e branco
Direção: Walter Lima Junior
Roteiro: Walter Lima Junior, a partir de um romance de José Lins do Rego
Fotografia: Reinaldo Barros
Cenografia: Alvaro Guimarães
Montagem: João Ramiro Mello e Julio Bressane
Música: Pedro dos Santos, Villa-Lobos e João Nepomuceno
Elenco: Maria Lúcia Dahl, Anecy Rocha, Geraldo Del Rey, Sávio Rolim, Antonio Pitanga, Rodolfo Arena, Margarida Cardoso, Elísio Jorge, Jurandir dos Santos, Maria de Fátima, Maria Raquel e Lucy Campelo

79. O Padre e a Moça

Ano de produção: 1965
Produção: Luiz Carlos Barreto e Joaquim Pedro de Andrade; preto e branco
Direção: Joaquim Pedro de Andrade
Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, a partir do poema de Carlos Drummond de Andrade
Fotografia: Mario Carneiro
Cenografia: Carlos Hamilton
Montagem: Eduardo Scorel
Música: Carlos Lira
Elenco: Helena Ignez, Paulo José, Mario Lago, Fauzi Arap, Rosa Sandrini, Luiz Jasmin e Lucia Pinto

80. São Paulo Sociedade Anônima

Ano de produção: 1965

Produção: Socine Produções, Renato Magalhães Gouveia e Nelson de Mattos Penteado; preto e branco
Direção: Luiz Sergio Person
Roteiro: Luiz Sergio Person
Fotografia: Ricardo Aronovich
Montagem: Glauco Mirko Laurelli
Música: Claudio Petraglia
Elenco: Walmor Chagas, Eva Wilma, Ana Esmeralda, Otelo Zeloni, Darlene Glória, Osmano Cardoso, Cecília Rabelo, Armando Sganzerla, Nadir Fernandes, Silvio Rocha, Altamiro Martins, João Chalherani e J. Laffront

81. A Grande Cidade

Ano de produção: 1966
Produção: Carlos Diegues e Mapa Filmes (Glauber Rocha e Zelito Viana); preto e branco
Direção: Carlos Diegues
Roteiro: Carlos Diegues e Leopoldo Serran
Fotografia: Fernando Duarte e Dib Lutfi
Montagem: Gustavo Dahl
Música: Heckel Tavares, Zé Ketí e Heitor Villa-Lobos
Elenco: Leonardo Vilar, Anecy Rocha, Antonio Pitanga, Joel Barcelos, Hugo Carvana e Maria Lucia Dahl

82. A Hora e a Vez de Augusto Matraga

Ano de produção: 1966
Produção: Luiz Carlos Barreto, Difilm, Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, Geraldo Vandré e Luis Carlos Pires Fernandes; preto e branco
Direção: Roberto Santos
Roteiro: Roberto Santos, a partir de Guimarães Rosa
Fotografia: Hélio Silva
Cenografia: Armando Nogueira
Montagem: Silvio Renoldi
Música: Geraldo Vandré
Elenco: Leonardo Vilar, Jofre Soares, Maria Ribeiro, Mauricio do Valle, Flavio Migliaccio, Aurea Campos, Emanuel

Cavalcanti, Jorge Karam, José Marinho, Solano Trindade e Ivan de Souza

83. O Caso dos Irmãos Naves

Ano de produção: 1967
Produção: Lauper, M.M.P., M.C.; preto e branco
Direção: Luiz Sergio Person
Roteiro: Luiz Sergio Person e Jean-Claude Bernardet, a partir da história de João Alamy Filho
Fotografia: Oswaldo de Oliveira
Cenografia: Sebastião de Souza e Luiz Sergio Person
Montagem: Glauco Mirko Laurelli
Elenco: Anselmo Duarte, Raul Cortez, Juca de Oliveira, Sergio Hingst, John Herbert, Leila Abramo, Cacilda Lanuza, Julia Miranda e Hiltrud Holz

84. Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver

Ano de produção: 1967
Produção: Ibéria Filmes e Augusto Pereira; preto e branco
Direção: José Mojica Marins
Roteiro: José Mojica Marins
Fotografia: Giorgio Attili
Montagem: Luis Elias
Elenco: José Mojica Marins, Tina Wohlfers, Nadia Freitas, Antonio Fracari, Mina Monti, Esmeralda Ruchel, Paula Ramos, Tania Mendonça e José Lôbo

85. Garota de Ipanema

Ano de produção: 1967
Produção: Saga Filmes, CPS Produções Cinematográficas, Marcos Farias, Luiz Fernando Goulart; preto e branco
Direção: Leon Hirszman
Roteiro: Vinicius de Moraes, Glauber Rocha, Leon Hirszman e Eduardo Coutinho
Fotografia: Ricardo Aronovich
Cenografia: Marcos Flaksman
Montagem: Nello Melli

Música: Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Eumir Deodato
Elenco: Márcia Rodrigues, Arduíno Colassanti, Adriano Reis, José Carlos Marques, Irene Stefania, Rosita Tomaz Lopes, João Saldanha, Ruy Sohlberg, Fernando Sabino, Joel Barcellos, Ziraldo, David Zingg, Arnaldo Jabor, Vinicius de Moraes, Nara Leão, Chico Buarque de Hollanda, Ronnie Von, MPB4, Luiza Maranhão, Dorival Caymmi, Regina Rosemburgo

86. *El Justiceiro*

Ano de produção: 1967
Produção: Nelson Pereira dos Santos e Condor Filmes; preto e branco
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, a partir do romance de João Bethencourt
Fotografia: Hélio Silva
Cenografia: Luiz Carlos Ripper
Montagem: Nello Melli e Raimundo Higino
Música: Carlos Monteiro de Souza
Elenco: Arduino Colassanti, Adriana Prieto, Marcia Rodrigues, Emmanoel Cavalcanti, Alvaro Aguiar, Rosita Thomas Lopes, Selma Caronezzi, Olga Danitch, Oswaldo Mattesco, Zózimo Bulbul, Ivã de Souza, Thelma Reston, Emilson Fróes, Germano Filho, Marlene Fernandes, Hugo Bide e Fabio José

87. *A Margem*

Ano de produção: 1967
Produção: Ozualdo R. Candeias e Michael Saddi; preto e branco
Direção: Ozualdo R. Candeias
Roteiro: Ozualdo R. Candeias
Fotografia: Belarmino Mancini
Montagem: Ozualdo R. Candeias
Música: Luiz Chaves
Elenco: Mario Benvenuti, Valéria Vidal, Bentinho, Lucy Rangel, Telé Karé, Paulo Ramos, Brigitte, Ana F. Mendonça, Paulo Gaeta, Nelson

Gaspari, Virgilio Sampaio, Dantas Filho, Luiz Alberto, Luciano Pessoas e José Licneraki

88. *A Opinião Pública*

Ano de produção: 1967
Produção: Film-Industria Verba, Arnaldo Jabor, Jorge da Cunha Lima e Nelson Pereira dos Santos; preto e branco
Direção: Arnaldo Jabor
Roteiro: Arnaldo Jabor
Fotografia: Dib Lutfi, José Medeiros e João Carlos Horta
Montagem: João Ramiro Melo, Gilberto Macedo e Arnaldo Jabor
Elenco: Fernando Garcia (narrador)

89. *Proezas de Satanás na Vila do Leva e Traz*

Ano de produção: 1967
Produção: Jarbas Barbosa; preto e branco
Direção: Paulo Gil Soares
Fotografia: José Medeiros
Cenografia: Silvio Dreos
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Caetano Veloso
Elenco: Isabela, Emanuel Cavalcanti, Jofre Soares, Joel Barcellos, Joseph Guerreiro, Thelma Reston, Zozimo Bulbul, Newton Lentini, Paulo Broitman, Paulo Goes, Meio Quilo, Lucila Brasil, Gal Costa, Caetano Veloso e Paulo Carneiro

90. *Terra em Transe*

Ano de produção: 1967
Produção: Mapa Filmes, Difilm, Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley Reis e Glauber Rocha; preto e branco
Direção: Glauber Rocha
Roteiro: Glauber Rocha
Fotografia: Luiz Carlos Barreto e Dib Lutfi
Cenografia: Paulo Gil Soares
Montagem: Eduardo Scorel

Música: Sérgio Ricardo, Carlos Gomes, Villa-Lobos, Verdi, folclore

Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Danuza Leão, Modesto de Sousa, Mario Lago, Flavio Migliaccio, Thelma Reston, José Marinho, Francisco Milani, Paulo César Pereio, Emanuel Cavalcanti, Zozimo Bulbul, Antônio Carnera, Echio Reis, Mauricio do Valle, Rafael de Carvalho, Ivan de Souza, Darlene Gloria, Elizabeth Gasper, Irma Alvares, Sônia Clara, Guide Vasconcelos, Jofre Soares, Clovis Bornay

91. *Todas as Mulheres do Mundo*

Ano de produção: 1967

Produção: Domingos de Oliveira, Saga Filmes, Cyll Farney, Antonio Henriques de Oliveira e Luis B. Neto; preto e branco

Direção: Domingos de Oliveira

Roteiro: Domingos de Oliveira

Fotografia: Mario Carneiro

Montagem: Raimund João Ramiro e Paula Gracel

Elenco: Leila Diniz, Paulo José, Ivan de Albuquerque, Flavio Migliaccio, Joanna Fomm, Isabel Ribeiro, Fauzi Arap, Irma Alvarez, Vera Vianna, Marcia Rodrigues, Maria Gladys, Marieta Severo, Norma Marinho e Ana Cristina

92. *O Bandido da Luz Vermelha*

Ano de produção: 1968

Produção: José da Costa Cordeiro, José Reis e Rogerio Sganzerla; preto e branco

Direção: Rogerio Sganzerla

Roteiro: Rogerio Sganzerla

Fotografia: Peter Overbeck

Cenografia: Andrea Tonacci

Montagem: Sílvio Renoldi

Música: Rogerio Sganzerla

Elenco: Paulo Villaça, Helena Ignez, Luis Linhares, Pagano Sobrinho, Roberto Luna, José Marinho, Renato

Consorte, Ezequiel Neves, Sérgio Mamberti, Antonio Lima, Maurice Capovilla, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, Lola Brah, Sérgio Hingst, Maria Carolina Whitaker, Lenoir Bittencourt, Paula Ramos, Renata Souza Dantas, Júlio Calasso e Carlos Farhat

93. *Bla Bla Bla*

Ano de produção: 1968

Direção: Andrea Tonacci

Roteiro: Andrea Tonacci

Fotografia: João Carlos Horta

Montagem: Geraldo Veloso

Música: Flavia Calabi Magalhães

Elenco: Paulo Gracindo, Irma Alvarez, Nelson Xavier, Marcelo Pietsh, Teo Feltrini Neto, Eduardo Mamede e Vicente Mutarelli

94. *O Bravo Guerreiro*

Ano de produção: 1968

Produção: Gustavo Dahl, Saga Filmes e Joe Kantor; preto e branco

Direção: Gustavo Dahl

Roteiro: Gustavo Dahl e Roberto Marinho de Azevedo

Fotografia: Affonso Beato

Cenografia: Alexandre Horvath

Montagem: Eduardo Scorel

Música: Remo Usai

Elenco: Paulo Cesar Pereio, Mario Lago, Italo Rossi, Maria Lúcia Dahl, Cesar Ladeira, Paulo Gracindo, Joseph Guerreiro, Antonio Vitor, Angelito Melo, Isabela, David Zingg, Hugo Carvana, Carlos Vereza, Cecil Thiré, Paulo Porto, Abel Pera, Milton Gonçalves

95. *Capitu*

Ano de produção: 1968

Produção: Imago, Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Saga Filmes, Tekla Filmes, J.P. Produções Cinematográficas e Paulo Cesar Saraceni; preto e branco

Direção: Paulo Cesar Saraceni
Roteiro: Paulo Emilio Salles Gomes, Lygia Fagundes Telles e P.C. Saraceni, a partir do romance Dom Casmurro de Machado de Assis
Fotografia: Mario Carneiro
Cenografia: Anisio Medeiros
Montagem: Nelo Melli
Música: Marlos Nobre
Elenco: Isabela, Othon Bastos, Raul Cortez, Marília Carneiro, Rodolfo Arena, Ziembinski, Nelson Dantas, Maria Morais, Wagner Lancetta, Patricia Templer e Lídia Podorolski

96. Copacabana me engana

Ano de produção: 1968
Produção: Antonio Carlos Fontoura e Dalal Achcar; preto e branco
Direção: Antonio Carlos Fontoura
Roteiro: Antonio Carlos Fontoura, Armando Costa e Leopoldo Serran
Fotografia: Affonso Beato
Montagem: Mario Carneiro
Música: Caetano Veloso
Elenco: Carlo Mossy, Odete Lara, Claudio Marzo, Paulo Gracindo, Licia Magno, Enio Santos, Joel Barcellos, Marcus Anibal, Renato Landim, Armando Costa, Vitor Albuquerque, Edu Melo, Iolanda Cardoso, Maria Gladys. José Medeiros. Emanuel Cavalcanti e Luis Marinho

97. Fome de Amor

Ano de produção: 1968
Produção: Paulo Porto e Herbert Richers; preto e branco
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Ripper, a partir de Guilherme Figueiredo
Fotografia: Dib Lutfi
Cenografia: Luiz Carlos Ripper
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Guilherme Magalhães Vaz

Elenco: Leila Diniz, Arduino Colassanti, Paulo Porto, Irene Stefânia, Manfredo Colassanti, Lia Rossi e Olga Danitch

98. Lance Maior

Ano de produção: 1968
Produção: Parana Filmes, Antonio Polo Galante, Alfredo Palacios; preto e branco
Direção: Silvio Back
Roteiro: Silvio Back
Fotografia: Hélio Silva
Montagem: Maria Guadalupe
Música: Carlos Castilho
Elenco: Reginaldo Faria, Regina Duarte, Irene Stefânia, Isabel Ribeiro, Lota Mouchada, Lucio Weber, Edson d'Avila, Cecilia Christo, Luiz Hilario, Joel de Oliveira, Fernando Zeni, Lourdes Bergman, Roberto Murtinho, Sérgio Bianchi, Ileana Kwasinski, Esmeralda Magno, Maria Rosa Carvalho, Mauricio Tavora, Sonia Mara, Odclair Rodrigues, Nicolau Ramos e Doralice Bittencourt

99. A Vida Provisória

Ano de produção: 1968
Produção: Tekla, Saga, Luiz Carlos Barreto, J.P. de Carvalho e Mauricio Gomes Leite; preto e branco
Direção: Mauricio Gomes Leite
Roteiro: Mauricio Gomes Leite
Fotografia: Fernando Duarte
Cenografia: Regis Monteiro
Montagem: Gianni Amico
Música: Prokofiev, Edu Lobo, Capinam, José Mauricio, Villa-Lobos e Bach
Elenco: Paulo José, Dina Sfat, José Lewgoy, Joana Fomm, Mario Lago, Marcia Rodrigues, José Wilker, Hugo Carvana, Paulo Cesar Pereiro, Jota Dangelo, José Marinho, Narceu Almeida, Clementino Kelé, Noemia Maria, Milton de Souza, Abel Brandão, Ferreira Gullar, Billy Davis, Carlos Heitor Cony, Geraldo Veloso e Guará Rodrigues

100. O Anjo Nasceu

Ano de produção: 1969
Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas; preto e branco
Direção: Julio Bressane
Roteiro: Julio Bressane
Fotografia: Tiago Veloso
Cenografia: Guaracy Rodrigues
Montagem: Mair Tavares
Música: Guilherme Magalhães Vaz
Elenco: Hugo Carvana, Milton Gonçalves, Norma Bengell, Carlos Guimas, Neville d'Almeida e Maria Gladys

101. Brasil Ano 2000

Ano de produção: 1969
Produção: Walter Lima Junior, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha, Julio Bressane, José Alberto Reis, Claude Antoine e Mapa; colorido
Direção: Walter Lima Junior
Roteiro: Walter Lima Junior
Fotografia: Guido Cosulich
Cenografia: Marcos Flaksman e Vicente Más
Montagem: Nello Melli
Música: Gilberto Gil e Rogério Duprat
Elenco: Anecy Rocha, Enio Gonçalves, Iracema de Alencar, Ziem Binski, Manfredo Colassanti, Hélio Fernando, Rodolfo Arena, Jackson de Souza, Afonso Stuart, Arduino Colassanti, Aizita Nascimento e Raul Cortez

102. O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro

Ano de produção: 1969
Produção: Mapa Filmes, Glauber Rocha, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto e Claude Antoine; colorido
Direção: Glauber Rocha
Roteiro: Glauber Rocha
Fotografia: Affonso Beato
Cenografia: Glauber Rocha
Montagem: Eduardo Scorel

Música: Marlos Nobre, Walter Queirós, Sérgio Ricardo
Elenco: Mauricio do Valle, Odete Lara, Othon Bastos, Hugo Carvana, Jofre Soares, Lorival Pariz, Rosa Maria Penna, Emmanoel Cavalcanti, Mario Gusmão, Vinicius Salvatori e Sante Scaldaferrì

103. Os Herdeiros

Ano de produção: 1969
Produção: Jarbas Barbosa, Condor Filmes e Carlos Diegues; colorido
Direção: Carlos Diegues
Roteiro: Carlos Diegues
Fotografia: Dib Lutfi
Cenografia: Luiz Carlos Ripper
Montagem: Eduardo Scorel
Música: Heitor Villa-Lobos e canções populares
Elenco: Sérgio Cardoso, Mário Lago, Odete Lara, Isabel Ribeiro, Grande Otelo, Paulo Porto, Jean-Pierre Léaud, André Gouveia, Hugo Carvana, Laura Galano, Afonso Stuart, Anecy Rocha, Oswaldo Loureiro, José Oliosi, Armando Nascimento, Carlos Gil, Claudio Wanderley, Nara Leão, Bob Néelson, Caetano Veloso, Dalva de Oliveira, Daniel Filho, Wilza Carla, Luis Linhares, Patricia Lins e Silva

104. Macunaíma

Ano de produção: 1969
Produção: Filmes do Serro, Grupo Filmes e Condor Filmes; colorido
Direção: Joaquim Pedro de Andrade
Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, a partir do romance de Mário de Andrade
Fotografia: Guido Cosulich e Affonso Beato
Cenografia: Anísio Medeiros
Montagem: Eduardo Scorel
Música: Macalé, Mário de Andrade, Orestes Barbosa, Silvio Caldas, Geraldo Nunes, Antonio Maria, Sady Cabral e Heitor Villa-Lobos

Elenco: Grande Otelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joana Fomm, Maria do Rosario, Maria Lucia Dahl, Miriam Muniz, Edi Siqueira, Carmen Palhares, Rafael Carvalho, Carolina Withaker, Hugo Carvana, Zezé Macedo, Wilza Carla, Maria Clara Pellegrino, Maria Letícia, Valdir Onofre, Guaraci Rodrigues e Nazareth Ohana

105. *Matou a Família e Foi ao Cinema*

Ano de produção: 1969
Produção: Belair Filmes e Julio Bressane; preto e branco
Direção: Julio Bressane
Roteiro: Julio Bressane
Fotografia: Thiago Veloso
Montagem: Geraldo Veloso
Elenco: Marcia Rodrigues, Renata Sorrah, Antero de Oliveira, Vanda Lacerda, Paulo Padilha, Rodolfo Arena e Maria Rodrigues

106. *Memória de Helena*

Ano de produção: 1969
Produção: Filmes da Matriz, Mapa, David E. Neves, Julio Bressane e Julio Graber; colorido
Direção: David E. Neves
Roteiro: David E. Neves e Paulo Emilio Salles Gomes
Fotografia: David Drew Zingg
Montagem: João Ramiro Mello
Música: Brahms, Beethoven, Grieg e Haendel
Elenco: Rosa Maria Penna, Adriana Prieto, Arduino Colassanti, Joel Barcellos, Humberto Mauro, Olga Danitch, Aurea Campos, Neyla Tavares e Mair Tavares

107. *Meterorango Kid, Herói Intergalático*

Ano de produção: 1969
Direção: André Luis de Oliveira
Roteiro: André Luis de Oliveira

Fotografia: Vito Diniz

Montagem: Marcio Cury

Música: Caetano Veloso

Elenco: Lula Martins, Sonia Dias, Milton Gaúcho, Nilda Spencer, Marta Mansinho, Alberto Viana e Mané Caveira

108. *Os Paqueras*

Ano de produção: 1969
Produção: Roberto Farias e Reginaldo Faria; preto e branco
Direção: Reginaldo Faria
Roteiro: Reginaldo Faria, José Adler e Xavier de Oliveira
Fotografia: José Medeiros
Elenco: Reginaldo Faria, Walter Forster, Irene Stefania, Darlene Gloria, José Lewgoy, Fregolente, Leila Diniz, Adriana Prieto, Frances Khan, Cristina Wagner, Valentina Godoy, Suzana Farni, Marina Montini, Licia Magna, Irma Alvarez, Sonia Dutra, Maria Pompeu, Diva Helena, Ary Fontoura e Fernando Reski

109. *O Profeta da Fome*

Ano de produção: 1969
Produção: Fotograma e Odécio Lopes dos Santos; preto e branco
Direção: Maurice Capovilla
Roteiro: Maurice Capovilla, Fernando Peixoto e Hamilton de Almeida
Fotografia: Jorge Bodanzky
Décor: Flavio Império
Montagem: Silvio Renoldi
Música: Rinaldo Rossi
Elenco: José Mojica Marins, Mauricio do Valle, Julia Miranda, Sergio Hingst, Jofre Soares, Adauto Santos, Heladio Brito, Flavio Império, Lenoir Bittencourt, Fuxico, Wilson Evangelista, Mario Lima, Angelo Matarn, Luiz Abreu, Jean-Claude Bernardet e Hamilton Almeida

110. *Azyllo Muito Louco*

Ano de produção: 1970

Produção: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias, Difilm, Roberto Castro, Medrano Dias e César Thedim; colorido

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, a partir do conto "O Alienista" de Machado de Assis

Fotografia: Dib Lutfi

Montagem: Rafael Justo Valverde

Música: Guilherme Magalhães Vaz

Elenco: Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Arduino Colassanti, Irene Stefânia, Leila Diniz, Manfredo Colassanti, Nelson Dantas, José Kleber, Ana Maria Magalhães e Gabriel Archanjo

111. Cabezas Cortadas

Ano de produção: 1970

Ano de lançamento: 1979

Produção: Profilmes, Films Contacto (Espanha) e Mapa Filmes (Brasil); colorido

Direção: Glauber Rocha

Roteiro: Augusto Martinez Torres, Josefa Pruna, Glauber Rocha

Fotografia: Jaime Deu Casas

Cenografia: Fabian Puigserver

Montagem: Eduardo Scorel

Música: canções populares latino-americanas e espanholas

Elenco: Francisco Rabal, Marta May, Rosa Maria Penna, Pierre Clémenti, Emma Cohen, Luis Ciges, Telesforo Sanchez, Victor Israel

112. Os Deuses e os Mortos

Ano de produção: 1970

Produção: Companhia Cinematografica de Filmes Brasileiros, Daga Filmes, J. Fredy Rosenberg, K.M. Eckstein, César Thedim e Vera Cruz; colorido

Direção: Ruy Guerra

Roteiro: Ruy Guerra, Paulo José e Flavio Império

Fotografia: Dib Lutfi

Décor: Marcos Weinstock

Montagem: Ruy Guerra, Sérgio Sanz, Nazareth Ohana, Izabel Câmara, Rose Lacreta e Roberto Carvalho

Música: Milton Nascimento

Elenco: Othon Bastos, Norma Bengell, Ruy Pollanah, Itala Nandi, Nelson Xavier, Jorge Chaia, Dina Sfat, Fred Kleeman, Mara Rubia, Monsueto, Milton Nascimento, Vera Bocayuva, Vinicius Salvatore, José Roberto Tavares, Aulo Berbert de Carvalho e Gilberto Saboia

113. O Leão de Sete Cabeças

Ano de produção: 1970

Produção: Polifilm, Gianni Barcelloni, Claude Antoine; colorido

Direção: Glauber Rocha

Roteiro: Gianni Amico e Glauber Rocha

Fotografia: Guido Cosulich

Montagem: Eduardo Scorel e Glauber Rocha

Música: folclore africano, Baden Powell e Clementina de Jesus

Elenco: Rada Rassimov, Jean-Pierre Léaud, Giulio Brogi, Hugo Carvana, Gabrielle Tinti, René Koldhoffer, Baiack, Miguel Samba, André Segolo e Aldo Bixio

114. Pindorama

Ano de produção: 1970

Produção: Vera Cruz, Kamera Filmes, Arnaldo Jabor, Screen Gems, Columbia Pictures; colorido

Direção: Arnaldo Jabor

Roteiro: Arnaldo Jabor

Fotografia: Affonso Beato

Cenografia: Luiz Carlos Ripper

Montagem: João Ramiro Mello

Música: Guilherme Magalhães Vaz

Elenco: Mauricio do Valle, Itala Nandi, Jesus Pingo, Hugo Carvana, José de Freitas, Wilson Grey, Vinicius Salvatore, Tep Kahok, Maria Regina e Manuel do Caveira

115. *Bang Bang*

Ano de produção: 1971
Ano de lançamento: 1973
Produção: Sobreimpressão Produção e Distribuição de Filmes e Nelson Alfredo Aguilar; preto e branco
Direção: Andrea Tonacci
Roteiro: Andrea Tonacci
Fotografia: Thiago Velloso
Montagem: Roman Stulbach
Elenco: Paulo Cesar Pereio, Abraão Faro, Jura Otero, Ezequiel Marques e José Aurélio Vieira

116. *A Casa Assassinada*

Ano de produção: 1971
Produção: Planiscope, Sérgio Saraceni, Paulo Cesar Saraceni e Mario Carneiro; colorido
Direção: Paulo Cesar Saraceni
Roteiro: Paulo Cesar Saraceni, a partir de um romance de Lucio Cardoso
Fotografia: Mario Carneiro
Cenografia: Ferdý Carneiro
Montagem: Mario Carneiro
Música: Antonio Carlos Jobim
Elenco: Norma Bengell, Tetê Medina, Carlos Kroeber, Nelson Dantas, Augusto Lourenço, Rubens Araujo, Leina Krespi, Josef Guerreiro e Nuno Veloso

117. *O Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil*

Ano de produção: 1971
Produção: Tropico Cinematográfica, J.P. Produções, Claudio Marzo, Antonio Calmon e Hugo Carvana; colorido
Direção: Antonio Calmon
Roteiro: Antonio Calmon e Hugo Carvana
Fotografia: Affonso Beato
Montagem: Nazareth Ohana
Música: Nelson Angelo
Elenco: Claudio Marzo, Norma Bengell, Hugo Carvana, Susana de Moraes, Dina Sfat, John Herbert, Wilson Grey,

Roberto Maia, Paulo Cesar Pereio, Otavio Augusto, Rose Lacrete, Mièle, Billy Davis, Black Power, Maria Gladys, Vinicius Salvatori, Jesus Pingo, Daniela e Liege

118. *Como era gostoso o meu francês*

Ano de produção: 1971
Produção: Condor Filmes, Luiz Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos, KM. Eckstein e César Thedim; colorido
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos.
Diálogos na língua tupi, Humberto Mauro
Fotografia: Dib Lutfi
Cenografia: Regis Monteiro e Mara Chaves
Montagem: Carlos Alberto Camuyrano
Música: José Rodrix
Elenco: Arduino Colassanti, Ana Maria Magalhães, Eduardo Imbassahy Filho, Manfredo Colassanti, José Kleber, Gabriel Arcaño, Luiz Carlos Lacerda de Freitas, Janira Santiago, Ana Maria Miranda, João Amaro Batista, José Soares, Maria de Souza Lima e Célio Moreira (narrador)

119. *Na Boca da Noite*

Ano de produção: 1971
Produção: Mapa, Thomaz Farkas, Walter Lima Junior, Roberto Pires e Leonardo Bartucci; preto e branco
Direção: Walter Lima Junior
Roteiro: Walter Lima Junior, a partir da peça teatral "O Assalto" de José Vicente
Fotografia: Leonardo Bartucci
Montagem: Pery Santos
Música: Gato Barbieri, Ron Carter e James Spaulding
Elenco: Rubens Correa, Ivan de Albuquerque, Anecy Rocha, Roberto Bomfin e Marília Carneiro

120. *Os Pais de São Saruê*

Ano de produção: 1971

Ano de lançamento: 1979
Produção: João Ramiro Mello e Vladimir de Carvalho; preto e branco
Direção: Vladimir de Carvalho
Roteiro: Vladimir de Carvalho
Fotografia: Manuel Clemente
Montagem: Eduardo Leone
Música: José Siqueira, Marcus Vinicius e Luiz Gonzaga
Elenco: Paulo Pontes (narrador)

121. *Amor, Carnaval e Sonhos*

Ano de produção: 1972
Produção: Planiscope, Atlântida Cinematográfica, Sérgio Saraceni e Luiz Severiano Ribeiro Neto; colorido
Direção: Paulo Cesar Saraceni
Roteiro: Paulo Cesar Saraceni
Fotografia: Marco Botino
Cenografia: Mara Chaves
Montagem: Ricardo Miranda
Elenco: Arduino Colassanti, Ana Maria Miranda, Leila Diniz, Hugo Carvana e Paulo César Saraceni

122. *Câncer*

Ano de produção: 1972
Ano de lançamento: 1982
Produção: Mapa Filmes, Gianni Barcelloni e RAI (Radiotelevisione Italiana); preto e branco
Direção: Glauber Rocha
Fotografia: Luis Carlos Saldanha
Montagem: Tineca e Mireta
Elenco: Odete Lara, Hugo Carvana, Antonio Pitanga, Eduardo Coutinho, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, José Medeiros, Luis Carlos Saldanha e Zelito Viana

123. *Os Inconfidentes*

Ano de produção: 1972
Produção: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Mapa Filmes, Joaquim Pedro de Andrade e Radiotelevisione italiana (R.A.I.); colorido
Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel, a partir dos atos do julgamento e do "Romanceiro da Inconfidência" de Cecília Meireles
Fotografia: Pedro de Moraes
Cenografia: Anísio Medeiros
Montagem: Eduardo Escorel
Música: Ary Barroso e Agustín Lara
Elenco: José Wilker, Luis Linhares, Paulo Cesar Pereio, Fernando Torres, Carlos Kroeber, Nelson Dantas, Carlos Gregorio, Margarida Rey, Susana Gonçalves, Teresa Medina, Fábio Sabag, Wilson Grey e Roberto Maia

124. *Independência ou Morte*

Ano de produção: 1972
Produção: Cinedistri e Oswaldo Massaini; colorido
Direção: Carlos Coimbra
Roteiro: Anselmo Duarte, Carlos Coimbra, Dionísio Azevedo e Lauro Cesar Muniz
Fotografia: Rudolf Icsey
Cenografia: Campelo Neto
Montagem: Carlos Coimbra
Música: Chico Moraes e Wilson Miranda
Elenco: Tarcísio Meira, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Kate Hansen, Emiliano Queiroz, Manoel de Nobrega, Heloisa Helena, Labanca, Renato Restier, Anselmo Duarte, Jairo Arco e Flecha, Abílio Pereira de Almeida, Vanja Orico, José Lewgoy, Carlos Imperial, Sérgio Hingst, Rodolfo Arena, Clovis Bornay e Lola Brah

125. *Quando o Carnaval Chegar*

Ano de produção: 1972
Produção: Carlos Diegues, Mapa Filmes, Luiz Buarque de Hollanda e K.M. Eckstein; colorido
Direção: Carlos Diegues
Roteiro: Carlos Diegues, Hugo Carvana e Chico Buarque de Hollanda
Fotografia: Dib Lutfi
Montagem: Eduardo Escorel

Música: Chico Buarque de Hollanda
Elenco: Chico Buarque de Hollanda, Nara Leão, Maria Bethania, Hugo Carvana, Antonio Pitanga, Ana Maria Magalhães, Wilson Grey, Elke Maravilha e José Lewgoy

126. São Bernardo

Ano de produção: 1972
Produção: Saga Filmes, Marcio Noronha, Henrique Coutinho, Luna Moskovitch e Mapa Filmes; colorido
Direção: Leon Hirszman
Roteiro: Leon Hirszman, a partir de um romance de Graciliano Ramos
Fotografia: Lauro Escorel Filho e Moraes Filho
Cenografia: Luis Carlos Ripper
Montagem: Eduardo Escorel
Música: Caetano Veloso
Elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Vanda Lacerda, Nildo Parente, Mario Lago, Josef Guerreiro, Rodolfo Arena, Jofre Soares, Labanca, José Lucena, Andrei Salvador e José Policena

127. Joanna Francesa

Ano de produção: 1973
Produção: Zoom Cinematográfica, Nei Sroulevich e Pierre Cardin; colorido
Direção: Carlos Diegues
Roteiro: Carlos Diegues
Fotografia: Dib Lutfi
Cenografia: Anisio Medeiros
Montagem: Eduardo Escorel
Música: Chico Buarque e Roberto Menescal
Elenco: Jeanne Moreau, Eliezer Gomes, Carlos Kroeber, Ney Sant'Anna, Tete Maciel, Helber Rangel, Beto Leão, Lelia Abramo, Leina Crespi, Pierre Cardin, Ruy Polanah, Rogerio Polli, Angelito Melo, Antonio Pitanga, Ana Maria Magalhães, Manfredo Colassanti, Mary Ventura e Sylvie Pierre

128. Quem é Beta?

Ano de produção: 1973
Produção: Dahlia Film (France), M.F. Produções, Regina Filmes e Desenfilmes; colorido
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Peireira dos Santos
Fotografia: Dib Lutfi
Cenografia: Luiz Carlos Lacerda de Freitas e Zanine
Montagem: Carlos Alberto Camuyrano
Música: Claudio Paulo e Mauricio
Elenco: Frédéric Pasquale, Sylvie Fennec, Regina Leclery, Dominique Ruhle, Noëlle Adam, Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Arduino Colassanti, Manfredo Colassanti e Luiz Carlos Lacerda

129. Toda Nudez Será Castigada

Ano de produção: 1973
Produção: R. Farias Produções Cinematográficas, Ventania Produções e Arnaldo Jabor; colorido
Direção: Arnaldo Jabor
Roteiro: Arnaldo Jabor, a partir da peça teatral de Nelson Rodrigues
Fotografia: Lauro Escorel Filho
Cenografia: Regis Monteiro
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Astor Piazzolla
Elenco: Paulo Porto, Darlene Gloria, Paulo Sacks, Paulo César Pereio, Isabel Ribeiro, Hugo Carvana, Elsa Gomes, Henriqueta Briebe, Orazir Pereira, Sergio Mamberti, Abel Pêra, Orlando Bonfim, Saul Lachtermacher e Waldir Onofre

130. Triste Trópico

Ano de produção: 1973
Produção: Melopéia Cinematográfica; colorido
Direção: Arthur Omar
Roteiro: Arthur Omar

Fotografia: Iso Malman e José Carlos Avellar
Montagem: Ricardo Miranda
Música: Cirilo Gonot
Elenco: Othon Bastos

131. *Uirá, um índio em busca de Deus*

Ano de produção: 1973
Produção: Alter Filmes e Embrafilme; colorido
Direção: Gustavo Dahl
Roteiro: Gustavo Dahl, de acordo com a pesquisa de Darcy Ribeiro
Fotografia: Rogério de Noel
Montagem: Gilberto Santeiro
Elenco: Erico Vidal, Ana Maria Magalhães, Gustavo Dahl e não profissionais

132. *Vai Trabalhar Vagabundo*

Ano de produção: 1973
Produção: Alter Filmes; colorido
Direção: Hugo Carvana
Roteiro: Hugo Carvana e Armando Costa
Fotografia: José Medeiros
Montagem: Nazareth Ohana
Música: Chico Buarque e Roberto Menescal
Elenco: Hugo Carvana, Odete Lara, Paulo Cesar Pereio, Valentina Godoy, Nelson Xavier, Rose Lacrete, Nelson Dantas, Wilson Grey, Otavio Augusto, Renato Landin, Sonia Dias, Joseph Guerreiro, Roberto Maya, Zezé Mota, Lutero Luis, Licia Magna, Jorge Candido, Ivan de Souza, Fernando Reski, Ginaldo de Souza, Zenaider Rios, Fregolente, Neila Tavares, Rodolfo Arena e Quim Negro.

133. *Ainda Agarro Esta Vizinha*

Ano de produção: 1974
Produção: Sincro Filmes; colorido
Direção: Pedro Carlos Rovai

Roteiro: Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Marcos Rey
Fotografia: Tony Rabatoni
Cenografia: Colmar Diniz
Montagem: Raimundo Higino
Música: Eduardo Souto e Pedro Carlos Rovai
Elenco: Adriana Prieto, Cecil Thiré, Sérgio Hingst, Lola Brah, Hugo Bidet, Carlos Leite, Roberto Marquis, Fregolente, Wilza Carla, Angelo Antonio e Meiry Vieira

134. *O Amuleto de Ogum*

Ano de produção: 1974
Produção: Regina Filmes, Nelson Pereira dos Santos e Embrafilme; colorido
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Francisco Santos
Fotografia: Hélio Silva, Nelson Pereira dos Santos e José Cavalcanti
Cenografia: Luis Carlos Lacerda de Freitas
Montagem: Severino Dadá e Paulo Pessoa
Música: Jards Macalé
Elenco: Jofre Soares, Anecy Rocha, Ney Santana, Maria Ribeiro, Emanuel Cavalcanti, Jards Macalé, Erley José, Francisco Santos, José Marinho, Antonio Carnera, Washington Fernandes, Ilya Flaherty São Paulo, Luis Carlos Lacerda de Freitas, Waldir Onofre, Antonio Carlos Pereira, Flávio Santiago e Clóvis Scarpino

135. *Guerra Conjugal*

Ano de produção: 1974
Produção: Industria Cinematográfica Brasileira, Filmes do Serro, Aloysio Salles, Walter Clark e Luiz Carlos Barreto; colorido
Direção: Joaquim Pedro de Andrade
Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, a partir de Dalton Trevisan

Fotografia: Pedro de Moraes
Cenografia: Anísio Medeiros
Montagem: Eduardo Escorel
Música: Ian Guest
Elenco: Lima Duarte, Carlos Gregório, Jofre Soares, Carmen Silva, Itala Nandi, Analu Prestes, Carlos Kroeber, Cristina Aché, Dirce Migliaccio, Maria Lúcia Dahl, Oswaldo Louzada, Wilza Carla, Elza Gomes, Lutero Luis, Maria Veloso, Zélia Zamyra

136. *História do Brasil*

Ano de produção: 1974
Produção: Tricontinental, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas e Renzo Rossellini; preto e branco
Direção: Glauber Rocha e Marcos Medeiros
Roteiro: Glauber Rocha e Marcos Medeiros
Montagem: Glauber Rocha e Marcos Medeiros
Elenco: Jirges Ristum (narrador), Glauber Rocha e Marcos Medeiros (voz desligada)

137. *Iracema, uma Transa Amazônica*

Ano de produção: 1974
Ano de lançamento: 1980
Produção: Stopfilm, Wolf Gauer; colorido
Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna
Roteiro: Orlando Senna, Jorge Bodanzky e Hermano Penna
Fotografia: Jorge Bodanzky
Montagem: Eva Grundman e Jorge Bodanzky
Elenco: Edna de Cássia, Paulo César Pereio, Conceição Senna, Rose Rodrigues, Fernando Neves, Sidnei Piñon, Natal, Elma Martins, Wilmar Nunes e Lucio dos Santos

138. *A Rainha diaba*

Ano de produção: 1974
Produção: R.F. Farias, Ventania Filmes, Filmes do Lirio e Maurício Nabuco; colorido
Direção: Antonio Carlos Fontoura
Roteiro: Antonio Carlos Fontoura e Plínio Marcos
Fotografia: José Medeiros
Cenografia: Angelo de Aquino
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Guilherme Magalhães Vaz
Elenco: Milton Gonçalves, Odete Lara, Stepan Nercessian, Nelson Xavier, Ivan Cortes, Wilson Grey, Edgar Gurgel Aranha, Haroldo de Oliveira, Lutero Luís, Geraldo Sobreira, Arthur Maia, Fábio Camargo, Carlos Prieto, Procópio Mariano, Selma Caronezzi, Samuca, Marquinhos Rebu e Arnaldo Moniz Freire

139. *O Casamento*

Ano de produção: 1975
Produção: Ventania, R.F. Farias, Sagitario, Eduardo Mascarenhas e Sidney Cavalcanti; colorido
Direção: Arnaldo Jabor
Roteiro: Arnaldo Jabor, a partir de um romance de Nelson Rodrigues
Fotografia: Dib Lutfi
Cenografia: Francesco Altan
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Paulo Santos e Sebastião Lacerda
Elenco: Adriana Prieto, Paulo Porto, Camila Amado, Nelson Dantas, Erico Vidal, Fregolente, Mara Rubia, André Valli, Carlos Kroeber, Cidinha Milan, Licia Magna, Abel Pera, Sulamith laari, Katia Grunberg e Rosa Maria Penna

140. *Claro*

Ano de produção: 1975
Produção: DPT-SPA, Alberto Marucchi e Marco Tamburella (Itália); colorido
Direção: Glauber Rocha
Fotografia: Mario Gianni

Cenografia: Gianni Barcelloni
Montagem: Cristina Altan
Música: Villa-Lobos, Vivaldi, João de Barro, folclore brasileiro e canções revolucionárias
Elenco: Juliet Berto, Mackay, Luis Maria Olmedo, Tony Scott, Jirges Ristum, Luis Waldor, Betina Best, Yvone Taylor, Francesco Serrão, Anna Carini, Jarine Janet, Luciana Liquori, Peter Adarire, Glauber Rocha e Carmelo Bene

141. *Lição de Amor*

Ano de produção: 1975
Produção: Luiz Carlos Barreto, Embrafilme, Corisco e Eduardo Escorel; colorido
Direção: Eduardo Escorel
Roteiro: Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho, a partir do romance "Amar, Verbo Intransitivo" de Mario de Andrade
Fotografia: Murilo Salles
Cenografia: Anisio Medeiros
Montagem: Gilberto Santeiro
Música: Francis Hime e Mozart
Elenco: Lilian Lemmert, Irene Ravache, Rogério Fróes, Marcos Taquechel, Maria Claudia Costa, Magali Lemoine, Mariana Veloso, Rogéria Olimpo, Willian Wu, Marie Claude e Deia Pereira

142. *Lilian M: Relatório Confidencial*

Ano de produção: 1975
Produção: Jota, Carlos Oscar Reichenbach Filho, Elias Curi Filho; colorido
Direção: Carlos Oscar Reichenbach Filho
Roteiro: Carlos Oscar Reichenbach Filho
Fotografia: Carlos Oscar Reichenbach Filho
Cenografia: Isaac Sergio de Almeida
Montagem: Francisco Inacio de Araujo
Música: Rachmaninov, Chuck Berry, Charles Aznavour

Elenco: Celia Olga Benvenuti, Benjamin Cattan, Sergio Hingst, Maracy Mello, Edward Freund, Walter Marins, Caçador Guerreiro, José Julio Spiewak, Thereza Bianchi, Lee Bujyja, Genesio Carvalho, Wilson Ribeiro e Washington Lasmar

143. *Perdida*

Ano de produção: 1975
Produção: Mapa, Embrafilme, C.A.P. Correia, Zelito Viana e K.M. Eckstein; colorido
Direção: Carlos Alberto Prates Correia
Roteiro: Carlos Alberto Prates Correia
Fotografia: José Antonio Ventura
Cenografia: Carlos Wilson
Montagem: Carlos Brajsblat
Música: Tavinho Moura, Murilo Antunes e Zezinho da Viola
Elenco: Maria Silvia, Alvaro Freire, Helber Rangel, Silvia Cadaval, Maria Alves, Thais Portinho, Thelma Reston, Maria Ribeiro, Wilson Grey, Jorge Botelho, Fernando José, Lupe Gigliotti e Ana Aben-Athar

144. *O Rei da Noite*

Ano de produção: 1975
Produção: H.B. Filmes (Héctor Babenco), Ignacio Gerber e José Pinto; colorido
Direção: Héctor Babenco
Roteiro: Orlando Senna, a partir de um argumento de Héctor Babenco
Fotografia: Lauro Escorel Filho
Cenografia: Laonte Klaw
Montagem: Sylvio Renoldi
Música: Paulo Herculano
Elenco: Paulo José, Marília Pera, Vick Militello, Cristina Pereira, Isadora de Faria, Iara Amaral, Marcia Real, Ivete Bonfá, Dorotée Bouvier, Emilio Fontana, Francisco Curcio e Carlos Bucka

145. *Aleluia, Gretchen*

Ano de produção: 1976

Produção: Silvio Back Produções Cinematográficas e Embrafilme; colorido

Direção: Silvio Back

Roteiro: Silvio Back

Fotografia: José Medeiros

Cenografia: Ronaldo Rego Leão e Marcos Carrilho Montagem: Inacio Araujo

Música: O Terço

Elenco: Carlos Vereza, Miriam Pires, Lilian Lemmert, Kate Hansen, Sergio Hingst, Selma Egrei, José Maria Santos, Mauricio Tavora, Elizabeth Destefanis, Sale Wolokita, Lala Schneider, Lauro Hanke, Edson D'Avila, Joel de Oliveira

146. *Dona Flor e seus Dois Maridos*

Ano de produção: 1976

Produção: Luiz Carlos Barreto, Newton Rique, Companhia Serrador, Nelson Porto e Paulo Cezar Sesso; colorido

Direção: Bruno Barreto

Roteiro: Bruno Barreto, Leopoldo Serran e Eduardo Coutinho, a partir do romance de Jorge Amado

Fotografia: Murilo Salles

Cenografia: Anisio Medeiros

Montagem: Raymundo Higino

Música: Chico Buarque e Francis Hime

Elenco: Sonia Braga, José Wilker, Mauro Mendonça, Dinorah Brillanti, Nelson Xavier, Nelson Dantas, Rui Rezende, Nilda Spencer, Arthur Costa Filho, Mario Gusmão, Silvia Cadaval, Haydil Linhares, Mara Rubia, Manfredo Colassanti e Licia Magna

147. *Gitirana, o Brasil é meu lar*

Ano de produção: 1976

Produção: Stopfilm; colorido

Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna

Roteiro: Orlando Senna

Fotografia: Jorge Bodanzky

Cenografia: Jorge Bodanzky e Orlando Senna

Montagem: Eva Grundann

Música: Jorge Bodanzky e Orlando Senna

Elenco: Conceição Senna e os habitantes de Juazeiro (Bahia), Petrolina e Juazeiro do Norte (Pernambuco)

148. *Iaô: A iniciação num Terreiro Gege-Nagô*

Ano de produção: 1976

Produção: Saruê Filmes, Mariana Filmes, Moises Kendler e Geraldo Sarno; colorido e preto e branco

Direção: Geraldo Sarno

Fotografia: Geraldo Sarno, João Carlos Horta, José Carlos Avellar

149. *A Queda*

Ano de produção: 1976

Ano de lançamento: 1978

Produção: Nei Sroulevich, Angela Lessa, Vera Mata Machado, Tereza Mascarenhas e Flavio Bruno; colorido

Direção: Nelson Xavier e Ruy Guerra

Roteiro: Nelson Xavier e Ruy Guerra

Fotografia: Edgar Moura

Cenografia: Carlos Prieto

Montagem: Ruy Guerra

Música: Milton Nascimento e Ruy Guerra

Elenco: Nelson Xavier, Lima Duarte, Isabel Ribeiro, Maria Silvia, Hugo Carvana, Paulo César Pereio, Carlos Eduardo Novaes, Fernando Peixoto, Helber Rangel, Alvaro Freire, Armando Garcia, Luiz Pelegrini e Ronald Monteiro

150. *Xica da Silva*

Ano de produção: 1976

Produção: Terra, Embrafilme, Distrifilmes e Jarbas Barbosa; colorido

Direção: Carlos Diegues

Roteiro: Carlos Diegues e João Felício dos Santos

Fotografia: José Medeiros

Cenografia: Luis Carlos Ripper

Montagem: Mair Tavares
Música: Roberto Menescal e Jorge Ben
Elenco: Zezé Motta, Walmor Chagas, Elke Maravilha, Altair Lima, Stepan Nercessian, Rodolfo Arena, José Wilker, Marcus Vinicius, João Felício dos Santos, Dara Kocy, Adalberto Silva, Julio Mackenzie, Luis Mota, Paulo Padilla, Baby Conceição, Iara Jati, Luiz Felipe

151. *Chuvas de Verão*

Ano de produção: 1977
Produção: Alter, Terra e Embrafilme; colorido
Direção: Carlos Diegues
Roteiro: Carlos Diegues
Fotografia: José Medeiros
Cenografia: Mauricio Sette
Montagem: Mair Tavares
Música: Herivelto Martins, Jaraca, Macalé, Mautner, Brahms, R. Torres, Galati, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Waldir Azevedo
Elenco: Jofre Soares, Cristina Aché, Rodolfo Arena, Lurdes Mayer, Sady Cabral, Paulo César Pereio, Jorge Coutinho, Miriam Pires, Gracinda Freire, Marieta Severo, Daniel Filho, Carlos Gregorio, Luiz Antonio, Regina Casé, Zaira Zambelli, Roberto Bonfim, Procopio Mariano e Emanuel Cavalcanti

152. *Gordos e Magros*

Ano de produção: 1977
Produção: Jodaf, Joaquim Pedro de Andrade; colorido
Direção: Mario Carneiro
Roteiro: Mario Carneiro, Ivan Lessa, Antonio Calmon e Teresa Queiros Guimarães
Fotografia: Pedro de Moraes
Cenografia: Ferdy Carneiro
Montagem: Marco Antonio Cury
Música: Rogerio Rossini
Elenco: Carlos Kroeber, Tonia Carrero, Carlos Alberto de Souza Barros, Maria Lucia Dahl, Antonio Vitor, Vera Maria

Domingues, Jarbas Cumequepode, Zezé Macedo, Wilson Grey, Maria Silvia, Judy Miller, Nelson Xavier, Paulo Cesar Pereio, Hugo Carvana, Roberto Bonfim, Sergio Brito, Manfredo Colassanti, Regina Sanz, José Marinho, Paschoal, Luiz Rosemberg Filho e José Napoleão

153. *Jorjamao no Cinema*

Ano de produção: 1977
Produção: Embrafilme; colorido
Direção: Glauber Rocha
Fotografia: Walter Carvalho
Montagem: Carlos Cox
Elenco: Jorge Amado, Zelia Gattai, sua família e amigos, Calazans Neto, Glauber Rocha

154. *Ladrões de Cinema*

Ano de produção: 1977
Produção: Lente, Embrafilme, Fernando Cony Campos e Sergio Sanz; colorido
Direção: Fernando Cony Campos
Roteiro: Fernando Cony Campos e Jorge Laclette
Fotografia: Sergio Sanz
Cenografia: Dudu Continentino
Montagem: Sérgio Sanz
Música: Mano Décio da Viola
Elenco: Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Wilson Grey, Grande Otelo, Procopio Mariano, Lutero Luiz, Antonio Carnera, Rodolfo Arena, Luiz Cavalcanti, Jesus Chediak, Célia Maracajá, Regina Linhares, Ruy Polanah, Josephine Hélène, Tamara Taxman, Ruth de Souza, Léa Garcia, Cléa Simões, Roberto Ananias, Jorge Coutinho, Emanuel Cavalcanti, Vera Regina, Luiza Barreto Leite, David Zingg, Mario Carneiro, Ney Sant'Anna, Ana Maria Nascimento Silva e Jean-Claude Bernardet

155. *Lucio Flavio, o passageiro da Agonia*

Ano de produção: 1977
Produção: H.B. Filmes e Ipanema; colorido
Direção: Héctor Babenco
Roteiro: José Louzeiro, Héctor Babenco e Jorge Duran, a partir de um romance
Fotografia: Lauro Escorel Filho
Montagem: Sylvio Renoldi
Música: John Neschling
Elenco: Reginaldo Faria, Ana Maria Magalhães, Milton Gonçalves, Paulo César Pereio, Ivan Cândido, Lady Francisco, Ivan de Almeida, Ivan Seta, Alvaro Freire, Grande Otelo, Stepan Nercessian, Erico Vidal e Sergio Otero

156. *Mar de Rosas*

Ano de produção: 1977
Produção: Area, Mario Volcoff, R.F. Farias, Embrasil e Ana Carolina Teixeira Soares; colorido
Direção: Ana Carolina Teixeira Soares
Roteiro: Ana Carolina Teixeira Soares
Fotografia: Lauro Escorel Filho
Cenografia: Heloisa Buarque de Hollanda
Montagem: Vera Freire
Música: Paulo Herculano
Elenco: Cristina Pereira, Norma Bengell, Otavio Augusto, Hugo Carvana, Miriam Muniz e Ary Fontoura

157. *Tenda dos Milagres*

Ano de produção: 1977
Produção: Regina Filmes, Nelson Pereira dos Santos; colorido
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado, a partir do seu romance
Fotografia: Hélio Silva
Cenografia: Tizuka Yamasaki
Montagem: Raimundo Higino e Severino Dada
Música: Jards Macalé e Gilberto Gil

Elenco: Hugo Carvana, Sonia Dias, Anecy Rocha, Wilson Jorge Mello, Geraldo Freire, Laurence R. Wilson, Severino Dadá, Jards Macalé, Juarez Paraiso, Nildo Parente, Washington Fernandes, Emanuel Cavalcanti, Nilda Spencer, Jurema Penna, Fernanda Amado, Arildo Deda, Geová de Carvalho, Alvaro Guimarães, Jorge Amorim, Gildasio Leite, José Passos Neto, Manoel Bonfim, Maria Adélia, Janete Ribeiro da Silva, Ana Lucia dos Santos Reis, Liana Maria Graff, Luiz de Muriçoca, Guido Araujo, Jofre Soares, Menininha do Gantois e seu Terreiro, Mãe Ruinho de Bogum, Mirinha do Portão e seu Terreiro, Terreiro de Opô Afonjá, Mestre Pastinha, Caribé, Cid Teixeira, Jenner Augusto, Calazans Neto, Santi Scaldaferrri e Mirabeau Sampaio

158. *Anchieta, José do Brasil*

Ano de produção: 1978
Produção: Santana Produtora Brasileira de Filmes, Embrasil, Paulo Cesar Saraceni e Sérgio Saraceni, colorido
Direção: Paulo Cesar Saraceni
Roteiro: Paulo Cesar Saraceni, Marcos Konder Reis e Humberto Mauro
Fotografia: Marco Bottino
Cenografia: Ferdý Carneiro
Montagem: Ricardo Miranda
Música: Sérgio Guilherme Saraceni
Elenco: Ney Latorraca, Luiz Linhares, Mauricio do Valle, Joel Barcellos, Hugo Carvana, Maria Gladys, Vera Barreto Leite, Paulo César Pereio, Ana Maria Magalhães, Ana Maria Miranda, Roberto Bonfim, Dedé Veloso, Manfredo Colassanti, Carlos Kroeber, Wilson Grey, Antonio Carnera, A. Fregolente e Rui Pollanah

159. *Coronel Delmiro Gouveia*

Ano de produção: 1978

Produção: Sarue Filmes, Embrafilme, Thomaz Farkas e Geraldo Sarno; colorido

Direção: Geraldo Sarno

Roteiro: Geraldo Sarno e Orlando Senna

Fotografia: Lauro Escorel Filho

Cenografia: Anisio Medeiros

Montagem: Amauri Alves

Música: J. Lins

Elenco: Rubens de Falco, Sura Berdichevski, Nildo Parente, Jofre Soares, José Dumont, Isabel Ribeiro, Magalhães Graça, Conceição Senna, Alvaro Freire, Maria Alves, Denis Bourke, Harildo Deda, Maria Adélia e João Gama

160. Crônica de um Industrial

Ano de produção: 1978

Ano de lançamento: 1980

Produção: Sant'anna Prod. Dist. de Filmes; colorido

Direção: Luiz Rosemberg Filho

Roteiro: Luiz Rosemberg Filho

Fotografia: Antonio Luis Soares

Montagem: Ricardo Miranda

Música: José Henrique Penido

Elenco: Renato Coutinho, Ana Maria Miranda, Wilson Grey e Katia Grumberg

161. A Dama do Lotação

Ano de produção: 1978

Produção: Regina, Embrafilme, Luiz Carlos Barreto, Newton Rique, Sonia Braga, Neville D'Almeida, Nelson Rodrigues e Nelson Pereira dos Santos; colorido

Direção: Neville D'Almeida

Roteiro: Neville D'Almeida e Nelson Rodrigues

Fotografia: Edison Santos

Cenografia: Gilberto Loureiro

Montagem: Raimundo Higino

Música: Caetano Veloso

Elenco: Sonia Braga, Nuno Leal Maia, Jorge Doria, Paulo César Pereio, Marcia

Rodrigues, Iara Amaral, Claudio Marzo, Roberto Bonfim, Ivan Setta, Paulo Villaça, Waldir Onofre, Ney Sant'Ana, Washington Fernandes, Thais de Andrade e Liège Monteiro

162. A Lira do Delírio

Ano de produção: 1978

Produção: Walter Lima Junior; colorido

Direção: Walter Lima Junior

Roteiro: Walter Lima Junior

Fotografia: Dib Lutfi

Cenografia: Regis Monteiro

Montagem: Mair Tavares

Música: Paulo Moura

Elenco: Anecy Rocha, Claudio Marzo, Paulo César Pereio, Antonio Pedro, Tônico Pereira, Othoniel Serra, Pedro Bira, Isabela Campos, João Loredó, Rosita Thomaz Lopes, Jamelão, Olinda Ribeiro, Lene Nunes, Guri-Guri, Jorge Mourão, Marilza, Flavia e Alvaro Freire

163. Se Segura Malandro

Ano de produção: 1978

Produção: Zoom, Tropicó, Embrafilme, Alter, Sincro, Corisco e Nei Sroulevich; colorido

Direção: Hugo Carvana

Roteiro: Hugo Carvana, Armando Costa e Leopoldo Serran

Fotografia: Edgar Moura

Cenografia: Laonte Klawá

Montagem: Eduardo Leão e Lael Alves

Rodrigues Música: Chico Buarque, João Bosco, Aldir Blanc e Mario Lago

Elenco: Hugo Carvana, Denise Bandeira, Claudio Marzo, Lutero Luiz, Louise Cardoso, Paschoal Villaboim, Maria Cláudia, Helber Rangel, Henriqueta Brieba, André Villon, Wilson Grey, Milton Carneiro, Antonio Pedro, Eliana Narduchi, Manfredo Colassanti, Vera Setta, Ivan Setta, Thelma Reston, Anselmo Vasconcelos, Maria Alves, Vinicius Salvatori, Carlos Alberto Bahia, Banzo, Antonio Carnera, Virginia Valle,

Carlos Wilson, Paulo Cesar Pereio e José Dumont

164. Tudo Bem

Ano de produção: 1978
Produção: Arnaldo Jabor, Sagitarius e Embrasil; colorido
Direção: Arnaldo Jabor
Roteiro: Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran
Fotografia: Dib Lutfi
Cenografia: Hélio Eichbauer
Montagem: Gilberto Santeiro
Música: Arnaldo Jabor
Elenco: Paulo Gracindo, Fernanda Montenegro, Zezé Motta, Maria Sílvia, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Luiz Linhares, Fernando Torres, Jorge Loredó, Stenio Garcia, José Dumont, Anselmo Vasconcellos, Wellington Bothelho, Paulo César Pereio, Jarbas Cumequepode, Paulo Favela, Maria Helena Basílio

165. Wilsinho Galiléia

Ano de produção: 1978
Produção: T.V. Globo; colorido
Direção: João Batista de Andrade
Roteiro: João Batista de Andrade
Fotografia: Adilson Ruiz
Montagem: Helder Titto
Elenco: Paulo Weudes, Gilberto Moura, Ivan José, Telma Helena e Cláudia de Castro

166. Braços Cruzados, Máquinas Paradas

Ano de produção: 1979
Produção: Timbre Cinematográfica, Geraldo Botelho Ribeiro e Hugo Amaral Gama; preto e branco
Direção: Sérgio Toledo Segall e Roberto Gervitz
Roteiro: Sérgio Toledo Segall e Roberto Gervitz
Fotografia: Aloysio Raulino

Montagem: Sérgio Toledo Segall e Roberto Gervitz
Música: Luis Henrique Xavier

Elenco: os trabalhadores da indústria metalúrgica de São Paulo

167. Bye Bye Brasil

Ano de produção: 1979
Produção: Lucy e Luiz Carlos Barreto, Walter Clark, Carlos Henrique Braga, Luciola Villela, Bruno Barreto, Aries Cinematográfica, Gaumont; colorido
Direção: Carlos Diegues
Roteiro: Carlos Diegues e Leopoldo Serran
Fotografia: Lauro Escorel Filho
Cenografia: Anísio Medeiros
Montagem: Mair Tavares
Música: Chico Buarque, Roberto Menescal e Dominginhos
Elenco: José Wilker, Betty Faria, Fábio Júnior, Zaira Zambelli, Príncipe Nabor, Emanuel Cavalcanti, José Márcio Passos, Carlos Kroeber, Jofre Soares, Marieta Severo, Rodolfo Arena, Catalina Bonaky, Rinaldo Genes, Marcus Vinícius, Oscar Reis, Cleodon Gondin e José Carlos Lacerda

168. Joana Angélica

Ano de produção: 1979
Produção: Walter Lima Júnior Produções Cinematográficas e Embrasil; colorido
Direção: Walter Lima Júnior
Roteiro: Walter Lima Júnior
Elenco: Maria Fernanda, Walmor Chagas, Luiz Jasmin, Hélio Pellegrino, Cid Teixeira, Calazans Senna

169. Muito Prazer

Ano de produção: 1979
Produção: Morena Produtora de Arte, Carlos Moletta e Joaquim Vaz de Carvalho; colorido
Direção: David Neves

Roteiro: David Neves e Joaquim Vaz de Carvalho

Fotografia: Jom Tob Azulay

Montagem: Marta Luz

Música: Carlos Moletta

Elenco: Itala Nandi, Antonio Pedro, Cecil Thiré, Otavio Augusto, Betty Van Wien, Vera Barroso, Irving São Paulo, Julio Luiz, Marcelo Lopez, Pascoal Villaboim, Angela Leal, Carlos Kroeber, Fernando Reski, Maria Alice Vergueiro, Paulo Cesar Saraceni, Artur Barros, Beto Silva, Carlos Felipe, Carlos Morcillo, Celso Lemos, Nelson Cavaquinho

170. República dos Assassinos

Ano de produção: 1979

Produção: Roma Filmes do Brasil e Ricardo Amaral; colorido

Direção: Miguel Faria Junior

Roteiro: Aguinaldo Silva, Miguel Faria Junior e Leopoldo Serran

Fotografia: João Carlos Horta

Cenografia: Carlos Pietro e Julio Paraty

Montagem: Carlos Brajsblat

Música: Chico Buarque e Francis Hime

Elenco: Tarcisio Meira, Sandra Bréa, Anselmo Vasconcellos, Silvia Bandeira, José Lewgoy, Tonico Pereira, Italo Rossi, Flavio São Thiago, Paulo Villaça, Milton Moraes, Vinicius Salvatori, Ivan de Almeida, José Dumont, Lia Sol, Elba Ramalho, Luiz Carlos Lacerda, Wilson Grey, Aylton Farias, Luis Antonio Magalhães, Pascoal Villaboim, Ligia Diniz, Rubem José e Gabriel Archanjo

171. Terra dos Índios

Ano de produção: 1979

Produção: Mapa Produções Cinematográficas, Embrafilme e Zelito Viana; colorido

Direção: Zelito Viana

Roteiro: Zelito Viana, com conselhos de Darcy Ribeiro, Carlos Moreira Neto e Eloisa Guimarães

Fotografia: Affonso Beato

Montagem: Eduardo Escorel

Música: Folklore Caiuá, Caingangue, Guarani, Suiá e Xingú

Elenco: Fernanda Montenegro (narradora), Darcy Ribeiro, Dom Tomas Balduino, os índios Nelson Xangrê, Aniceto Tzudzauéré, Ambrosio, Angelo Kretan, Angelo Iacan, Alcides Xanté, Caiuá, Clemente, Claudio Ninito, Daniel Cabixi, Gumercindo, Marçal de Souza, Mario Juruna, Niré, Norberto Pota, Jeje Tiarajú, Virgulina, Ramon, Maria Rosa, Weran e Tito

172. Os anos JK, uma trajetória política

Ano de produção: 1980

Produção: Terra Filmes, Silvio Tendler; colorido

Direção: Silvio Tendler

Roteiro: Silvio Tendler, Antonio Paulo Ferraz, Claudio Bojunga

Fotografia: Lucio Kodato

Montagem: Francisco Sérgio Moreira, Gilberto Santeiro Música: Caique Botkay

Elenco: Othon Bastos (narrador)

173. A opção ou As rosas da estrada

Ano de produção: 1980

Produção: Ozualdo R. Candeias, Embrafilme, Prodsul Produções Cinematográficas, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; preto e branco

Direção: Ozualdo Candeias

Roteiro: Ozualdo Candeias

Fotografia: Ozualdo Candeias

Montagem: Ozualdo Candeias

Elenco: Carmen Angélica de Araujo, Carmen Ortega, Cristina Godinho, Vilma Camargo, Zé Risonho, Jairo Ferreira, Alan Fontaine, Virgilio Roveda, Alair Northon, Ceice France, Anna Paixão

174. Ato de Violência

Ano de produção: 1980

Produção: Lynxfilm, Cesar Memolo Junior, Embrafilme e Eduardo Escorel; colorido
Direção: Eduardo Escorel
Roteiro: Eduardo Escorel e Roberto Machado
Fotografia: Lauro Escorel Filho
Cenografia: Paulo Chada
Montagem: Gilberto Santeiro
Música: Egberto Gismonti
Elenco: Nuno Leal Maia, Selma Egrei, Renato Consorte, Eduardo Abbas, Liana Duval, Antonio Petrin, Oscar Felipe, Luis Serra, Ruthnéa de Moraes, Chico Martins, Abrahão Farc, Lisa Vieira, Miriam Mehler, Sebastião Campos, Silvio Zilberg, Zé Coqueiro, Maria da Paixão, Marthus Mathias, Rubens Rollo, Salete Carole e Sérgio Mileto

175. Cabaret Mineiro

Ano de produção: 1980
Produção: Cinematográfica Montesclarensense, Carlos Alberto Prates Correia, Zoom Cinematográfica, Corisco Filmes; colorido
Direção: Carlos Alberto Prates Correia
Roteiro: Carlos Alberto Prates Correia
Fotografia: Murilo Salles
Cenografia: Carlos Wilson
Montagem: Idê Lacreta
Música: Tavinho Moura
Elenco: Nelson Dantas, Tamara Taxman, Tânia Alves, Louise Cardoso, Eliene Narduchi, Helber Rangel, Luiza Clotilde, Dora Pellegrino, Carlos Wilson, Maria Silvia, Zaira Zambelli, Thelma Reston, Nildo Parente, Paschoal Villaboim, Sônia Santos, Nena Ainhoren, Célia Maracaja, Tavinho Moura, Antonio Rodrigues, Marujada de Montes Claros, Grupo Corpo de Baile de Belo Horizonte

176. Eu te amo

Ano de produção: 1980

Produção: Flavio Filmes e Walter Clark; colorido
Direção: Arnaldo Jabor
Roteiro: Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran
Fotografia: Murilo Salles
Cenografia: Marcos Weinstock
Montagem: Mair Tavares
Música: Cesar Camargo Mariano, Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque
Elenco: Sonia Braga, Paulo Cesar Pereio, Vera Fischer, Tarcisio Meira, Regina Casé, Vera Abelha, Maria Lucia Dahl, Marcus Vinicius, Flavio São Thiago, Maria Silvia, Sandro Soviatti e Guaraci Rodrigues

177. Gaijin, Caminhos da Liberdade

Ano de produção: 1980
Produção: C.P.C., Carlos Alberto Diniz, Embrafilme, Igreja Messiânica Mundial do Brasil, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, Sumiko Akiyoshi Yamasaki, José Gomes Frazão; colorido
Direção: Tizuka Yamasaki
Roteiro: Jorge Duran e Tizuka Yamasaki
Fotografia: Edgar Moura
Cenografia: Yurika Yamasaki
Montagem: Lael Alves Rodrigues e Vera Freire
Música: John Neschling
Elenco: Kyoko Tsukamoto, Antonio Fagundes, Jiro Kawarasaki, Gianfrancesco Guarnieri, Alvaro Freire, José Dumont, Carlos Augusto Strazzer, Yuriko Oguri, Louise Cardoso, Clarisse Abujamra, Keniti Kaneko e Sady Cabral

178. O Homem que virou suco

Ano de produção: 1980
Produção: Raiz Produções Cinematográficas, Assumpção Hernandes, Embrafilme, governo do Estado de São Paulo; colorido
Direção: João Batista de Andrade
Roteiro: João Batista de Andrade

Fotografia: Aloysio Raulino
Cenografia: Marisa Rebolo
Montagem: Alain Fresnot
Música: Vital Farias

Elenco: José Dumont, Célia Maracajá, Renato Master, Denoy de Oliveira, Ruth Escobar, Ruthnéa de Moraes, Rafael de Carvalho, Dominginhos, Pedro Sertanejo, Vital Farias e Barrinhos

179. A Idade da Terra

Ano de produção: 1980
Produção: Embrafilme, Centro de Produção e Comunicação (CPC), Glauber Rocha e Filmes 3; colorido
Direção: Glauber Rocha
Roteiro: Glauber Rocha
Fotografia: Roberto Pires e Pedro de Moraes
Cenografia: Paula Gaetan e Raul William Amaral Barbosa
Montagem: Carlos Cox, Raul Soares e Ricardo Miranda
Música: Rogério Duarte, Villa-Lobos, Jorge Ben, Jamelão, Nanã, Mozart e folclore brasileiro
Elenco: Mauricio do Valle, Jece Valadão, Ana Maria Magalhães, Norma Bengell, Danusa Leão, Antonio Pitanga, Geraldo Del Rey, Tarcisio Meira, Carlos Petrovich, Mario Gusmão, Carlos Castello Branco, João Ubaldo Ribeiro, Paula Gaetan

180. Na Estrada da Vida

Ano de produção: 1980
Produção: Villafilmes Produções Cinematográficas, Dora Sverner Villas Boas e Luiz Carlos Villas Boas; colorido
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Chico de Assis
Fotografia: Francisco Botelho
Montagem: Carlos Alberto Camuyrano
Música: Dooby Ghizzi
Elenco: Romeu J. Mattos, José A. Santos, Nadia Lippi, Silvia Leblon, Raimundo Silva, José Raimundo,

Turibio Ruiz, Marthus Mathias, José Marinho, José Reynaldo Cezaretto, Nestor Lima e Manfredo Bahia

181. Pixote, a Lei do Mais Fraco

Ano de produção: 1980
Produção: Héctor Babenco Filmes, José Pinto, Paulo Francini e Embrafilme; colorido
Direção: Héctor Babenco
Roteiro: Héctor Babenco e Jorge Duran, a partir do livro de José Louzeiro
Fotografia: Rodolfo Sanches
Cenografia: Clovis Bueno
Montagem: Luis Elias
Música: John Neschling
Elenco: Fernando Ramos da Silva, Marília Pêra, Jardel Filho, Rubens de Falco, Elke Maravilha, Tony Tornado, Beatriz Segall, João José Pompeu, Ruben Rollo, Emilio Fontana, Luiz Serra, Ariclê Perez, Joe Kantor, Isadora de Farias, Jorge Julião, Gilberto Moura, José Nilson dos Santos, Zenildo Oliveira Santos, Claudio Bernardo, Edilson Lino e Israel Feres David

182. Terceiro Milênio

Ano de produção: 1980
Produção: Stopfilm, ZDF (televisão alemã) e Marina Villara; colorido
Direção: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer
Roteiro: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer
Fotografia: Jorge Bodanzky
Montagem: Ines Villares
Elenco: Evandro Carreira, Paulo Lucena, Manuel, José Francisco da Cruz e os habitantes das margens do Alto Solimões

183. Eles não usam Black-Tie

Ano de produção: 1981
Produção: Leon Hirszman e Embrafilme; colorido
Direção: Leon Hirszman
Roteiro: Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman, a partir da peça teatral

Fotografia: Lauro Escorel Filho
Cenografia: Marcos Weinstock
Montagem: Eduardo Escorel
Música: Radamés Gnattali e Adoniran Barbosa
Elenco: Carlos Alberto Ricceli, Bete Mendes, Fernanda Montenegro, Gianfrancesco Guarnieri, Anselmo Vasconcelos, Cristina Rodrigues, Fernando Peixoto, Fernando Bezerra, Francisco Milani, Francisca da Conceição, Fernando Ramos da Silva, Flavio Guarnieri, Gilberto Moura, Gesio Amadeu, Lelia Abramo, Milton Gonçalves, Paulo José, Nelson Xavier e Renato Consorte

184. O Homem do Pau Brasil

Ano de produção: 1981
Produção: Filmes do Serro, Lynxfilm e Embrafilme; colorido
Direção: Joaquim Pedro de Andrade
Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Alexandre Eulalio
Fotografia: Kimihiko Kato
Cenografia: Hélio Eichbauer e Adão Pinheiro
Montagem: Marcos Antonio Cury
Música: Rogério Rossini
Elenco: Juliana Carneiro da Cunha, Itala Nandi, Flavio Galvão, Regina Duarte, Cristina Aché, Lucélia Machiaveli, Paulo Hesse, Guaracy Rodrigues, Carlos Gregorio, Maria do Carmo Abreu Sodré, Luiz Antonio Martinez Correia, Fernando Peixoto, Riva Nimitz, Miriam Muniz, Luis Linhares, Mario Chamie, Suzana de Moraes, Dina Sfat, Grande Otelo, Ety Frazer, Othon Bastos, Paulo José, Patricio Bisso, Marcos Fayad, Nelson Dantas, Wilson Grey, Rogério Rossini, Alexandre Eulalio, Dora Pellegrino, Sérgio Mamberti, Marco Antonio Augusto, Marcos Plonka, David José, Antonio Pitanga, Renato Borghi, Isa Kopelman, Xandó Batista, Fabio Sabag, Antonio Pedro, Sonia Dias, Arduino Colassanti, Marcia Pitanga, Analu Prestes e Billy Davis

185. Pra Frente Brasil

Ano de produção: 1981
Produção: Roberto Farias e Embrafilme; colorido
Direção: Roberto Farias
Roteiro: Roberto Farias, Reginaldo Faria e Paulo Mendonça
Fotografia: Dib Lutfi
Cenografia: Maria Tereza Amarante
Montagem: Roberto Farias e Mauro Farias
Música: Egberto Gismonti
Elenco: Reginaldo Faria, Antonio Fagundes, Natalia do Vale, Elisabeth Savalla, Paulo Porto, Neuza Amaral, Carlos Zara, Ivan Candido, Luiz Farias e Claudio Marzo

186. Os Saltimbancos Trapalhões

Ano de produção: 1981
Produção: Renato Aragão e Embrafilme; colorido
Direção: J.B. Tanko
Roteiro: J.B. Tanko e Gilvan Pereira, a partir da peça teatral de Chico Buarque, Sergio Bardotti e Luis Bacalov
Fotografia: Antonio Gonçalves
Cenografia: Colmar Diniz e Stoessel
Montagem: Manoel Oliveira
Música: Chico Buarque, Luis Bacalov e Sergio Bardotti
Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Lucinha Lins, Mario Cardoso, Mila Moreira, Eduardo Conde, Carlos Kurt, Quinzinho, Salim, Edson Faria, Radar, Baiaco, Amauri Guarilha, Indio Ju, Indio Xin, Indio Colombiano, Nonato, Maçaroca, Simbad e Paulo Fortes

187. Ao Sul do Meu Corpo

Ano de produção: 1982
Produção: Sant'Anna Produtora Brasileira de Filmes e Embrafilme; colorido
Direção: Paulo Cesar Saraceni

Roteiro: Paulo Cesar Saraceni, a partir de Paulo Emilio Salles Gomes
Fotografia: Marco Bottino
Cenografia: Ferdy Carneiro
Montagem: Ricardo Miranda
Música: Sergio Saraceni
Elenco: Nuno Leal Maia, Ana Maria Nascimento e Silva, Paulo Cesar Pereio, Godofredo Telles, Cissa Guimarães, Othon Bastos e Maria Pompeu

188. *Das Tripas Coração*

Ano de produção: 1982
Produção: Crystal Cinematográfica, Ueze Zahpan, Jacques Eluf, Anibal Massaini e Embrafilme; colorido
Direção: Ana Carolina Teixeira Soares
Roteiro: Ana Carolina Teixeira Soares
Fotografia: Antonio Luiz Mendes Soares
Cenografia: Heloisa Buarque de Hollanda
Montagem: Roberto Gervitz e Sérgio Segall
Música: Paulo Herculano
Elenco: Dina Sfat, Antonio Fagundes, Xuxa Lopes, Ney Latorraca, Miriam Muniz, Alvaro Freire, Christiane Torloni, Nair Bello e Célia Helena

189. *Egungun*

Ano de produção: 1982
Produção: SECNEB, Embrafilme, IPAC e Desenbanco; colorido
Direção: Carlos Brajsblat
Roteiro: Juana Elbein dos Santos e Carlos Brajsblat
Fotografia: Edson Santos
Montagem: Carlos Brajsblat
Música: Música tradicional Nagô
Elenco: os habitantes da comunidade original Nagô da ilha de Itaparica (Bahia)

190. *Erendira*

Ano de produção: 1982
Produção: Les Films du Triangle, Films Antenne 2, Ciné Qua Non, Atlas Saskia

Film e Austra, com a participação do Ministério da Cultura (Paris), colorido
Direção: Ruy Guerra
Roteiro: Gabriel Garcia Marquez
Fotografia: Denys Clerval e Roberto Rivera
Cenografia: Pierre Cadiou e Rainer Chaper
Montagem: Kenout Peltier e Jeanne Kef
Música: Maurice Lecour
Elenco: Irene Papas, Claudia Ohana, Michael Lonsdale, Olivier Wehe, Rufus, Blanca Guerra, Ernesto Gomez Cruz, Pierre Vaneck, Carlos Cardan, Humberto Elizondo

191. *O Rei da Vela*

Ano de produção: 1982
Produção: 5º Tempo Produções Artísticas e Culturais; colorido
Direção: José Celso Martinez Correa e Noilton Nunes
Roteiro: José Celso Martinez Correa, Noilton Nunes e Carlos Alberto Egbert, a partir de peça teatral de Oswald de Andrade
Fotografia: Carlos Alberto Egbert e Rogério Noel
Cenografia: Helio Eichbauer
Montagem: Noilton Nunes e Nazareth Ohana
Música: Edgar Ferreira, Caetano Veloso, Surubim
Elenco: Renato Borghi, José Wilker, Esther Góes, Henriqueta Briebe, Carlos Gregório, Claudio Mac Dowell e Tessy Callado

192. *Tabu*

Ano de produção: 1982
Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas; colorido
Direção: Julio Bressane
Roteiro: Julio Bressane
Fotografia: Murilo Salles
Cenografia: Luciano Figueiredo
Montagem: Leovigildo Cordeiro (Radar)

Música: Julio Bressane, Caetano Veloso e Lamartine Babo

Elenco: Caetano Veloso, José Lewgoy, Colé, Norma Bengell, Mario Gomes, Claudia O'Reilly, Dedé Veloso, Ligia Durand, Shirley Alves, Daniela Monteiro, Sonia Dias

193. *Bar Esperança, o último que fecha*

Ano de produção: 1983

Produção: CPC (Centro de Produção e Comunicação), Marca Cinematográfica e Embrafilme; colorido

Direção: Hugo Carvana

Roteiro: Armando Costa, Hugo Carvana, Denise Bandeira, Euclides Marinho e Martha Alencar

Fotografia: Edgar Moura

Cenografia: Mario Monteiro

Elenco: Marília Pera, Hugo Carvana, Anselmo Vasconcelos, Nelson Dantas, Louise Cardoso, Luiz Fernando Guimarães, Júlio Braga, Antonio Pedro, Paulo Cesar Pereio, Sylvia Bandeira, Daniel Filho

194. *Inocência*

Ano de produção: 1983

Produção: Luiz Carlos Barreto; colorido

Direção: Walter Lima Junior

Roteiro: Lima Barreto e Walter Lima Junior, a partir de Visconde de Taunay

Fotografia: Pedro Farkas

Cenografia: Carlos Arthur Liuzzi

Montagem: Raimundo Higino

Música: Wagner Tiso

Elenco: Edson Celulari, Fernanda Torres, Sebastião Vasconcelos, Ricardo Zambelli, Fernando Torres, Rainer Rudolph e Francisco Xavier

195. *Nunca fomos tão felizes*

Ano de produção: 1983

Produção: Salles e Salles, Embrafilme, Luiz Carlos Barreto, Morena Filmes, Movi e Arte, Cinefilmes; colorido

Direção: Murilo Salles

Roteiro: Alcione Araújo, Murilo Salles e Jorge Duran
Fotografia: José Tadeu Ribeiro

Cenografia: Carlos Prieto

Montagem: Vera Freire

Música: Sérgio G. Saraceni

Elenco: Claudio Marzo, Roberto Battaglin, Suzana Vieira e Meiry Vieira

196. *Sargento Getúlio*

Ano de produção: 1983

Produção: Hermano Penna e Embrafilme; colorido

Direção: Hermano Penna

Roteiro: Hermano Penna e Flavio Porto, a partir do romance de João Ubaldo Ribeiro

Fotografia: Walter Carvalho

Montagem: Laercio Silva

Música: José Luiz Penna, Tiago Araripe e Paulinho Costa

Elenco: Lima Duarte, Orlando Vieira, Inez Maciel, Fernando Bezerra e Flavio Porto

197. *Verdes Anos*

Ano de produção: 1983

Produção: Z Produtora; colorido

Direção: Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil

Roteiro: Alvaro Teixeira, a partir de Luis Fernando Emediato

Fotografia: Christian Lesage

Cenografia: Marlise Storchi e José Artur Camacho
Montagem: Alpheu Godinho

Música: Nei Lisboa, Augusto Licks, Nelson Coelho de Castro e Dede Ribeiro

Elenco: Werner Schunemann, Luciene Adami, Marco Breda, Julio Reny, Xala Felipi, Zé Tachenko, Haydée Porto, Marco Antonio Sorio, Marta Biavaschi, Marcia do Canto, Zeca Kiechalovsky

198. *O Baiano Fantasma*

Ano de produção: 1984

Produção: Palmares, Embrafilme e Secretaria de Cultura de São Paulo; colorido

Direção: Denoy de Oliveira

Roteiro: Denoy de Oliveira

Fotografia: Aloysio Raulino

Cenografia: Leo Leone

Montagem: Milton Bolinha e Renato

Neiva Moreira Música: Julinho Vicente,

Luiz Carlos Gomes e Denoy de Oliveira

Elenco: José Dumont, Regina Dourado,

Luiz Carlos Gomes, Maracy Mello,

Benedito Corsi, Paulo Hesse, Sergio

Mamberti, Ruthineia de Moraes,

Raphael de Carvalho

199. O Beijo da Mulher Aranha

Ano de produção: 1984

Produção: HB Filmes (Héctor Babenco), Sugarloaf Films e David Weisman; colorido

Direção: Héctor Babenco

Roteiro: Leonard Schrader, a partir do romance de Manuel Puig

Fotografia: Rodolfo Sanchez

Cenografia: Clovis Bueno

Montagem: Mauro Alice

Música: John Neschling

Elenco: William Hurt, Raul Julia, Sonia

Braga, Milton Gonçalves, Carlos A.

Strazzer, José Lewgoy, Nuno Leal Maia,

Fernando Torres, Miriam Pires, Patricio

Bisso. Nildo Parente, Luis Serra, Isa

Kopelman, Paulo Hesse, Lui Galizia,

Herson Capri, Antonio Petrin, Wilson

Grey, Denise Dumont, Silvio Silber,

Mara Borba

200. Cabra Marcado para Morrer

Ano de produção: 1984

Produção: Produções Cinematográficas Mapa, Eduardo Coutinho e Vladimir de Carvalho; colorido

Direção: Eduardo Coutinho

Roteiro: Eduardo Coutinho

Fotografia: Edgar Moura (1981) e

Fernando Duarte (1964)

Montagem: Eduardo Escorel

Música: Rogério Rossini

Elenco: Elizabeth Teixeira, João Virginio

Silva e os trabalhadores da Usina de

Açúcar Galiléia (Pernambuco); Ferreira

Gullar, Tite de Lemos e Eduardo

Coutinho (narrador)

201. Jango

Ano de produção: 1984

Produção: Caliban, Denise Goulart, H.P.

Ferraz, Rob Filmes, A.J. da Matta, F.S.

Moreira. G. Ribeiro, J. Wilker, L. Kodato,

M. Dias, M. Nascimento, S. Tendler e W.

Tiso; colorido

Direção: Silvio Tendler

Roteiro: Silvio Tendler e Mauricio Dias

Fotografia: Lúcio Kodato

Montagem: Francisco Sergio Moreira

Música: Milton Nascimento e Wagner

Tiso

Elenco: José Wilker (narrador)

202. Memórias do Cárcere

Ano de produção: 1984

Produção: Luiz Carlos Barreto e Regina Filmes; colorido

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, a partir do livro de Graciliano Ramos

Fotografia: José Medeiros e Antonio Luiz Soares

Cenografia: Irênio Maia

Montagem: Carlos Alberto Camuyrano

Música: uma versão do hino brasileiro de Gottschalk

Elenco: Carlos Vereza, Gloria Pires,

Jofre Soares, José Dumont, Nildo

Parente, Wilson Grey, Gilson Moura,

Tonico Pereira, Jorge Cherques,

Jackson de Souza, Waldyr Onofre,

André Villon, Monique Lafond, Nelson

Dantas, Fabio Sabag, Silvio de Abreu,

Procopio Mariano

203. Noites do Sertão

Ano de produção: 1984

Produção: Cinematográfica Montesclarensense e Grupo Novo de Cinema; colorido
Direção: Carlos Alberto Prates Correia
Roteiro: C.A. Prates Correia e Idê Lacreta, a partir da novela "Buriti" de Guimarães Rosa
Fotografia: José Tadeu Ribeiro
Cenografia: Anísio Medeiros
Montagem: Idê Lacreta e Amauri Alves
Música: Tavinho Moura
Elenco: Cristina Aché, Débora Bloch, Carlos Kroeber, Carlos Wilson, Tony Ramos, Sura Berditchevsky, Milton Nascimento e Maria Silva

204. Quilombo

Ano de produção: 1984
Produção: CDK Produção, Embrafilme, Gaumont e Augusto Arraes; colorido
Direção: Carlos Diegues
Roteiro: Carlos Diegues
Fotografia: Lauro Escorel Filho
Cenografia: Luiz Carlos Ripper
Montagem: Mair Tavares
Música: Gilberto Gil
Elenco: Antonio Pompeo, Zezé Motta, Toni Tornado, Vera Fischer, Antonio Pitanga, Mauricio do Valle, Daniel Filho, João Nogueira, Jorge Coutinho, Grande Otelo, Jofre Soares, Jonas Bloch, Eduardo Silva, Chico Diaz, Wilson Macalé, Emanuel Cavalcanti, Carlos Kroeber, Thelma Reston, Arduino Colassanti, Waldir Onofre, Ruy Polanah, Zózimo Bulbul, João Felício dos Santos, Léa Garcia, Milton Gonçalves, Scarlet Moon, Zica do Cartola, Babaú da Mangueira e Aniceto do Império

205. Aqueles Dois

Ano de produção: 1985
Produção: Roda Filmes, Z Produtora e Porto Produções; colorido
Direção: Sergio Amon
Roteiro: Pablo Viersi e Sergio Amon, a partir de Caio Fernando Abreu

Fotografia: Cesar Charlone
Cenografia: José Artur Camacho, Marlise Storchi e Sayonara Ludwig
Montagem: Roberto Henkin e Sergio Amon
Música: Augusto Licks
Elenco: Pedro Wayne, Beto Ruas, Suzana Saldanha, Maria Ines Falcão, Oscar Simch, Carlos Cunha Filho, Edu Madruga, Isabel Ibias, Biratã Vieira, Araci Esteves e Simone Castiel

206. Brás Cubas

Ano de produção: 1985
Produção: Julio Bressane; colorido
Direção: Julio Bressane
Roteiro: Antonio Medina e Julio Bressane, a partir de "Memórias Póstumas de Brás Cubas" de Machado de Assis
Fotografia: José Tadeu Ribeiro
Cenografia: Luciano Figueiredo
Música: Julio Bressane
Elenco: Luiz Fernando Guimarães, Bia Nunes, Ankito, Regina Casé, Wilson Grey, Thelma Reston, Colé, Maria Gladys, Cristina Pereira, Hélio Ari, Renato Borghi, Ariel Coelho, Guará Rodrigues e Sandro Siqueira

207. Chico Rei

Ano de produção: 1985
Produção: Art 4 Promoções e Prod. Artísticas, PC Assessoria e Serviços, Paulo Cesar Ferreira; colorido
Direção: Walter Lima Junior
Roteiro: Mario Prata e Walter Lima Junior
Fotografia: José Antonio Ventura e Mario Carneiro
Cenografia: Luis Carlos da Silva, Carlos Liuzzi, Nezinho
Montagem: Mario Carneiro e Walter Lima Junior
Música: Milton Nascimento, Fernando Brandt, Wagner Tiso, Grupo Vissungo e Nana Vasconcelos

Elenco: Alexander Allerson, Carlos Kroeber, Claudio Marzo, Othon Bastos, Severo D'Acelino, Anselmo Vasconcelos, Antonio Pitanga, Chico Diaz, Claudia Rischel, Cosme dos Santos, Haroldo de Oliveira, João Acaiabe, Luiza Maranhão, Manfredo Colassanti, Maria Fernanda, Mario Gusmão, Mauricio do Valle, Nelson Dantas, Rainer Rudolf

208. Com Licença eu vou à luta

Ano de produção: 1985
Produção: R.F. Farias, Embrafilme e Time de Cinema; colorido
Direção: Lui Farias
Roteiro: Lui Farias, a partir da história de Eliane Maciel
Fotografia: Walter Carvalho
Cenografia: Mauricio Sette
Montagem: Martha Luz
Música: Marina e Antonio Cicero
Elenco: Fernanda Torres, Marieta Severo, Carlos Augusto Strazzer, Reginaldo Faria, Yolanda Cardoso, Tania Boscoli, Duse Nacaratti, Ilva Niño, Analu Prestes, Carlos Wilson, Marise Farias, Caio Torres e Paulo Porto

209. Eu sei que vou te amar

Ano de produção: 1985
Produção: Sagitário Produções Cinematográficas, Arnaldo Jabor, Helio Paulo Ferraz e Embrafilme; colorido
Direção: Arnaldo Jabor
Roteiro: Arnaldo Jabor
Fotografia: Lauro Escorel Filho
Cenografia: Oscar Niemeyer e Sergio Silveira
Montagem: Mair Tavares
Música: Ravel, Verdi e Gluck
Elenco: Fernanda Torres e Thales Pan Chacon

210. A Hora da Estrela

Ano de produção: 1985

Produção: Raiz Produções Cinematográficas e Embrafilme; colorido

Direção: Suzana Amaral
Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz, a partir de um romance de Clarice Lispector
Fotografia: Edgar Moura
Montagem: Idê Lacreta
Música: Marcus Vinicius
Elenco: Marcélia Cartaxo, José Dumont, Tamara Taxman e Fernanda Montenegro

211. A Marvada Carne

Ano de produção: 1985
Produção: Tatu Filmes, Superfilmes, Claudio Kahns; colorido
Direção: André Klotzel
Roteiro: André Klotzel e C.A. Soffredini
Fotografia: Pedro Farkas
Cenografia: Adrian Cooper e Beto Mainieri
Montagem: Alain Fresnot
Música: Rogerio Duprat, Passoca e Hélio Ziskind
Elenco: Adilson Barros, Fernanda Torres, Lucelia Machiavelli, Nelson Triunfo, Paco Sanches, Henrique Lisboa, Chiquinho Brandão, Tio Celso, Dionisio Azevedo, Genny Prado, Regina Casé, Tonico e Tinoco

212. Nem tudo é verdade

Ano de produção: 1985
Produção: RS Produções Cinematográficas e Embrafilme; colorido
Direção: Rogerio Sganzerla
Roteiro: Rogerio Sganzerla
Fotografia: José Medeiros, Edson Santos e Afonso Viana
Montagem: Denise Fontoura
Música: Rogério Sganzerla
Elenco: Arrigo Barnabé, Grande Otelo, Helena Ignez, Nina de Pádua e Mariana de Moraes

213. *Sonho sem fim*

Ano de produção: 1985
Produção: Cinefilmes, Embrafilme e Eduardo Escorel; colorido
Direção: Lauro Escorel Filho
Roteiro: Walter Lima Junior, Nelson Nadotti e Lauro Escorel Filho a partir da pesquisa de Maria Rita Galvão e Ruda de Andrade
Fotografia: José Tadeu Ribeiro
Cenografia: Adrian Cooper
Montagem: Gilberto Santeiro
Música: Antonio Adolfo, Chiquinha Gonzaga
Elenco: Carlos Alberto Riccelli, Débora Bloch, Marieta Severo, Fernanda Torres, Imara Reis, Emmanoel Cavalcanti, Renato Consorte

214. *Imagens do Inconsciente*

Ano de produção: 1986
Produção: Leon Hirszman Produções e Embrafilme; colorido
Direção: Leon Hirszman
Roteiro: Leon Hirszman e Nise da Silveira
Fotografia: Luis Carlos Saldanha
Cenografia: Regis Monteiro
Montagem: Luis Carlos Saldanha
Música: Jards Macalé e Edu Lobo
Elenco: Vanda Lacerda, Ferreira Gullar (narradores) e Joel Barcellos

215. *Jubiabá*

Ano de produção: 1986
Produção: Société Française de Production, Antenne 2, Regina Filmes e Embrafilme; colorido
Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Henri Raillard, a partir do romance de Jorge Amado
Fotografia: José Medeiros
Música: Dorival Caymmi
Elenco: Charles de Bahia, Françoise Goussard, Grande Otelo, Raymond Pellegrin, Zezé Motta, Julien Guimar,

Catherine Rouvel, Ruth de Souza, Henri Raillard e Betty Faria

216. *Opera do Malandro*

Ano de produ  o: 1986
Produ  o: Austra (Brasil), M K 2 Productions, TF 1 Film Productions, com a participa  o do Ministério da Cultura (Paris), Ruy Guerra e Marin Karmitz; colorido
Dire  o: Ruy Guerra
Roteiro: Chico Buarque, Orlando Senna e Ruy Guerra, a partir do espetáculo musical de Chico Buarque
Fotografia: Antonio Luis Mendes
Cenografia: Mauro Monteiro e Irenio Maia
Montagem: Mair Tavares, Ide Lacrete e Kenout Peltier
Música: Chico Buarque e Chiquinho de Moraes
Elenco: Edson Celulari, Claudia Ohana, Elba Ramalho, Ney Latorraca, Fabio Sabag, J.C. Violla, Wilson Grey, Maria Silvia, Claudia Gimenez, Andreia Dantas, Ilva Nino, Zenaide, Djenane Machado, Katia Bronstein, Luthero Luiz, Concei  o Senna e John Doo

ANEXO D: Filmes exibidos na mostra “Longas-metragens restaurados pela Cinemateca Brasileira” (1997)

1. *Agulha no Palheiro*

1953, Rio de Janeiro, RJ, 95 minutos
Direção e roteiro: Alex Viary
Fotografia: Mário Pagés
Música: Cláudio Santoro
Cia. produtora: Flama Filmes
Produção: Moacir Fenelon
Elenco: Fada Santoro, Hélio Souto, Carmélia Alves, Jackson de Souza, Roberto Bataglin, Sarah Nobre, Dóris Monteiro, Trígêmeos Vocalistas, Teatro Popular Brasileiro

2. *Apassionata*

1952, São Paulo, SP, 90 minutos
Direção: Fernando de Barros
Roteiro: Agostinho Martins Pereira
Fotografia: Ray Sturgess
Música: Enrico Simonetti
Cia. produtora: Cia. Cinematográfica Vera Cruz
Elenco: Tonia Carrero, Anselmo Duarte, Alberto Ruschel, Ziembinski, Salvador Daki, Josef Guerrero, Abilio Pereira de Almeida, Paulo Autran, Jaime Barcelos

3. *À meia-noite levarei sua alma*

1964, São Paulo, SP, 83 minutos
Direção e roteiro: José Mojica Marins
Fotografia: Giorgio Attili
Música: Hermínio Gimenez
Cia. produtora: Indústria Cinematográfica Apolo
Produção: Geraldo Martins
Elenco: José Mojica Marins, Magda May, Nivaldo de Lima, Valéria Vasquez, Ilídio Martins

4. *Bang-Bang*

1971, São Paulo, SP, 92 minutos
Direção e roteiro: Andrea Tonacci
Fotografia: Tiago Veloso

Cia. produtora: Sobreimpressão
Produção e Distribuição de Filmes
Produção: Nelson Alfredo Aguiar
Elenco: Paulo César Pereio, Abrahão Farc, Jura Otero, José Aurélio Vieira, Ezequiel Marques

5. *Barravento*

1961, Salvador, BA, 80 minutos
Direção: Glauber Rocha
Roteiro: Glauber Rocha, José Telles de Magalhães
Fotografia: Tony Rabatony
Cia. Produtora: Iglu Filmes
Produção: Rex Schindler, Braga Neto
Elenco: Antonio Pitanga, Aldo Teixeira, Luiza Maranhão, Lucy Carvalho, Lidio Silva, Alair Liguori, João Gama, Flora Vasconcelos, Jota Luna, Élio Moreno Lima, Francisco dos Santos Brito, Antonio Carlos dos Santos, Rosalvo Plínio, Zezé

6. *Como era gostoso o meu francês*

1971, Rio de Janeiro, RJ, 84 minutos
Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Fotografia: Dib Lufti
Música: José Rodrix
Cia. produtora: Produções Cinematográficas L.C Barreto
Produção: Nelson Pereira dos Santos, K.M Eckstein, Luis Carlos, Barreto, César Thedim
Elenco: Arduíno Colasanti, Ana Maria Magalhães, Eduardo Imabassahy Filho, Manfredo Colasanti, José Kleber, Gabriel Arcanjo, Luis Carlos Lacerda

7. *Depois eu conto*

1956, Rio de Janeiro, RJ, 95 minutos
Direção: José Carlos Burle

Roteiro: Alinor de Azevedo, José Carlos Burtle, Berliet Junior, Anselmo Duarte
Fotografia: Mário Pagés
Música: Lírio Panicalli
Cia. produtora: Produções Watson Macedo
Produção: Watson Macedo
Elenco: Anselmo Duarte, Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Ilka Soares, Wilson Viana, Déa Selva, Rodolfo Arena, Heloísa Helena, Ivon Cury

8. *É proibido beijar*

1954, São Paulo, SP, 85 minutos
Direção: Ugo Lombardi
Roteiro: Fábio Carpi, Maurício Vasquez
Fotografia: Ugo Lombardi
Música: Enrico Simonetti
Cia. produtora: Cia. Cinematográfica Vera Cruz
Produtor: Vittorio Cusani
Elenco: Tonia Carrero, Mário Sérgio, Ziembinski, Otelo Zelsoni, Inezita Barroso, Renato Consorte, Nelson Camargo, Vicente Leporace

9. *O estranho mundo de Zé do Caixão*

1968, São Paulo, SP, 80 minutos
Direção: José Mojica Marins
Roteiro: Rubens F. Luchetti
Fotografia: Giorgio Attili
Música: José Mojica Marins
Cia. produtora: Produtora e Distribuidora Ibéria
Produção: Jorge Michel Sarkeis, José Mojica Marins

Primeiro episódio: O fabricante de bonecas

Elenco: Luiz Sérgio Person, Vany Miller, Rosalvo Caçador, Mauro Lima, Esmeralda Ruchel

Segundo episódio: A tara

Elenco: Iris Bruzzi, Jorge Michel

Terceiro episódio: A ideologia

Elenco: José Mojica Marins, Oswaldo de Souza, Salvador Amaral

10. *Fome de amor*

1968, Rio de Janeiro, RJ, 73 minutos
Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Fotografia: Dib Lufti
Música: Guilherme Magalhães Vaz
Cia. produtora: Herbert Richers S.A.
Produção: Herbert Richers
Elenco: Leila Diniz, Arduíno Colasanti, Irene Stefania, Paulo Porto, Manfredo Colasanti

11. *Fragmentos da vida*

1929, São Paulo, SP, 30 minutos
Direção e roteiro: José Medina
Baseado no conto Soap, de O. Henry
Fotografia: Gilberto Rossi
Cia. produtora: Rossi Film, Medifer
Produção: Gilberto Rossi
Elenco: Carlos Ferreira, Alfredo Roussy, Áurea de Aremar, Medina Filho

12. *Ganga Bruta*

1933, Rio de Janeiro, RJ, 85 minutos
Direção e roteiro: Humberto Mauro
Fotografia: Aphrodísio de Castro, Francisco Barreto
Música: Radamés Gnattali
Cia. produtora: Cinédia
Produtor: Adhemar Gonzaga
Elenco: Durval Bellini, Lu Marival, Déa Selva, Andrea Duarte

13. *Ganga Zumba*

1963, Rio de Janeiro, RJ, 120 minutos
Direção e roteiro: Carlos Diegues
Fotografia: Fernando Duarte
Música: Moacir Santos
Cia. produtora: Copacabana Filmes
Produção: Jarbas Barbosa
Elenco: Eliezer Gomes, Luiza Maranhão, Antonio Pitanga, Jorge Coutinho, Tereza Raquel

14. A Grande Cidade

1966, Rio de Janeiro, RJ, 90 minutos
Direção e roteiro: Carlos Diegues
Fotografia: Fernando Duarte
Música: Zé Kéti
Cia. produtora: Mapa Produções Cinematográficas
Produção: Luís Carlos Barreto
Elenco: Leonardo Vilar, Anecy Rocha, Antonio Pitanga, Joel Barcelos, Hugo Carvana

15. A Grande Feira

1961, Salvador, BA, 90 minutos
Direção e roteiro: Roberto Pires
Fotografia: Hélio Silva
Música: Remo Usai
Cia. produtora: Iglu Filmes
Produção: Rex Schindler, Braga Neto
Elenco: Geraldo D'El Rey, Luíza Maranhão, Antonio Pitanga, Roberto Ferreira, Helena Ighes, Milton Gaúcho

16. Jardim de Guerra

1968, Rio de Janeiro, RJ, 80 minutos
Direção: Neville d'Almeida
Roteiro: Neville d'Almeida e Jorge Mautner
Fotografia: Dib Lufti
Cia. produtora: Neville d'Almeida Produções Ltda., J.P. Produções Cinematográficas Ltda., Tekla Filmes
Produção: Neville d'Almeida
Elenco: Joel Barcelos, Maria Rosário Nascimento e Silva, Vera Brahim, Carlos Guimas, Glauce Rocha, Hugo Carvana, Antonio Pitanga, Nelson Pereira dos Santos

17. Meteorango Kid, Herói Intergaláctico

1969, Salvador, BA, 85 minutos
Direção e roteiro: André Luiz de Oliveira
Fotografia: Vito Diniz
Música: Galvão Moraes
Cia. produtora: A.L.O Produções Cinematográficas
Produção: Márcio Cury

Elenco: Antonio Luís Martins, Carlos Bastos, Milton Gaúcho, Antonio Vianna

18. Mulher de verdade

1953, São Paulo, SP, 100 minutos
Direção: Alberto Cavalcanti
Roteiro: Galeão Coutinho, Oswaldo Moles
Fotografia: Edgar Brazil
Música: Guerra Peixe
Cia. produtora: Kino Filmes
Produção: Alberto Cavalcanti
Elenco: Inezita Barroso, Colé Santana, Raquel Martins, Adoniran Barborsa, Caco Velho

19. Na senda do crime

1954, São Paulo, SP, 95 minutos
Direção: Flaminio Bollini Cerri
Roteiro: Flaminio Bollini Cerri, Fábio Carpi, Alinor Azevedo, Maurício Vasquez
Fotografia: Chick Fowle
Música: Enrico Simonetti
Cia. produtora: Cia. Cinematográfica Vera Cruz
Elenco: Miro Cerni, Cleyde Yaconis, Silvia Fernanda, Josef Guerrero, Nelson Camargo, Salvador Daki, José Policena, Vicente Leporace

20. O pagador de promessas

1962, São Paulo, SP, 96 minutos
Direção e roteiro: Anselmo Duarte
Fotografia: Chick Fowle
Cia. produtora: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais
Elenco: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Geraldo d'el Rey, Roberto Ferreira, Norma Bengell, Othon Bastos, Milton Gaúcho, Antonio Pitanga, Carlos Torres, Gilberto Marques, Enoch Torres, João de Sordi, Velvedo Diniz, Maria Conceição, Irenio Simões, Walter da Silveira, Napoleão Lopes Filho, Jurema Penna, Alair Liguori, Cecília

Rabelo, Antonio Muramatsu, Girolamo Brimo, João Carlos Segatio

21. Porto das Caixas

1963, Rio de Janeiro, RJ, 75 minutos
Direção e roteiro: Paulo César Saraceni
Fotografia: Mário Carneiro
Música: Antonio Carlos Jobim
Cia. produtora: Equipe Produtora Cinematográfica
Produção: Elísio de Freitas
Elenco: Irma Alvarez, Reginaldo Faria, Paulo Padilha, Josef Guerrero, Margarida Rey, Sérgio Sanz

22. A primeira missa

1960, São Paulo, SP, 110 minutos
Direção e roteiro: Lima Barreto
Fotografia: Chick Fowle
Música: Gabriel Migliori
Cia. produtora: Campos Elísios Cinematográfica
Produção: Ferdinando de Aguiar
Elenco: Margarida Cardoso, Dionísio Azevedo, José Marianno Filho, Cavalheiro Lima, Luciano Gregori

23. Rio Fantasia

1956, Rio de Janeiro, RJ, 115 minutos
Direção: Watson Macedo
Roteiro: Ismar Porto, Watson Macedo, Riva Farias
Fotografia: Mário Pagés
Música: Lírio Panicalli
Cia. produtora: Produções Watson Macedo
Produtor: Watson Macedo
Elenco: Eliana, John Herbert, Madame Lou, Trio Irakitan, Rosa Sandrini, Renato Murce, Catalano, Zezé Macedo, Oswaldo Louzada, Ângela Maria

24. O saci

1953, São Paulo, SP, 65 minutos
Direção e roteiro: Rodolfo Nanni
Baseado em: Monteiro Lobato
Fotografia: Ruy Santos

Música: Cláudio Santoro
Cia. produtora: Brasiliense Films
Produção: Artur Neves
Elenco: Paulo Matozinho, Lívio Nanni, Otávio de Araújo, Yara Trexler

25. Simão, o caolho

1952, São Paulo, SP, 95 minutos
Direção: Alberto Cavalcanti
Roteiro: Miroel Silveira, Oswaldo Moles
Baseado em: Galeão Coutinho
Fotografia: Ferenc Fekete
Música: Souza Lima
Cia. produtora: Cinematográfica Maristela
Produção: Alfredo Palácios
Elenco: Mesquitinha, Yara Aguiar, Cláudio Barsotti, Oswaldo de Barros, Carmen Torres, Nair Bello, Carlos Tovar, Raquel Martins, Carlos Araújo

26. Sinhá Moça

1953, São Paulo, SP, 110 minutos
Direção: Tom Payne, Oswaldo Sampaio
Roteiro: Oswaldo Sampaio, Tom Payne, Maria Dezone P. Fernandes
Fotografia: Ray Sturgess
Música: Francisco Mignone
Cia. produtora: Cia Cinematográfica Vera Cruz
Produção: Edgard Baptista Pereira
Elenco: Anselmo Duarte, Eliane Lage, Ricardo Campos, José Policena, Ruth de Souza, Henricão, Eugênio Kusnet, Marina Freire, Abílio Pereira de Almeida, Renato Consorte

27. Sol sobre a lama

1962, Salvador, BA, 90 minutos
Direção: Alex Viany
Fotografia: Ruy Santos
Música: Vinicius de Moraes, Pixinguinha
Cia. produtora: Guapira Filmes
Produção: João Palma Neto, Álvaro Queiroz Filho
Elenco: Geraldo D'El Rey, Gessy Gesse, Glauce Rocha, Tereza Raquel,

Jurema Pena, Othon Bastos, Antonio Pitanga

28. Terra em transe

1967, Rio de Janeiro, RJ, 100 minutos
Direção e roteiro: Glauber Rocha
Fotografia: Luís Carlos Barreto, Dib Lufti
Música: Sérgio Ricardo, Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos, Giuseppe Verdi
Cia. produtora: Mapa Produções Cinematográficas
Produção: Zelito Viana
Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Danuza Leão, Jofre Soares, Francisco Milano, Mário Lago, Flávio Migliaccio, Maurício do Valle, Paulo César Pereio

29. Trilogia de terror

1968, São Paulo, SP
Cia. produtora: Produção Nacional de Filmes, Galasy, Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira
Produção: Antonio Polo Galante, Renato Grecchi

Primeiro episódio: O acordo

Direção e roteiro: Ozualdo Candeias
Fotografia: Peter Overbeck
Música: Damiano Cozzela
Elenco: Lucy Rangel, Regina Célia, Durvalino de Souza

Segundo episódio: Procissão dos mortos

Direção e roteiro: Luiz Sérgio Person
Fotografia: Oswaldo de Oliveira
Música: Rogério Duprat
Elenco: Lima Duarte, Cacilda Lanuza, Waldir Guedes

Terceiro episódio: Pesadelo Macabro

Direção e roteiro: José Mojica Marins
Fotografia: Giorgio Attili
Música: Damiano Cozella

Elenco: Ingrid Holt, Vany Miller, Mário Lima

30. Triste Trópico

1974, Rio de Janeiro, RJ, 85 minutos
Direção e roteiro: Arthur Omar
Fotografia: Iso Milmam, José Carlos Avellar
Música: Cirilo Gonot
Cia. produtora: Melopéia Cinematográfica
Produção: Arthur Omar

ANEXO E: Filmes exibidos na mostra “Cinema Novo and Beyond” (1998)

1960

1. *Bahia de Todos os Santos*

Bahia of All Saints

São Paulo – 1960 – 90 minutos

Direção e Roteiro: Trigueirinho Neto

Companhia produtora: Prod. Cin. Trigueirinho Neto

Produtores: Trigueirinho Neto e Lorenzo Serrano

Direção de Fotografia: Guglielmo Lombardi

Montagem: Maria Guadalupe

Música: Antonio Bento da Cunha

Elenco: Jurandir Pimentel, Arassary de Oliveira, Geraldo Del Rey, Sady Cabral, Lola Brah

2. *Assalto ao trem pagador*

The Assault on the Pay Train

Rio de Janeiro – 1962 – 89 minutos

Direção: Roberto Farias

Roteiro: Roberto Farias, Alinor Azevedo e Luiz Carlos Barreto

Companhia produtora: Herbert Richers

Produtores: Arnaldo Zonari e Jarbas Barbosa

Direção de Fotografia: Amleto Daissé

Montagem: Rafael Justo Valverde

Música: Remo Usai

Elenco: Eliezer Gomes, Luiza Maranhão, Reginaldo Faria, Ruth de Souza

3. *O pagador de promessas*

The Given Word

São Paulo – 1962 – 95 minutos

Baseado na peça de Dias Gomes

Direção: Anselmo Duarte

Roteiro: Anselmo Duarte e Dias Gomes

Companhia produtora: Cinedistri

Produtor: Osvaldo Massaini

Direção de Fotografia: Chick Fowle (Henry E. Fowle)

Montagem: Carlos Coimbra

Música: Gabriel Migliori

Elenco: Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Norma Bengell, Geraldo Del Rey, Othon Bastos

4. *Vidas secas*

Barren Lives

Rio de Janeiro – 1963 – 103 minutos

Baseado na novela de Graciliano Ramos

Direção e Roteiro: Nelson Pereira dos Santos

Companhias produtoras: Prod. Cin. L. C. Barreto, Herbert Richers e Nelson Pereira dos Santos

Direção de Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto

Montagem: Rafael Justo Valverde e Nello Melli

Música: Leonardo Alencar

Gravação de som: Geraldo José

Elenco: Atila Iório, Maria Ribeiro, Jofre Soares, Orlando Macedo, o cachorro "Baleia"

5. *Os fuzis*

The Guns

Rio de Janeiro – 1963 – 89 minutos

Direção e Roteiro: Ruy Guerra

Companhias produtoras: Copacabana Filmes, Daga Filmes, Imbracine, Herbert Richers

Produtor: Jarbas Barbosa

Direção de Fotografia: Ricardo Aranovich

Montagem: Ruy Guerra e Raimundo Higino

Música: Moacir Santos

Elenco: Atila Iório, Nelson Xavier, Maria Gladys, Leonides Bayer, Hugo Carvana

6. *Porto das Caixas*

Porto das Caixas

Rio de Janeiro – 1963 – 76 minutos

Direção: Paulo César Saraceni

Roteiro: Paulo César Saraceni e Lúcio Cardoso

Companhia produtora: Equipe Produtora Cinematográfica

Produtor: Elísio de Souza Freitas

Direção de Fotografia: Mário Carneiro

Montagem: Nello Melli

Música: Antonio Carlos Jobim

Elenco: Irma Álvarez, Reginaldo Faria, Paulo Padilha, Sérgio Sanz, Josef Guerreiro

7. Deus e o diabo na terra do sol

Black God, White Devil

Rio de Janeiro – 1964 – 125 minutos

Direção: Glauber Rocha

Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Júnior e Paulo Gil Soares

Companhia produtora: Copacabana Filmes

Produtores: Luiz Augusto Mendes, Jarbas Barbosa e Glauber Rocha

Direção de Fotografia: Waldemar Lima

Montagem: Glauber Rocha e Rafael Justo Valverde

Música: Villa-Lobos, Glauber Rocha e Sérgio Ricardo

Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos, Sônia dos Humildes

8. Noite vazia

Night Games

São Paulo – 1964 – 98 minutos

Direção, Roteiro e Produção: Walter Hugo Khouri

Companhias produtoras: Kamera Filmes e Cia. Cin. Vera Cruz

Direção de Fotografia: Rudolf Icsey

Montagem: Mauro Alice

Música: Rogério Duprat e Sérgio Mendes

Cenografia: Pierino Massenzi

Direção de arte: Sílvio Campos

Elenco: Norma Bengell, Odete Lara, Mário Benvenuti, Gabriele Tinti, Lisa Negri

9. A falecida

The Deceased

Rio de Janeiro – 1965 – 85 minutos

Baseado na peça de Nelson Rodrigues

Direção: Leon Hirszman

Roteiro: Leon Hirszman e Eduardo Coutinho

Companhia produtora: Produções Cinematográficas Meta

Produtores: Aluizio Leite Garcia e Jofre Rodrigues

Direção de Fotografia: José Medeiros

Montagem: Nello Melli

Música: Radamés Gnattali

Cenografia: Regis Monteiro

Elenco: Fernanda Montenegro, Ivan Cândido, Paulo Gracindo, Nelson Xavier, Joel Barcelos

10. São Paulo S.A

São Paulo – 1965 – 90 minutos

Direção e Roteiro: Luiz Sérgio Person

Companhias produtoras: Socine e Lauper Filmes

Produtor: Renato Magalhães Gouveia

Direção de Fotografia: Ricardo Aranovich

Montagem: Glauco Mirko Laurelli

Música: Cláudio Petraglia

Elenco: Walmor Chagas, Eva Wilma, Otelo Zeloni, Ana Esmeralda, Darlene Glória

11. A grande cidade

The Big City

Rio de Janeiro – 1966 – 85 minutos

Direção: Carlos Diegues

Roteiro: Carlos Diegues e Leopoldo Serran

Companhias produtoras: Mapa Filmes e Prod.

Cin. L. C. Barreto

Produtores: Carlos Diegues e Luiz Carlos Barreto

Direção de Fotografia: Fernando Duarte e Dib Lutfi

Montagem: Gustavo Dahl

Música: Zé Keti, Heckel Tavares, Villa-Lobos e outros

Elenco: Anecy Rocha, Leonardo Vilar, Antônio Pitanga, Joel Barcelos, Hugo Carvana

12. A hora e a vez de Augusto Matraga

Matraga

Rio de Janeiro – 1966 – 120 minutos

Baseado no conto de Guimarães Rosa

Direção e Roteiro: Roberto Santos

Companhia produtora: Difilm

Produtores: Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, Geraldo Vandré, Luís Carlos Pires Fernandes e Luiz Carlos Barreto

Direção de Fotografia: Hélio Silva

Montagem: Sílvio Reinoldi

Música: Geraldo Vandré

Elenco: Leonardo Villar, Jofre Soares, Maria Ribeiro, Maurício do Valle, Flávio Migliaccio

13. Terra em transe

Land in Anguish/Earth Entranced

Rio de Janeiro – 1967 – 115 minutos

Direção e Roteiro: Glauber Rocha

Companhias produtoras: Mapa Filmes e Difilm Direção de Fotografia: Affonso Beato
Produtores: Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Montagem: Mário Carneiro
Carlos Diegues e Raymundo Wanderley Reis Música: *Baby*, de Caetano Veloso
Direção de Fotografia: Luiz Carlos Barreto e Dib Elenco: Odete Lara, Cláudio Marzo, Carlo
Lutfi Mossy, Lícia Magno, Joel Barcelos

Montagem: Eduardo Scorel

Música: Sérgio Ricardo, Carlos Gomes, Villa-Lobos e Verdi

Cenografia: Paulo Gil Soares

Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, Glaucete Rocha, José Lewgoy, Paulo Gracindo

14. A margem

The Margin

São Paulo – 1967 – 96 minutos

Direção, Roteiro e Montagem: Ozualdo Candeias

Companhia produtora: Nacional Filmes

Produtores: Ozualdo Candeias e Michael Saddy

Direção de Fotografia: Belarmino Manccini

Música: Luiz Chaves e Zimbo Trio

Elenco: Mário Benvenuti, Valéria Vidal, Bentinho, Lucy Rangel, Ana Mendonça, Dantas Filho

15. O Bandido da luz vermelha

The Red Light Bandit

São Paulo – 1968 – 92 minutos

Direção, Roteiro e Música: Rogério Sganzerla

Companhia produtora: Urânio

Produtores: José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis e Rogério Sganzerla

Direção de Fotografia: Peter Overbeck

Montagem: Sílvio Renoldi

Cenografia: Andrea Tonacci

Elenco: Paulo Villaça, Helena Ignez, Luiz Linhares, Pagano Sobrinho, Roberto Luna

16. Copacabana me engana

Copacabana Fools Me

Rio de Janeiro – 1968 – 93 minutos

Direção: Antônio Carlos da Fontoura

Roteiro: Antônio Carlos da Fontoura, Armando Costa e Leopoldo Serran

Companhias produtoras: Antônio Carlos da Fontoura Prod. Cin. e Dalal Achcar

Produtores: Antônio Carlos da Fontoura e Dalal Achcar

17. Memória de Helena

Memories of Helen

Rio de Janeiro – 1969 – 80 minutos

Direção: David Neves

Roteiro: David Neves e Paulo Emílio Salles-Gomes

Companhias produtoras: Filmes da Matriz e Mapa Filmes

Produtores: David Neves, Júlio Bressane e Júlio Graber

Direção de Fotografia: David Drew Zingg

Montagem: João Ramiro Mello

Música: Brahms, Beethoven, Grieg e Haendel

Elenco: Rosa Maria Penna, Adriana Prieto, Arduíno Colassanti, Joel Barcelos, Humberto Mauro

18. Macunaíma

Rio de Janeiro – 1969 – 108 minutos

Baseado no livro de Mário de Andrade

Direção, Roteiro e Produção: Joaquim Pedro de Andrade

Companhias produtoras: Filmes do Serro, Grupo Filmes e Condor Filmes

Direção de Fotografia: Guido Cosulich e Affonso Beato

Montagem: Eduardo Scorel

Música: Macalé, Orestes Barbosa, Sílvio Caldas, Villa-Lobos e outros

Cenografia e Figurinos: Anísio Medeiros

Elenco: Grande Otelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Joana Fomm

19. O profeta da fome

The Prophet of Hunger

Rio de Janeiro – 1969 – 93 minutos

Direção: Maurice Capovilla

Roteiro: Maurice Capovilla, Fernando

Peixoto e Hamilton de Almeida

Companhia produtora: Fotograma

Produtores: Odécio Lopes dos Santos e Hamilton de Almeida

Direção de Fotografia: Jorge Bodansky
Montagem: Sílvio Reinoldi
Música: Rinaldo Rossi
Cenografia: Flávio Império
Elenco: José Mojica Marins, Maurício do Valle,
Júlia Miranda, Sérgio Hingst, Jofre Soares

20. O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro

Antonio das Mortes
Rio de Janeiro – 1969 – 95 minutos
Direção, Roteiro e Cenografia: Glauber Rocha
Companhia produtora: Mapa Filmes
Produtores: Zelito Viana, Claude Antoine, Luiz Carlos Barreto e Glauber Rocha
Direção de Fotografia: Affonso Beato
Montagem: Eduardo Scorel

Música: Marlos Nobre, Walter Queirós e Sérgio Ricardo
Elenco: Maurício do Valle, Odete Lara, Othon Bastos, Jofre Soares, Hugo Carvana

21. O anjo nasceu

The Angel is Born
Rio de Janeiro – 1969 – 82 minutos
Direção, Roteiro e Produção: Júlio Bressane
Companhia produtora: Júlio Bressane Prod. Cin.
Direção de Fotografia: Thiago Velloso
Montagem: Mair Tavares
Música: Guilherme Magalhães Vaz
Elenco: Hugo Carvana, Milton Gonçalves, Norma Bengell, Carlos Guimar

1970

22. Bang Bang

Bang Bang
São Paulo – 1970 – 92 minutos
Direção e Roteiro: Andrea Tonacci
Companhias produtoras: Sobreimpressão
Produção e Distribuição de Filmes
Produtor: Nelson Alfredo Aguilar
Direção de Fotografia: Thiago Velloso
Montagem: Roman Stulbach
Música: Mário F. Murano
Elenco: Paulo César Pereio, Abraão Farc, Jura Otero

Elenco: Paulo Porto, Darlene Glória, Paulo Sacks, Paulo César Pereio, Isabel Ribeiro

24. São Bernardo

Rio de Janeiro – 1972 – 110 minutos
Baseado no livro de Graciliano Ramos
Direção e Roteiro: Leon Hirszman
Companhias produtoras: Saga Filmes, Márcio Noronha, Henrique Coutinho, Luna Moskovitch e Mapa Filmes
Direção de Fotografia: Lauro Scorel e Moraes Filho

Montagem: Eduardo Scorel
Música: Caetano Veloso
Cenografia: Luís Carlos Ripper
Elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Vanda Lacerda, Nildo Parente, Mário Lago

23. Toda nudez será castigada

All Nudity Shall Be Punished
Rio de Janeiro – 1972 – 107 minutos
Baseado na peça de Nelson Rodrigues
Direção e Roteiro: Arnaldo Jabor
Companhias produtoras: R. F. Prod. Cin., Ventania Produções e Arnaldo Jabor
Produtor: Paulo Porto
Direção de Fotografia: Lauro Scorel
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Astor Piazzola
Seleção musical: Paulo Santos
Cenografia e Figurinos: Régis Monteiro

25. Os inconfidentes

The Conspirators
Rio de Janeiro – 1972 – 100 minutos
Direção: Joaquim Pedro de Andrade
Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Scorel
Companhias produtoras: Filmes do Serro, Grupo Filmes e Mapa Filmes
Direção de Fotografia: Pedro de Moraes
Montagem: Eduardo Scorel

Música: Ary Barroso e Agustin Lara
Cenografia: Anísio Medeiros
Elenco: José Wilker, Luís Linhares, Paulo César Pereio, Fernando Torres, Carlos Kroeber

26. Uirá, um índio em busca de Deus

Uirá, an indian in search of God
Rio de Janeiro – 1973 – 90 minutos
Direção, Roteiro e Seleção Musical: Gustavo Dahl
Companhias produtoras: Alter Filmes, RAI-Italian Television e Embrafilme
Direção de Fotografia: Rogério Noel
Montagem: Gilberto Santeiro
Cenografia: Francisco Altan
Figurino: Mara Chaves
Elenco: Érico Vidal, Ana Maria Magalhães, Gustavo Dahl

27. Iracema, uma transa amazônica

Iracema
São Paulo – 1974 – 90 minutos
Direção: Jorge Bodansky e Orlando Senna
Roteiro: Orlando Senna
Companhia produtora: Stopfilm
Produtor: Wolf Gauer
Direção de Fotografia: Jorge Bodansky
Montagem: Eva Grundman e Jorge Bodansky
Elenco: Edna de Cássia, Paulo César Pereio, Conceição Senna, Rose Rodrigues, Fernanda Neves

28. Triste trópico

Rio de Janeiro – 1974 – 78 minutos
Direção, Roteiro, Produção e Stills: Arthur Omar
Companhia produtora: Melopéia Cinematográfica
Direção de Fotografia: Iso Milman, José Carlos Avellar, Edgar Moura e Ronaldo Foster
Montagem: Ricardo Miranda
Música: Cirilo Gonot
Narração: Othon Bastos
Leitor do poema de Garcia Louca: José Gimeno
Comunicação Gráfica: Iso Milman e Sandra Mansur

29. O amuleto de Ogum

The Amulet of Ogum
Rio de Janeiro – 1974 – 112 minutos
Direção, Roteiro e Produção: Nelson Pereira dos Santos
Companhias produtoras: Regina e Embrafilme
Direção de Fotografia: Hélio Silva, Nelson Pereira dos Santos e José Cavalcanti
Montagem: Severino Dadá e Paulo Pessoa
Música: Jards Macalé
Gravação de som: Geraldo José
Elenco: Ney Sant'Anna, Jofre Soares, Anecy Rocha, Maria Ribeiro, Emanuel Cavalcanti

30. Guerra conjugal

Conjugal Warfare
Rio de Janeiro – 1974 – 90 minutos
Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade
Companhia produtora: Filmes do Serro
Produtores: Aloísio Salles e Walter Clark
Direção de Fotografia: Pedro Morais
Montagem: Eduardo Scorel
Música: Ian Guest
Cenografia e Figurinos: Anísio Medeiros
Elenco: Lima Duarte, Itala Nandi, Carlos Gregório, Jofre Soares, Carmem Silva, Analu Prestes

31. Lição de amor

A Lesson in Love
Rio de Janeiro – 1975 – 80 minutos
Baseado no livro “Amar, verbo intransitivo” de Mário de Andrade
Direção: Eduardo Scorel
Roteiro: Eduardo Scorel e Eduardo Coutinho
Companhia produtora: Prod. Cin. L. C. Barreto, Corisco Filmes e Embrafilme
Produtores: Luiz Carlos Barreto e Eduardo Scorel
Direção de Fotografia: Murilo Salles
Montagem: Gilberto Santeiro
Música: Francis Hime e Mozart
Cenografia e Figurinos: Anísio Medeiros
Elenco: Lilian Lemmert, Irene Ravache, Rogério Fróes, Marcos Taquechel, Maria Cláudia Costa

32. Dona Flor e seus dois maridos

Dona Flor and Her Two Husbands

Rio de Janeiro – 1976 – 118 minutos

Baseado no livro de Jorge Amado

Direção: Bruno Barreto

Roteiro: Bruno Barreto, Leopoldo Serran e Eduardo Coutinho

Companhias produtoras: Prod. Cin. L. C. Barreto, Newton Rique, Cia. Serrador e Embrafilme

Produtores: Luiz Carlos Barreto, Nelson Porto e Paulo Cezar Sesso

Direção de Fotografia: Murilo Salles

Montagem: Raimundo Higino

Música: Chico Buarque de Holanda e Francis Hime

Cenografia: Anísio Medeiros

Elenco: Sônia Braga, José Wilker, Mauro Mendonça, Dinorah Brillanti, Nelson Xavier

33. Coronel Delmiro Gouveia

Colonel Delmiro Gouveia

Rio de Janeiro – 1977 – 90 minutos

Direção: Geraldo Sarno

Roteiro: Geraldo Sarno e Orlando Senna

Companhias produtoras: Saruê Filmes e Embrafilme

Produtores: Thomaz Farkas e Marco Altberg

Direção de Fotografia: Lauro Scorel

Montagem: Amauri Alves

Música: J. Lins

Cenografia: Anísio Medeiros

Elenco: Rubens de Falco, Nildo Parente, Jofre Soares, Sura Berdichevski, José Dumont, Isabel Ribeiro

36. Gaijin – Caminhos da liberdade

Gaijin – Roads to Freedom

Rio de Janeiro – 1980 – 112 minutos

Direção: Tizuka Yamasaki

Roteiro: Tizuka Yamasaki e Jorge Durán

Companhia produtora: CPC - Centro de Produção e Comunicação Ltda

Produtor: Carlos Alberto Diniz

Direção de Fotografia: Edgar Moura

Montagem: Lael Rodrigues e Vera Freire

Música: John Neschling

Cenografia e Figurinos: Yurika Yamasaki

Gravação de som: Juarez Dagoberto

34. Tudo bem

Everything's Fine

Rio de Janeiro – 1977 – 113 minutos

Direção: Arnaldo Jabor

Roteiro: Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran

Companhias produtoras: A. J., Sagitarius e Embrafilme

Produtor: Cacá Diniz

Direção de Fotografia: Dib Lutfi

Montagem: Gilberto Santeiro

Seleção musical: Sebastião Lacerda

Elenco: Paulo Gracindo, Fernanda Montenegro, Zezé Motta, Maria Sílvia, Regina Casé

35. Bye Bye Brasil

Bye Bye Brazil

Rio de Janeiro – 1979 – 110 minutos

Direção: Carlos Diegues

Roteiro: Carlos Diegues e Leopoldo Serran

Companhia produtora: L. C. Barreto Prod. Cin.

Produtores: Luiz Carlos Barreto, Walter Clark, Carlos Braga e Lucíola Villela

Direção de Fotografia: Lauro Scorel

Montagem: Mair Tavares

Música: Chico Buarque de Hollanda, Roberto Menescal e Dominginhos

Cenografia e Figurinos: Anísio Medeiros

Elenco: José Wilker, Betty Faria, Fábio Júnior, Zaira Zambelli, Príncipe Nabor

1980

Elenco: Kioko Tsukamoto, Antônio Fagundes, Jiro Kawarasaki, Gianfrancesco Guarnieri, José Dumont

37. O homem que virou suco

The Man Who Turned into Juice

São Paulo – 1980 – 97 minutos

Direção e Roteiro: João Batista de Andrade

Companhias produtoras: Raiz Prod. Cin., Embrafilme e S. P. Gov.

Produtor: Wagner Carvalho

Direção de Fotografia: Aloysio Raulino

Montagem: Alain Fresnot

Música e Poemas: Vital Farias
Gravação de som: Romeu Quinto
Cenografia e Figurinos: Marisa Rebollo
Elenco: José Dumont, Célia Maracajá, Denoy de Oliveira, Renato Master, Ruth Escobar

38. *Pixote, a lei do mais fraco*

Pixote

Rio de Janeiro – 1980 – 120 minutos
Direção: Hector Babenco
Roteiro: Hector Babenco e Jorge Duran
Companhias produtoras: HB Filmes e Embrafilme
Produtores: José Pinto e Paulo Francini
Direção de Fotografia: Rodolfo Sanches
Montagem: Luís Elias
Música: John Neschling
Cenografia e Figurinos: Clóvis Bulo
Elenco: Fernando Ramos da Silva, Marília Pêra, Jardel Filho, Rubens de Falco, Elke Maravilha

39. *Eles não usam black-tie*

The Don't Wear Black Tie

Rio de Janeiro – 1981 – 134 minutos
Baseado na peça de Gianfrancesco Guarnieri
Direção e Produção: Leon Hirszman
Roteiro: Gianfrancesco Guarnieri
Companhias produtoras: Leon Hirszman Produções e Embrafilme
Direção de Fotografia: Lauro Escorel
Montagem: Eduardo Escorel
Música: Radamés Gnattali, Adoniran Barbosa e Gianfrancesco Guarnieri
Cenografia: Marcos Weinstock
Figurino: Yurika Yamasaki
Elenco: Carlos Alberto Ricelli, Bete Mendes, Fernanda Montenegro, Gianfrancesco Guarnieri, Milton Gonçalves, Francisco Milani

40. *Inocência*

Rio de Janeiro – 1983 – 118 minutos
Baseado no livro de Visconde de Taunay
Direção: Walter Lima Júnior
Roteiro: Walter Lima Júnior e Lima Barreto
Companhias produtoras: L. C. Barreto Prod. Cin, e Embrafilme
Produtores: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto

Direção de Fotografia: Pedro Farkas
Montagem: Raimundo Higino
Música: Wagner Tiso
Gravação de som: Denise Fontoura
Cenografia: Carlos Liuzzi
Figurinos: Diana Eichbauer
Elenco: Fernanda Torres, Edson Celulari, Sebastião Vasconcelos, Chico Diaz, Rainer Rudolph, Fernando Torres

41. *Sargento Getúlio*

Sergeant Getúlio

Rio de Janeiro – 1983 – 85 minutos
Direção e Produção: Hermano Penna
Roteiro: Hermano Penna e Flávio Porto
Companhia produtora: Embrafilme
Direção de Fotografia: Walter Carvalho
Montagem: Laércio Silva
Música: José Luis Penna, Iago Araripe e Paulinho Costa
Gravação de som: Mário Masatti
Cenografia e Figurinos: Percival Rorato
Elenco: Lima Duarte, Orlando Vieira, Inês Maciel, Fernando Bezerra, Flávio Porto

42. *Cabra marcado para morrer*

Twenty Years Late

Rio de Janeiro – 1984 – 119 minutos
Direção e Roteiro: Eduardo Coutinho
Companhias produtoras: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho
Produtores: Zelito Viana e Vladimir de Carvalho
Direção de Fotografia: Edgar Moura (1981) e Fernando Duarte (1964)
Montagem: Eduardo Escorel
Música: Rogério Rossini
Elenco: Elizabeth Teixeira e família, João Virgínio da Silva e os habitantes do Engenho Galiléia

43. *Memórias do cárcere*

Memories of Prison

Rio de Janeiro – 1984 – 178 minutos
Baseado no livro de Graciliano Ramos
Direção e Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Companhias produtoras: LC. Barreto Prod. Cin, e Regina Filmes
Direção de Fotografia: José Medeiros e Antônio Luiz Soares

Montagem: Carlos Alberto Camuyrano
Música: Gottschalk (Brazilian Anthem Phantasy)
Gravação de som: Jorge Saldanha
Figurino: Lígia Medeiros
Elenco: Carlos Vereza, Glória Pires, Jofre Soares, José Dumont, Nildo Parente

44. Noites do sertão

Nights of the Sertão
Minas Gerais – 1984 – 100 minutos
Direção: Carlos Alberto Prates Correia
Roteiro: Carlos Alberto Prates Correia e Idê Lacreta
Companhias produtoras: Cinematográfica Montesclarensense, Grupo Novo de Cinema e Embrafilme
Produtores: Tarcísio Vidigal e Helvécio Ratton
Direção de Fotografia: José Tadeu Ribeiro
Montagem: Idê Lacreta e Amauri Alves
Música: Tavinho Moura
Cenografia: Anísio Medeiros
Elenco: Cristina Aché, Débora Bloch, Carlos Kroeber, Carlos Wilson, Tony Ramos, Milton Nascimento

45. A hora da estrela

The Hour of the Star
São Paulo – 1985 – 96 minutos
Baseado no livro de Clarice Lispector
Direção: Suzana Amaral
Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz
Companhias produtoras: Raiz Prod. Cin. e Embrafilme
Direção de Fotografia: Edgar Moura
Montagem: Idê Lacreta
Música: Marcus Vinicius

Cenografia e Figurinos: Clóvis Bueno
Elenco: Marcélia Cartaxo, José Dumont, Tamara Taxman, Fernanda Montenegro, Umberto Magnani

46. A marvada carne

Strong Meat
São Paulo – 1985 – 77 minutos
Direção: André Klotzel
Roteiro: André Klotzel e Carlos A. Soffredini
Companhia produtora: Tatu Filmes
Produtor: Cláudio Kahns
Direção de Fotografia: Pedro Farkas
Montagem: Alain Fresnot
Música: Rogério Duprat e Passoca
Cenografia: Adrian Cooper
Figurino: Mariza Guimarães
Elenco: Adilson Barros, Fernanda Torres, Dionísio Azevedo, Geny Prado, Regina Casé

47. Anjos da noite

Night Angels
São Paulo – 1987 – 98 minutos
Direção e Roteiro: Wilson Barros
Companhias produtoras: Superfilmes, Embrafilme, Secretaria de Cultura do Estado e Orion
Produtores: André Klotzel e Zita Carvalhosa
Direção de Fotografia: José Roberto Eliezer
Montagem: Renato Neiva Moreira
Música: Sérvulo Augusto
Cenografia: Cristiano Amaral e Francisco Andrade
Figurino: Mariza Guimarães
Elenco: Antônio Fagundes, Zezé Mota, Guilherme Leme, Marília Pêra, Marcos Nanini

1990

48. Alma Corsária

São Paulo – 1993 – 110 minutos

Direção, Roteiro, Direção de Fotografia e Música: Carlos Reichenbach

Produtores: Sara Silveira e Donald Ranvaud

Montagem: Cristina Amaral

Cenografia: Henrique Lanfranchi

Figurino: Andréia Ramalho

Elenco: Bertrand Duarte, Jandir Ferrari, Andréa Rocha, Mariana de Moraes, Flôr

49. Yndio do Brasil

Our Indians

Rio de Janeiro – 1995 – 70 minutos

Direção, Pesquisa Histórica, de Som e Imagem, Roteiro e Poemas: Sylvio Back

Companhia produtora: Usina de Kyno

Montagem: Francisco Sérgio Moreira

Música e Pesquisa Fonográfica: Jairo Severiano

Dramatização do Poema: José Mayer

50. Terra estrangeira

Foreign Land

Rio de Janeiro – 1995 – 100 minutos

Direção: Walter Salles e Daniela Thomas

Roteiro: Walter Salles, Daniela Thomas e Marcos Bernstein

Diálogos Adicionais: Millôr Fernandes

Companhias produtoras: Videofilmes e Rio Filme

Produtores: Paulo Dantas, Antônio da Cunha Telles e Flávio Tambellini

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Montagem: Walter Salles Júnior e Felipe Lacerda

Música: José Miguel Wisnik

Cenografia: Daniela Thomas

Figurino: Cristina Camargo

Elenco: Fernanda Torres, Fernando Alves Pinto, Luis Melo, Laura Cardoso, Alexandre Borges

51. O quatrilho

Rio de Janeiro – 1995 – 110 minutos

Direção: Fábio Barreto

Roteiro: Leopoldo Serran e Antônio Calmon

Companhia produtora: Prod. Cin. L. C. Barreto

Produtores: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto

Direção de Fotografia: Félix Monti

Montagem: Mair Tavares

Música: Jacques Morelenbaum e Caetano Veloso

Elenco: Glória Pires, Patrícia Pillar, Alexandre Paternost, Bruno Campos, Cecil Thiré

52. Carmen Miranda, Banana is my Business

Rio de Janeiro – 1995 – 91 minutos

Direção, Roteiro e Narração: Helena Solberg

Companhias produtoras: Juca Filmes, Rio Filme, *International Cinema Corporation*, *The Corporation for Public Broadcasting*, *Channel 4*, *The National Latino Communications Center*, *Portuguese Radio e Television Company*

Produtores: Helena Solberg e David Meyer

Direção de Fotografia: Tomasz Magierki

Montagem: David Meyer e Amanda Zinoman

Elenco: Letícia Monte, Erik Barreto, Cynthia Adler

53. Um céu de estrelas

A Starry Sky

São Paulo – 1996 – 72 minutos

Direção: Tata Amaral

Roteiro: Jean Claude Bernadet, Roberto Moreira e Márcio Ferrari

Companhias produtoras: Casa de Produção e Tata Amaral

Produtores: Celeste Casella e Márcia Vinci

Direção de Fotografia: Hugo Kovensky

Montagem: Idê Lacreta

Música: Livio Tragtemberg

Cenografia: Ana Mara Abreu

Figurino: Miko Hashimoto

Elenco: Alleyona Cavalli, Paulo Vespúcio Garcia, Ligia Cortez, Néa Simões, Norival Rizzo, Rosa Petrim

54. Como nascem os anjos

How Angels are Born

Rio de Janeiro – 1996 – 96 minutos

Direção: Murilo Salles

Roteiro: Murilo Salles, Jorge Duran, Aguinaldo Silva e Nelson Nadotti

Companhias produtoras: Empório do Cinema, Ministério da Cultura, Rio Filme, Banespa e Quanta

Produtores: Cláudio Kahns, Rômulo Marinho Júnior e Murilo Salles

Direção de Fotografia: César Charlone

Montagem: Isabelle Rathery e Vicente Kubrusly

Música: Victor Biglione

Gravação de som: Mark A. Van Der Willigen

Cenografia: Marlise Storchi

Figurino: Maria Helena Salles

Elenco: Larry Pine, Priscilla Assum, Silvio Guindane, André Mattos, Maria Sílvia

55. Pequeno dicionário amoroso

Little Book of Love

Rio de Janeiro – 1996 – 91 minutos

Direção: Sandra Werneck

Roteiro: Paulo Halm e José Roberto Torero

Companhias produtoras: Cineluz e Lumière

Produtores: Sandra Werneck, Marc Beauchamps e Bruno Wainer

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Montagem: Virgínia Flores

Música: Ed Motta e João Nabuco

Gravação de som: Sílvio Da-Rin

Cenografia: Cláudio Amaral Peixoto

Figurino: Pedro Sayad

Elenco: Andréa Beltrão, Daniel Dantas, Tony Ramos, Mônica Torres, Glória Pires, José Wilker

56. O sertão das memórias

Landscape of Memories

Rio de Janeiro – 1996 – 100 minutos

Direção e Roteiro: José Araújo

Companhias produtoras: Ganesh Produções e Araújo-Valladares

Produções

Produtores: José Araújo e Michelle Y. Valladares

Direção de Fotografia: Antônio Luiz Mendes Soares

Montagem: Ismael Saavedra

Música: Naná Vasconcelos

Cenografia: Flor Punk

Elenco: Antero Marques Araújo, Maria Emilce Pinto, Ednardo Braga, Juvemar Matos, Walter Filho

57. Boleiros

Soccer Players

São Paulo – 1997 – 90 minutos

Direção: Ugo Giorgetti

Companhia produtora: SP Filmes de São Paulo

Produtores: Marçal Souza e Malu Oliveira

Direção de Fotografia: Rodolfo Sanchez

Montagem: Marc DeRossi

Música: Mauro Giorgetti

Cenografia: Isabel Giorgetti

Som: Miguel Ângelo

Elenco: Adriano Stuart, Flávio Migliaccio, Otávio Augusto, Cássio Gabus Mendes, Rogério Cardoso

58. Os matadores

Belly Up

São Paulo – 1997 – 90 minutos

Direção: Beto Brant

Roteiro: Beto Brant, Fernando Bonassi, Marçal Aquino e Victor Navas

Companhias produtoras: Mobile Light, Rio Filme, Ministério da Cultura e Casa de Produção

Produtores: Sara Silveira e Caio Guillane

Direção de Fotografia: Marcelo Durst

Montagem: Willen Dias

Música: André Abujamra

Cenografia: Tulé Peak
Figurino: Sandra Fukelmann
Elenco: Murilo Benício, Maria Padilha, Wolney de Assis, Chico Diaz, Stênio Garcia

59. *Miramar*

Rio de Janeiro – 1997 – 90 minutos
Direção e Roteiro: Júlio Bressane
Companhias produtoras: Rio Filme e Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro
Produtores: Júlio Bressane e Rodrigo Castello
Direção de Fotografia: José Tadeu Ribeiro
Montagem: Virgínia Flores
Música: Lívio Tragtemberg
Gravação de som: Tuninho Murici
Cenografia: Rosa Dias
Elenco: João Rebello, Giulia Gam, Diogo Vilela, Louise Cardoso, Fernanda Torres

60. *Bocage, o triunfo do amor*

Bocage, The Triumph of Love
Rio de Janeiro – 1997 – 85 minutos
Visões inspiradas pelo trabalho, vida e lenda do poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage
Direção: Djalma Limongi Batista
Companhias produtoras: *The Community of Portuguese Speaking Countries*, Cinema do Século XXI e Antônio da Cunha Telles
Produtor: Sônia Kavantan
Direção de Fotografia: Djalma Limongi Batista e Zéca Abdalla
Montagem: José Carvalho Motta
Música: Lívio Tragtemberg
Cenografia: Bruno Testore Schmidt
Figurino: Lino Villaventura
Elenco: Víctor Wagner, Francisco Farinelli, Viétia Rocha, Majô de Castro, Gabriela Previdello

Curtas-metragens

61. *Aruanda*

Paraíba – 1960 – 20 minutos
Direção e Roteiro: Linduarte Noronha
Fotografia e Montagem: Rucker Vieira

62. *Viramundo*

Paraíba – 1964 – 34 minutos
Direção: Geraldo Sarno
Fotografia: Thomaz Farkas e Armando Barreto
Montagem: Sílvio Rinaldi, Luís Elias e Roberto Santos
Pesquisa: Octávio Ianni e Geraldo Sarno

63. *Memórias do cangaço*

Memories of the Cangaço
Paraíba – 1964 – 30 minutos
Direção e Roteiro: Paulo Gil Soares
Fotografia: Affonso Beato
Montagem: João Ramiro Melo

64. *Eu sou vida, eu não sou morte*

I am life, I am not death
Rio de Janeiro – 1971 – 14 minutos
Direção e Roteiro: Haroldo Marinho Barbosa
Fotografia: João Carlos Horta
Montagem: Gilberto Santeiro
Elenco: José Wiker, Tetê Medina

65. *A pedra da riqueza*

Paraíba – 1975 – 16 minutos
Direção e Roteiro: Vladimir Carvalho
Fotografia: Manuel Clemente e Fernando Duarte
Montagem: João Ramiro Mello

66. *Teremos infância*

Looking for Childhood
São Paulo – 1973-74 – 13 minutos
Direção, Roteiro e Fotografia: Aloysio Raulino

67. *Meow*

Rio de Janeiro – 1981 – 8 minutos
Direção e Roteiro: Marcos Magalhães
Cenografia: Marcelo Araújo

Arte Final: Raul Motta

68. Mato eles?

Should I Kill Them?

São Paulo – 1982 – 34 minutos

Direção: Sérgio Bianchi

Roteiro: Joco Piccoli

Fotografia: Pedro Farkas

Montagem: Eduardo Albuquerque e Sérgio Bianchi

69. Chapelleiros

Hatmakers

São Paulo – 1983 – 24 minutos

Direção e Fotografia: Adrian Cooper

Still: Ruth Toledo

Som: Cláudio Kahns e Jorge Hue

Montagem: Walter Rogério

70. O melhor amigo do homem

Man's Best Friend

São Paulo – 1987 – 10 minutos

Direção: Tânia Savietto

71. Ilha das flores

Isle of Flowers

Porto Alegre – 1989 – 12 minutos

Direção e Roteiro: Jorge Furtado

Fotografia: Roberto Henkin e Sérgio Amon

Montagem: Giba Assis Brasil

Elenco: Ciça Reckziegel, Douglas Trainini, Júlia Barth, Igor Costa, Irene Schmidt

72. Rota ABC

Suburban Route

São Paulo – 1991 – 11 minutos

Direção e Roteiro: Francisco César Filho

Fotografia: Marcelo Coutinho

Montagem: Mirella Martinelli

73. Enigma de um dia

The Enigma of a Day

São Paulo – 1996 – 21 minutos

Direção e Roteiro: Joel Pizzini

Fotografia: Mário Carneiro

Montagem: Idê Lacrete

Elenco: Leonardo Villar

74. A alma do negócio

The Soul of Business

São Paulo – 1996 – 8 minutos

Direção e Roteiro: José Roberto Torero

Fotografia: Kátia Coelho

Montagem: Paulo Sacramento

Elenco: Carlos Mariano e Renata Guimarães

75. À Meia Noite com Glauber

Midnight with Glauber

Rio de Janeiro – 1997 – 16 minutos

Direção: Ivan Cardoso

Roteiro: Haroldo de Campos

Montagem: Francisco S. Moreira

Elenco: Glauber Rocha, Hélio Oiticica e José Mojica Marins