UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Carlos Roberto de Souza

A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a Orientação do Professor Doutor Ismail Xavier

São Paulo
2009

Souza, Carlos Roberto de
A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil / Carlos Roberto de Souza. São Paulo: 2009.
310p.
Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP, 2009.
Orientador: Professor Doutor Ismail Xavier.
Bibliografia

1. Cinema
2. Arquivos de filmes
3. Preservação
4. Política cultural
5. Cinemateca Brasileira

Agradecimentos

Agradeço ao professor doutor Ismail Xavier pela tranqüila e serena orientação durante a elaboração este trabalho

A Hernani Heffner
A Sílvia Moura, do Museu Nacional,
A Danielle Ardaillon, do Instituto Fernando Henrique Cardoso
Ao professor Leandro Mendonça

A Ben Singer, a Christian Dimitriu, a Clyde Jeavons, a Jon Wengström, a Manuel Martínez Carril, a Paolo Cherchi Usai, a Roger Smither

Aos professores doutores Luciana Corrêa de Araújo e Eduardo Morettin pela sugestões quando do Exame de Qualificação

Aos pacientes leitores Fabricio Felice, José Francisco de Oliveira Mattos, José Inácio de Melo Souza, Luciana Corrêa de Araújo e Silvana Arantes – que comigo discutiram aspectos do texto, revisaram a redação e a quem devo muitíssimo do resultado final no que ele tem de bom – o que ele tem de falho deve-se exclusivamente a mim mesmo

A todos que tiveram a gentileza de atender meus pedidos e consultas no Centro de Documentação e Pesquisa e nos outros setores da Cinemateca Brasileira. São tantos que não gostaria de incorrer em omissões ao tentar enumerá-los

Finalmente, a todos os que, ao longo de mais de meio século, de alguma forma contribuíram para a preservação do patrimônio cinematográfico brasileiro. A eles é dedicado este trabalho.

São Paulo, 26 de janeiro de 2009
1º dia do ano do Boi

Resumo

O tema deste trabalho é a preservação de filmes e seu foco é a Cinemateca Brasileira. Na introdução aborda-se a bibliografia existente sobre arquivos de filmes e preservação, definem-se conceitos e explica-se a questão da narrativa adotada. A primeira parte é dedicada à investigação das relações entre arquivos de filmes e Estado, com seu conseqüente reflexo na questão da autonomia de gestão dos arquivos sobre seus acervos. A partir das quatro instituições fundadoras da Fédération Internationale des Archives du Film propõe-se um quadro de categorias para os arquivos de filmes e seus estatutos jurídicos. A questão da autonomia é investigada em países do Leste europeu e experimenta-se a aplicação do quadro de categorias proposto aos arquivos da América Latina. A maior parte do trabalho é a segunda, que narra a história da Cinemateca Brasileira desde suas origens como Clube de Cinema de São Paulo, sua anexação ao Museu de Arte Moderna, a mudança de personalidade jurídica para fundação e sua transformação em órgão vinculado ao poder federal. As realizações e os obstáculos encontrados pela instituição para a preservação do patrimônio nacional de imagens em movimento são descritos e comentados desde aquelas origens até o ano de 2006, quando a Cinemateca Brasileira abriga o 62º Congresso anual da Fiaf. A conclusão questiona a tutela jurídica que a Cinemateca Brasileira se atribui em relação à preservação do patrimônio de imagens em movimento no Brasil.

Palavras-chave: Cinema, Arquivos de filme, Preservação de filmes, Política cultura, Cinemateca Brasileira.

Abstract

The subject of this work is film preservation and its focus is on the Cinemateca Brasileira. The introduction approaches the existing bibliography about film archives and preservation, defines concepts and explains the type of narrative that will be adopted. Part I is aimed at the investigation of the relations between film archives and the State, with its subsequent reflex on the question of management autonomy of the archives on their own collections. By analyzing the four institutions that founded the *Fédération Internationale des Archives du Film*, a framework of categories for the film archives and their legal statutes is proposed. The autonomy question is investigated in East European countries and the categories proposed before are applied to Latin America. Part II is the most extensive: the history of the Cinemateca Brasileira is narrated, from its origins as the *Clube de Cinema de São Paulo*, its attachment to the Museum of Modern Art, the change of juridical figure into foundation and its transformation into a federal organ. The accomplishments and the difficulties met by the preservation of the national moving images heritage are described and commented from those origins until the year 2006, when the Cinemateca Brasileira held the 62nd Fiaf Annual Congress. The concluding remarks question the legal tutelage that the Cinemateca Brasileira attributes itself regarding the preservation of the moving images heritage in Brazil.

Keywords: Cinema, Film Archives, Film preservation, Cultural politics, Cinemateca Brasileira.

SUMÁRIO

Introdução..... 3

Parte I

Poder e autonomia..... 13

Parte II

Cinemateca Brasileira – Trajetória..... 49

Jardim-de-infância..... 51

Segunda dentição..... 54

Um festival internacional..... 63

Cinemateca Brasileira..... 70

Tempos bicudos..... 87

Ressurreição..... 93

Arrumando a casa..... 106

Mudanças..... 120

Relações internacionais..... 142

Outras perspectivas..... 168

Enfim a sede..... 213

Terceiro milênio..... 249

Conclusão

Questão de tutela..... 299

Bibliografia..... 305

Introdução

Este trabalho, sem intenção, participa de uma atual e sensível proliferação de estudos sobre arquivos de filmes e sobre aspectos das atividades desenvolvidas por eles. Isso talvez tenha a ver com o fato de os arquivos mais antigos estarem completando aniversários redondos: 75 anos os anciãos, 60 anos ou meio século os de meia-idade, menos décadas os mais novos. Ou talvez a explosão da tecnologia digital esteja obrigando os arquivos a refletir sobre suas histórias e ponderar sobre os novos caminhos que deverão considerar para o futuro no cumprimento da missão de preservar as imagens em movimento contemporâneas. De qualquer forma, um afã bibliográfico parece estar se manifestando no mercado editorial do mundo ocidental com a publicação de novos títulos sobre o assunto. Oxalá esse contágio se intensifique e tenhamos em breve algumas dezenas de trabalhos contando experiências de arquivos de diferentes países. Esse seria um passo decisivo no caminho de uma reflexão mais abrangente sobre a atividade relativamente recente de conservar e difundir a mais nova modalidade de expressão artística inventada pelo ser humano.

Até o final do século passado, contava-se nos dedos de uma das mãos o número de livros editados sobre arquivos e arquivologia audiovisual. O pioneiro, um trabalho sobre a história dos arquivos e da Fédération Internationale des Archives du Film, é Les cinémathèques (1983), de Raymond Borde, que, ao lado da descrição do movimento internacional de preservação de filmes, dedica vários capítulos à descrição dos trabalhos dos arquivos, o que lhe dá por vezes características de manual de operações. A obra de Borde tem um inegável viés francês, tanto que a terceira parte do livro é inteiramente dedicada à análise das relações, por vezes tensas, entre os diversos arquivos de filmes daquele país. Na sede econômica da sociedade capitalista burguesa, foi publicado em 1992 o livro de Anthony Slide, Nitrate won't wait : a history of film preservation in the United States, considerado por Sam Kula um "disappointing account of film preservation in the United States" [1]. Segundo a resenha do arquivista canadense, "for some reason Slide is hostile to almost all film archivists in the United States" e é "either wrong or confused on so many aspect of film archives work that it would take another monograph of equal length to corret the defects". Em todo caso, Nitrate won't wait é, até o momento, a única obra publicada a tentar uma visão abrangente da preservação no país onde o cinema alcançou seu maior desenvolvimento enquanto fenômeno comercial, e ainda não surgiram trabalhos que corrijam os equívocos de que é acusada. Por fim, em 1994, a prestigiosa crítica e editora da revista Sight & Sound, Penelope Houston, publicou Keepers of the frame: the film archives, também um panorama do movimento de preservação de filmes no mundo ocidental com informações mais detalhadas sobre a história do British Film Institute.

[1] "Film Archives at the Century of Film". As citações seguintes são dessa fonte. Além dos três livros mencionados neste parágrafo, Sam Kula comenta três biografias de Henri Langlois, o criador da Cinémathèque Française.

Desses trabalhos com um caráter mais de história geral dos arquivos, diferencia-se o texto Audiovisual archiving: philosophy and principles, escrito por Ray Edmondson a pedido da Unesco, cuja primeira versão foi publicada em 1998. Amplamente revisto e consolidado para uma nova edição em 2004, essa "first attempt to codify the philosophical basis of the profession of audiovisual archiving"[2] integra-se já à nova onda de publicações sobre arquivos de filmes. De Raymond Borde e Freddy Buache (da Cinémathèque Suisse) é La crise des cinémathèques et du monde (1997), em que os autores abordam em textos curtos uma série de questões que, a seu ver, implicavam, no final do século XX, um desvio dos arquivos de filmes dos objetivos estabelecidos nos tempos de sua criação.

De níveis diversos de qualidade e aprofundamento, temos as publicações, a partir de 1998, de Cinemateca: 40 anos de actividades, sobre a Cinemateca Portuguesa; Filmoteca Española : cincuenta años de historia (1953-2003), em 2005; Cinémathèques à l'italienne: conservation et diffusion du patrimoine cinématographique en Italie, em 2006; e Histoire de la Cinémathèque Française, desse mesmo ano. O primeiro desses títulos, em dois volumes, com a ótima qualidade gráfica das edições da Cinemateca Portuguesa, reduz-se na quase totalidade à enumeração das excelentes programações cinematográficas da instituição, e das também excelentes publicações que editou ao longo dos anos graças ao apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. O trabalho sobre a Filmoteca Española é efetivamente de maior interesse pois reúne ensaios de seus diferentes diretores, narrando experiências nas circunstâncias históricas que o arquivo atravessou. O livro francês sobre os arquivos italianos é sumário: um pequeno histórico de cada cinemateca e entrevistas com dirigentes e técnicos que, estas sim, nos dão um panorama vivo de suas realidades. A Histoire de la Cinémathèque Française, de Laurent Mannoni, é fascinante porque rica de fontes de informação, e narra em detalhes a trajetória do arquivo de 1936 a 1977, quando morre seu fundador Henri Langlois, lá pela página 450. Aos praticamente trinta últimos anos, até a inauguração das novas instalações da Cinémathèque Française, em 2005, são dedicadas as 25 páginas restantes. Mannoni acredita que, abordar a história do arquivo nesse período, "la narration exhaustive de leus exploits, leurs erreurs ou leurs méfaits, serait aujoud'hui prématurée"[3]. Ainda do lado de lá do Atlântico, temos prometida para 2009, uma história do British Film Institute, a propósito de seus 75 anos comemorados em 2008, escrita por Geoffrey Nowell-Smith e Christophe Dupin.

Nos Estados Unidos, a Film Library (hoje Department of Film and Media) do Museum of Modern Art tem concentrado a atenção dos *scholars*. Em Hollywood and the culture elite, o arquivo não é a prioridade, mas antes as relações de Hollywood com a Columbia University, o National Endowment for the Arts e também com o MoMA, em momentos de modificação de valores político-culturais da vida norte-americana. Mas é o trabalho de Haidee Wasson, Museum movies que, embora tratando da Film Library num curto período – 1935-39 –, merece atenção. A autora, que por sinal vive no Canadá, investiga com invejável pertinácia e pertinência o cinema fora dos mercados comerciais de exibição, seu uso educativo,

[2] Palavras do prefácio da primeira edição reproduzidas no início do prefácio da segunda.
[3] Histoire de la Cinémathèque Française, p.448.

doméstico e em circuitos culturais, e as noções de cultura cinematográfica relacionadas à criação da Film Library e seus programas circulantes. O tema da preservação, porém, passa ao largo.

Publicado em Viena no final de 2008, Film curatorship: archives, museums and the digital marketplace é com certeza o livro intelectualmente mais sofisticado que até hoje apareceu sobre nosso assunto. O livro reúne conversas entre dois profundos conhecedores de arquivos, Paolo Cherchi Usai (que dirigiu o Motion Picture Department da George Eastman House, em Rochester, EUA, e o National Film and Sound Archive, da Austrália) e David Francis (curador que, no British Film Institute, foi responsável pela construção do J. Paul Getty Jnr Conservation Center e, diretor da Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division da Library of Congress, respondeu pelo planejamento do National Audio Visual Conservation Center em Culpeper). Os diálogos que ambos travam com Alexander Horwath e Michael Loebenstein, arquivistas austríacos, tratam de diversos aspectos contemporâneos que envolvem os arquivos de filme no exato momento em que a tecnologia digital revoluciona o mundo da preservação audiovisual. Apesar da forma aparentemente desordenada da exposição dos assuntos, ou talvez devido mesmo a essa forma, é um trabalho riquíssimo de sugestões para discussão e propõe uma séria reflexão sobre o futuro dos arquivos.

A aridez bibliográfica se estabelece quando chegamos à América Latina. Apenas textos esparsos, vários inéditos, de difícil localização, contam os esforços latino-americanos para a preservação de patrimônios nacionais de imagens em movimento. Nada sobre os dois arquivos uruguaios, um deles a mais antiga entidade latino-americana do gênero, o Archivo Nacional de la Imagen, oficialmente criado em 1943. Na Argentina, até o momento, temos apenas um projeto de mestrado apresentado à Universidade de Buenos Aires com o objetivo de esboçar a história da preservação nesse país.

O Brasil, considerado internacionalmente o país mais avançado em termos de preservação de filmes da América do Sul, também não dedicou ao assunto reflexões mais gerais ou aprofundadas de contribuição bibliográfica significativa. Apenas um livro, Cinemateca de Curitiba – 30 anos, publicado em 2005, relata de forma cronológica as peripécias da pequena instituição paranaense, voltada sobretudo a atividades de difusão da cultura cinematográfica. Afora esse livro, existem as duas dezenas de artigos escritos por Paulo Emilio sobre preservação e a Cinemateca Brasileira para o Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo – publicados em coletânea com os artigos sobre outros assuntos – e a biografia que José Inácio de Melo Souza escreveu de Paulo Emilio, da qual uma parcela da história da Cinemateca Brasileira obviamente não poderia estar ausente. No campo acadêmico, duas dissertações de mestrado defendidas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo por profissionais da Cinemateca Brasileira abordaram aspectos dos trabalhos de catalogação e documentação, respectivamente A representação por palavras do conteúdo de imagens em movimento: uma perspectiva documentária, de José Francisco de Oliveira Mattos, de 2002, e Rastro de perícia, método e intuição: descrição do arquivo Paulo Emilio Salles Gomes, de Olga Toshiko Futemma, de 2006. A eles, mas trabalhando numa perspectiva de política cultural, soma-se o trabalho de Fausto Douglas Corrêa Júnior, Cinematecas e cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira

(1952/1973), dissertação de mestrado apresentada em 2007 à Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Tratando de outro aspecto da preservação de imagens em movimento, teremos em breve a dissertação de mestrado de Maria Fernanda Curado Coelho, profissional de longa data da Cinemateca Brasileira, que abordará aspectos da conservação de imagens em movimento fixadas em película, sua especialidade.

* * *

Antes de prosseguir, é necessário definir alguns conceitos que serão utilizados neste trabalho. Em primeiro lugar, esclareço que emprego o termo "arquivo de filmes" no mesmo âmbito amplo da Fédération Internationale des Archives du Film: quaisquer instituições que se dediquem às atividades de preservação em seus diferentes aspectos, sejam denominadas "arquivo", "cinemateca" ou "museu de cinema". Filme/imagem em movimento, por seu lado, será considerado nos termos da definição estabelecida pela Unesco na Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento, votada por sua Assembléia Geral reunida em Belgrado em 1980:

> *qualquer série de imagens captadas e fixadas em um suporte (independente do método de captação das mesmas e da natureza do dito suporte – por exemplo, filmes, fitas, discos, etc. – utilizado inicial e ulteriormente para fixá-las) com ou sem acompanhamento sonoro que, ao serem projetadas, dão uma impressão de movimento e estão destinadas à comunicação ou distribuição ao público ou se produzam com fins de documentação; considera-se que compreendem, entre outros, elementos das seguintes categorias:*
>
> *i. produções cinematográficas (como filmes de longa metragem, curta metragem, filmes de divulgação científica, documentários e atualidades, desenhos animados e filmes educativos);*
> *ii. produções televisivas, realizadas por ou para as organizações emissoras;*
> *iii. produções videográficas (como as contidas nos videogramas) que não sejam as mencionadas em i. e ii*

A preservação[4] será entendida como o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato[5] 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. Essas ações, consideradas individualmente, são possíveis e necessárias mas não suficientes para o objetivo de se atingir a preservação. Melhorar o

[4] O conjunto de definições a seguir é uma tradução/adaptação que fiz a partir basicamente de três fontes: Silent film: an introduction, de Paolo Cherchi Usai, Audiovisual archiving: philosophy and principles, de Ray Edmondson, e o glossário de termos de Film curatorship.

[5] Artefato (cultural): objeto produzido pelo ser humano que informa sobre a cultura de seu criador e de seus usuários.

artefato não faz parte do processo de preservação[6]. A preservação objetiva possibilitar o acesso ao patrimônio de imagens e sons a longo e a curto prazos. Assim, o acesso a curto prazo não será admitido se colocar em risco a preservação que possibilite o acesso a longo prazo.

A preservação não é uma operação pontual mas uma tarefa de gestão que não termina nunca. A manutenção a longo prazo da integridade de um registro ou de um filme depende da qualidade e do rigor do processo de preservação executado ao longo das décadas, não importa sob quais regimes administrativos, até um futuro indeterminado. Nenhum filme *está* preservado; na melhor das hipóteses, ele está *em processo* de preservação.

A conservação engloba todas as atividades necessárias para prevenir ou minimizar o processo de degradação físico-química de um artefato, seja ele produzido pelo arquivo ou um objeto anteriormente existente, incorporado pelo arquivo com possíveis sinais de dano ou instabilidade. Um princípio constitutivo do processo de conservação é que ele deve ser realizado com o mínimo de intervenção ou interferência no objeto.

A duplicação é conjunto de práticas relacionadas à criação de uma réplica de uma obra audiovisual, seja uma cópia de segurança a partir do original ou de elementos de preservação existentes, ou como forma de possibilitar o acesso à obra. Embora o processo de duplicação seja realizado com o objetivo de se obter uma cópia a mais próxima possível do original, esse processo é uma exigência necessária mas não suficiente para o processo de restauração. Uma duplicata pode ser restaurada, mas não submetida a melhoramentos.

Por fim, a restauração abrange procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais realizados com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do artefato audiovisual, devolvendo-o ao estado mais próximo possível de suas condições originais quando criado e/ou exibido. Compõem o trabalho de restauração: a remoção (no processo de reprodução) de alterações ou manipulações detectadas no artefato, recuperação (com práticas de reconstrução) de elementos que lhe faltam, e reversão dos efeitos do tempo, do uso ou do dano no conteúdo óptico, cromático ou sonoro. O termo “restauração”, aplicado aos artefatos audiovisuais, é diferente de seu equivalente na maior parte das outras disciplinas no sentido que ela necessariamente envolve a reprodução de um material original. Um filme (e qualquer suporte de imagens em movimento/sons) pode ser limpo, reparado, editado e tratado. Entretanto, enquanto objeto de um processo de preservação, o artefato como tal não pode ser exibido. Outro traço distintivo das imagens em movimento fotográficas – comparáveis aos registros fonográficos em disco ou fita – é que eles, ao ser experienciados, sofrem danos inevitáveis e progressivos. Em conseqüência, precisam ser duplicados sobre um novo suporte cuja eventual decadência por uso ou dano não afete a possibilidade de acesso a seu conteúdo através de uma nova cópia.

---

[6] Melhoramento é o processo que consiste em reordenar ou adicionar conteúdos, alterando ou acrescentando qualidades como cor, reverberação ou efeitos que não faziam parte do artefato original, mas que podem aumentar sua atração. Um trabalho melhorado é uma recriação, não uma restauração, e não deve ser realizado em detrimento da disponibilidade da obra audiovisual original e da possibilidade de sua experiência.

* * *

O trabalho aqui apresentado quer contribuir para uma melhor compreensão do movimento global de preservação de imagens em movimento. É provavelmente um subsídio original porque desconheço a existência de outro sobre política de preservação em arquivo de filmes fora do mundo desenvolvido. Em qualquer esfera econômica do planeta Terra, entretanto, o assunto "arquivos de filme" parece compartilhar de uma semelhança intrínseca e ser dessemelhante do movimento de outras instituições culturais, bibliotecas, museus e arquivos de outros suportes. Será por que tão recentes diante dos séculos das outras instituições, será por se dedicarem a uma forma nova de arte e de documentação, será que pelos motivos anteriores ainda procuram sua inserção no universo de seus congêneres vetustos – o fato é que os arquivos de filmes conhecem momentos de convulsão, conflitos apaixonados, paixões violentas que não vislumbro com tanta freqüência ou virulência em outras esferas do mundo arquivístico e cultural. Muito provavelmente essa característica contagiou minha narração.

Eu quis contar a história da Cinemateca Brasileira inserida na história geral dos arquivos de filmes do mundo – ocidental, que isso fique claro, pois a nossa experiência ainda é pequena com o desenvolvimento das instituições do outro lado do mundo. Uma primeira parte levanta uma discussão que aparentemente permanecia inédita: a relação dos arquivos de filmes com o Estado e os problemas de autonomia de gestão dela decorrentes. A partir dos arquivos fundadores da Fédération Internationale des Archives du Film e com base na pouca bibliografia existente sobre o assunto, estabeleço uma tipologia dessas relações e a aplico aos arquivos da América Latina – com os dados existentes – e ao Brasil em particular.

Na segunda parte, narro a trajetória das seis décadas – um pouco mais – da Cinemateca Brasileira. Para os trinta primeiros anos dessa história vali-me dos documentos existentes na instituição. Ocorre que o conjunto documental do Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira ainda não se encontra tratado e catalogado. Mesmo durante minha atuação profissional na Cinemateca, volta e meia impressionei-me com o fato de uma instituição que cuida da preservação de documentos – um "lugar de memória", se quisermos usar o conceito de Pierre Nora – preocupar-se tão pouco com sua própria história. Com a ajuda de pesquisadores e dos funcionários e colaboradores do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca – acredito haver reunido fontes suficientes para a narração que julguei possível sobre esse primeiro período. Vários documentos encontrados não traziam datas, e procurei pelo menos datá-los por aproximação. De qualquer forma, optei por uma narrativa que evitou excessiva referenciação de fontes em detrimento de seu fluxo.

Ainda sobre as três primeiras décadas da Cinemateca Brasileira, a tentativa foi no sentido de dar às principais personagens o devido destaque. O cada vez menor grupo que conhece algo sobre a história

da instituição (e, o que é pior, alguns jovens influenciados por ele) tem tendência a transformar Paulo Emilio Salles Gomes em "mito fundador". Quem o conheceu sabe da ojeriza que teria para com a essa atitude. Vivendo na Cinemateca desde pouco antes de 1975, escutei falar de outras personagens, convivi com algumas e, ao longo do tempo, comecei a compreender em que medida tinham uma importância às vezes fundamental na história da entidade. A experiência de vida termina por provocar algum sentimento de desconforto com relação a formulações vagas, às vezes com intenção didática, feitas pessoas com as quais temos o melhor dos relacionamentos. Lygia Fagundes Telles, em um debate realizado por ocasião do relançamento das novelas Três mulheres de três PPPs, de Paulo Emilio, declarou que (cito de memória): "Paulo Emilio, em sua maior temporada na França, aprendeu com Henri Langlois como era uma cinemateca – voltou para o Brasil e criou a Cinemateca Brasileira" [7]. Nada mais tão relativamente distante da realidade: nem Langlois tinha uma compreensão adequada do que era uma cinemateca, nem Paulo Emilio era um aluno tão distraído a ponto de não perceber que o professor tinha todas as limitações sobre o assunto. Orientado pelas informações levantadas durante a pesquisa, tentei enfatizar o desempenho que algumas pessoas tiveram no período. Figuras como Jurandyr Noronha, Caio Scheiby, Benedito J. Duarte foram de grande importância na evolução do pensamento sobre preservação em nosso país e espero haver feito alguma justiça à sua contribuição, bem como à de Lucilla Ribeiro Bernardet, na fase mais difícil da Cinemateca.

Uma mudança narrativa será perceptível a partir de 1975 – exatamente a partir do capítulo "Ressurreição". Escrevi em algumas páginas uma história da Cinemateca Brasileira, em 2006, para o catálogo de uma exposição[8]. Utilizei, aliás, com poucas alterações, os subtítulos desse texto no presente trabalho. Na pesquisa para sua elaboração e no momento da redação, contudo, novas descobertas, correções e reflexões foram incorporadas. Quando cheguei ao momento a partir do qual passei a participar diretamente da vida da Cinemateca, tive de fazer uma opção em relativa a quem seria o narrador. Senti que seria quase ridículo referir-me a mim mesmo na terceira pessoa. Se participei diretamente dos acontecimentos que determinaram os rumos da Cinemateca, por que não assumi-lo na primeira pessoa? De certa forma isso foi um alívio narrativo e possibilitou também a abertura de uma nova vertente de fontes de informação. Me dei liberdade de procurar minhas tentativas de diário, anotações particulares, cartas pessoais – tudo fazia parte da história que eu queria contar, mesmo coisas que estavam apenas em minha memória ou que, a partir da organização de documentos, a ela voltavam, às vezes me surpreendendo por havê-las esquecido.

Optei por enfrentar a "narração prematura" dos fatos recentes à qual se esquivou Laurent Mannoni e para tanto procurei cercar-me do maior conjunto documental possível. Sei que isso importa apenas em termos porque a interpretação de documentos sempre passa – ainda bem! – pelo crivo

[7] Esse evento teve lugar em março de 2007. Na oportunidade, depois da cerimônia oficial, Antonio Candido comentou comigo como a importância de Lourival Gomes Machado na história da Cinemateca Brasileira (e em outros aspectos da cultura brasileira) vinha sendo relegada a segundo plano.

[8] "A história da Cinemateca Brasileira". Catálogo da exposição "Cinemateca Brasileira: 60 anos em movimento".

pessoal. Independentemente da vontade, memória histórica e memória pessoal se enovelam como o demonstrou filosoficamente Paul Ricoeur[9] e, bem antes dele, com maior sensibilidade e arte, Marcel Proust. Enquanto indivíduo no qual as lembranças se acumulam, fatalmente participo e interajo nos grupos que formarão a memória coletiva de que fala Maurice Halbwachs[10].

Um inesperado beneplácito metodológico me foi concedido pelo sábio Antonio Candido que, numa introdução ao clássico Raízes do Brasil escreveu:

> *A certa altura da vida, vai ficando possível dar balanço no passado sem cair em autocomplacência, pois o nosso testemunho se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se denomina uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais da sua época. Então, registrar o passado não é falar de si; é falar dos que participaram de uma certa ordem de interesses e de visão de mundo, no momento particular do tempo que se deseja evocar.*[11]

Sábio é Antonio Candido, não eu que em vários momentos resvalei para a autocomplacência. Amigos queridos alertaram-me para sua desnecessidade, e espero ter me corrigido. Com isso, gostaria de haver atingido aquele nível de "memória exemplar" conceituado por Tzvetan Todorov[12], que é em si potencialmente libertadora. A memória exemplar generaliza mas não faz desaparecer a identidade dos fatos, ela apenas os coloca em relação uns com os outros, estabelece comparações que permitem levantar semelhanças e diferenças. O passado transforma-se então em princípio de ação para o presente. Como escreveu o mestre Ulpiano Bezerra de Menezes, "a memória me interessa porque estou vivo, aqui e agora"[13].

Há portanto um componente fortemente testemunhal neste trabalho. Chamo a atenção para o fato que o "eu" como narrador traz consigo a contribuição de um ponto de vista e, como tal, pode ser considerado um patrimônio original e único. Um historiador que, dentro de alguns anos, se dispusesse a escrever a história da Cinemateca Brasileira, com as fontes documentais já devidamente ordenadas e referenciadas, nunca poderia construir sua narrativa sob a mesma perspectiva adotada por mim. Apesar desse partido, também considerei por demais "prematura" a narração circunstanciada dos acontecimentos que se desenvolveram a partir da virada do século, motivo pelo qual o capítulo "Terceiro milênio" é centrado sobretudo na discussão de alguns temas mais gerais e foge um pouco ao critério narrativo adotado nos capítulos anteriores.

À guisa de conclusão deste trabalho, abordo alguns aspectos da questão da tutela jurídica exercida pela Cinemateca Brasileira em relação à preservação do patrimônio nacional de imagens em movimento.

* * *

---

[9] A memória, a história, o esquecimento.
[10] La mémoire collective.
[11] "O significado de Raízes do Brasil". Edição do livro de Sérgio Buarque de Holanda pela Companhia das Letras em 2006, p.9.
[12] Les abus de la mémoire, p.30 e seguintes.

Uma questão permanece aberta à discussão: afinal quantos anos tem a Cinemateca Brasileira? Periodizações e datações são sempre problemáticas e significativas. O Conselho da Cinemateca aparentemente desvencilhou-se da complicação ao aprovar por unanimidade, numa reunião de 2002, a data de 7 de outubro como "data de fundação oficial da Cinemateca Brasileira"[14]. Segundo pesquisas de Rudá de Andrade, nesse dia, em 1946, teria se realizado um primeiro encontro para a criação do segundo Clube de Cinema de São Paulo, de acordo com notícias publicadas nos jornais Folha da Manhã e Jornal de São Paulo[15]. Para o Conselho, naquele momento, a data era muito conveniente porque então o 62º Congresso Anual da Fiaf, que se realizaria em 2006 na Cinemateca, coincidiria com os seus 60 anos. Mas, se uma reunião preparatória para a organização do Clube realizou-se naquele dia, o Clube só foi formalmente instituído a 1º de fevereiro de 1947. Não seria essa uma data mais correta?

Fausto Douglas Corrêa Júnior, segundo ele próprio incorrendo em "certo exagero"[16], pensa que a história da Cinemateca Brasileira começa em 1937, quando Paulo Emilio chegou à França pela primeira vez. Concordo em que é exagero: nessa época, Paulo Emilio se interessava muito pouco por cinema e apenas nos anos seguintes começaria a ter alguma curiosidade cinematográfica. Não seria mais correto datar a existência virtual da Cinemateca a partir de 1940 quando, ao lado de exibições públicas realizadas pelo primeiro Clube de Cinema de São Paulo, falava-se também da constituição de um acervo? Por outro lado, 1949 também pode ser uma data "útil", quando o segundo Clube de Cinema foi incorporado – com as peripécias narradas a seguir – ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, como sua filmoteca[17]. Mas foi em dezembro de 1956, que a Filmoteca do MAM desligou-se do Museu e criou a Sociedade Civil Cinemateca Brasileira, utilizando pela primeira vez o nome a que doravante ficaria ligada. Os estatutos da Fundação Cinemateca Brasileira – em seu Art. 52 – estabelecem 13 de janeiro como "dedicado à comemoração do aniversário", pois foi nesse dia, em 1961, a fundação foi criada. Uma outra possível data comemorativa seria 14 de fevereiro, dia em que, em 1984, a FCB foi incorporada ao Ministério da Educação e Cultura com o nome Cinemateca Brasileira.

Datas evocativas não faltam no périplo da Cinemateca Brasileira. Ao que me diz respeito, seu marco original foi cravado em agosto de 1940.

---

[13] "Identidade cultural e Arqueologia", p.34.
[14] Ata da reunião do Conselho de 23 nov 2002.
[15] Ver artigo de Rudá de Andrade na Folha de S.Paulo (15 dez 1996), "A permanente memória do cinema".
[16] Cinematecas e Cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973), p.60.
[17] Em 1979, utilizei essa data, por ocasião dos pretensos "trinta anos de atividades públicas" da Cinemateca, como efeméride estratégica para captação de recursos.

PODER E AUTONOMIA

A idéia da guarda de filmes como documentação é contemporânea à primeira projeção cinematográfica com cobrança de ingresso realizada pelos irmãos Lumière em Paris, em dezembro de 1895. Menos de três anos depois, o polonês Boleslaw Matuszewski, cinegrafista da empresa Lumière, fez imprimir, ao que parece às próprias custas, um folheto sob o título Une nouvelle source de l'Histoire: création d'un dêpot de cinématographie historique e outro, no mesmo ano de 1898, La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être[1]. Merecidamente reconhecido como pioneiro na formulação da idéia de que os filmes registram os fatos humanos no momento de sua manifestação e que deveriam ser conservados como documentos tão importantes quanto livros ou fotografias, Matuszewski propunha a constituição de um arquivo, "um armário que fosse", num primeiro momento anexo à Biblioteca Nacional da França, dedicado à guarda de registros cinematográficos de fatos históricos importantes. No detalhamento da proposta – o texto La photographie animée –, Matuszewski alonga-se sobre as dificuldades de um cinegrafista saber exatamente em que momento a história muda de rumo para poder documentá-lo e os problemas de acesso a locais onde decisões importantes são tomadas (encontros de chefes de governo, frentes de batalha, etc.). Entre os usos que sugeriu para o cinematógrafo no registro da música e do teatro, da vida familiar e da escola, avultava ameaçadoramente uma proposta para o controle de salas de aula, de exercícios militares e de locais expostos a crimes – idéia que faz lembrar o panóptico descrito por Michel Foucault [2].

Pesquisas em jornais e revistas revelam que a preocupação com a guarda de registros cinematográficos ocorreu a jornalistas e escritores de diferentes países nesses primeiros tempos. Preocupação sem maiores conseqüências. O cinema era espantosamente novo e os cronistas maravilhavam-se com sua capacidade de fixar a modernidade da vida. No Brasil, Olavo Bilac registrou esse espanto em artigos para a Gazeta de Notícias[3], e o maior cronista carioca das primeiras décadas do século XX, João do Rio, deu o título Cinematographo à coletânea de seus escritos jornalísticos de 1908.

Raymond Borde[4] registra iniciativas européias de coleções particulares de filmes – o milionário Albert Kahn, o religioso Joseph Joye, o jornalista Anker Kirkebye –, algumas com objetivos didáticos. Várias foram incorporadas, décadas depois, ao acervo de cinematecas[5].

O Brasil teria sido pioneiro na criação de um setor dedicado ao arquivamento de filmes com finalidades educativas caso descobríssemos algum fundo de verdade numa linha escrita por Edgard

---

[1] A Cinemateca Polonesa (Filmoteka Narodowa) editou em 1999 versões em polonês e em inglês dos dois textos. A Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, juntamente com a Cinémathèque Française, publicou uma edição fac-similar em 2006, sob o título Écrits cinématographiques.

[2] O panóptico é tema tratado por Foucault especialmente em Vigiar e punir. Em Keepers of the frame, Penelope Houston anota que Matuszewski acharia ótimo "the use of the video surveillance, since one of his more startling suggestions concerned the potential value of the film record for the police" (p.112).

[3] Ver a seleta de crônicas de Bilac, Vossa Insolência.

[4] Les cinémathèques, p.37-40.

[5] Aos exemplos citados por Raymond Borde pode-se acrescentar o nome de Jean Desmet, exibidor e distribuidor que atuou na Holanda. Sua coleção de filmes e documentos sobre a atividade cinematográfica foi doada ao Nederlands Filmmuseum e enriqueceu muito o conhecimento sobre os primeiros vinte anos do cinema na Europa. Alguns filmes alemães da década de 1910 dessa coleção foram exibidos na I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso (São Paulo, 2007).

Roquette-Pinto, quando diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, em um extenso relatório sobre a situação do cinema educativo no mundo e no país:

> *No Brasil, o emprego do cinema no ensino e na pesquisa cinematográfica pode ser datado de 1910, quando foi iniciada a filmoteca do Museu Nacional que mais tarde a Comissão Rondon enriqueceu notavelmente.*[6]

O fato é que não foi localizado nos arquivos do Museu Nacional, pelo menos até o final de 2008, nenhum registro sobre a criação de uma filmoteca antes de 1927, quando se organizou o Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural[7]. Seja porque a memória o traísse ou propositalmente para dar uma tradição ao uso do cinema na educação, o fato é que a afirmação de Roquette-Pinto transformou-se em alimento suficiente da "obsessão embriogênica" de que fala Marc Bloch[8]. A frase foi repetida alguns anos depois por Vinicius de Moraes em sua lírica evocação da história do cinema brasileiro publicada na revista Clima[9] e daí por diante transformou-se em mito de origem das preocupações com a preservação de filmes no país. Mesmo Paulo Emilio, sempre cioso de fontes e comprovações, escreveu numa crônica do Suplemento Literário:

> *Desde 1910 tomou-se consciência no Brasil, com Roquette-Pinto, da necessidade de preservar filmes.*[10]

A informação adquiriu quase status de verdade comprovada a partir da Cronologia da Cultura Cinematográfica, compilada por Rudá de Andrade e editada pela Fundação Cinemateca Brasileira em 1962, na qual a primeira data anotada é 1910 e a entrada:

> *Edgard Roquette-Pinto torna-se diretor do Museu Nacional (onde permaneceu até 1936) iniciando uma filmoteca científica composta principalmente de filmes de história natural.*

Wilson Martins repetiu a mesma coisa no 5º volume de sua História da Inteligência Brasileira[11]. Eu mesmo endossei o mito ao afirmar que

> *no Brasil, Edgard Roquette-Pinto, em 1910, manifestava-se sobre a necessidade de se conservar filmes.*[12]

Outros depois de mim também o fizeram.

Em 1910, Roquette-Pinto, recém-ingresso no Museu Nacional, era auxiliar substituto da 4ª Seção, a de Antropologia, e apenas em 1926 se tornaria diretor. Se, em 1910, iniciou alguma coleção de

---

[6] Página 15 de documento datado de 1938, arquivado na Série Ministério da Educação e Saúde – Educação e Cultura, GC g 1935.00.00/2, Arquivo Gustavo Capanema, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas.

[7] Sobre o Serviço, ver artigo "Um cinema de films educativos no Museu Nacional" em Cinearte, n.317 (23 mar 1932), p.14-5 e 36 e n.318 (30 mar 1932), p.38. O Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural foi instalado pelo ministro da Agricultura (Ministério ao qual era ligado o museu) juntamente com a inauguração do salão de conferências do MN (ofícios circulares de Roquette-Pinto, de 14 out 1927, convidando para o evento). As instruções de funcionamento do Serviço (datadas de 8 out 1927 e publicadas no Diário Oficial no dia 14 seguinte) referem-se apenas a diapositivos e não mencionam filmes (a documentação original do Museu Nacional ainda estava em processo quando a consultei em outubro de 2004; pesquisas adicionais foram feitas depois dessa data por Sílvia Moura, arquivista do MN, com quem mantive diversos contatos durante o andamento deste trabalho).

[8] Apologia da História, p.57.

[9] "Crônicas para a história do cinema no Brasil", Clima n.13, ago 1944.

[10] "Vinte milhões de cruzeiros", 2 fev 1957.

[11] Cultrix/Edusp, 1977, p.458.

[12] Revista do Patrimônio, n.20, 1984, p.54.

filmes de caráter educativo, a iniciativa foi inteiramente pessoal e não se incorporou à estrutura do museu[13]. Diferentemente do que aconteceu no Royal – logo em seguida Imperial – War Museum, concebido em Londres, em 1917, como "memorial to the sacrifice and effort which the Great War had represented"[14]. Desde o momento da concepção desse museu, filmes foram encarados como registros históricos a ser permanentemente preservados como testemunhos da participação inglesa na então única guerra mundial. Criado formalmente em 1920, o IWM, desde seu primeiro orçamento, destinou recursos para cuidados com a coleção de imagens em movimento recolhida.

Embora reconhecido como a "fully-fledged organization of its kind, with a complete policy of collecting, preserving, cataloguing and making available for research and viewing films of the World War"[15], o Imperial War Museum não é considerado o primeiro arquivo de filmes fundado no mundo. A opinião dos especialistas também se divide em relação à Svenska Filmsamfundet (Sociedade Sueca de Cinema), criada em 1933 graças à coleção do crítico e historiador de arte Bengt Idestam-Almquist[16] a quem logo se juntaria Einar Lauritzen, o primeiro curador da sociedade então batizada como Filmhistoriska Samlingarna (Coleção Histórica de Filmes). Clyde Jeavons escreve que "we are taught" que os primeiros arquivos nasceram em 1935-36, e que a coleção sueca não deveria ser levada em consideração cronológica porque era uma "private collection"[17]. Raymond Borde discorda pois reconhece na Svenska Filmsamfundet "la première cinémathèque des temps modernes"[18].

A preocupação aqui, contudo, não é discutir qual o primeiro ou o segundo arquivo de filmes do mundo. A partir de reuniões com Ismail Xavier para a elaboração deste trabalho, surgiu um tema que me despertou a curiosidade: algum pesquisador da história das cinematecas chegara, em algum momento, a se interessar em desenvolver uma reflexão sobre a relação dos arquivos com os poderes públicos de seus países de origem – tenham ou não sido criados por esses poderes – de forma a, mediante um corte transversal nessa história, traçar algumas linhas gerais de tendência? A Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento, da Unesco, em diversos momentos de seu texto, refere-se a "arquivos oficialmente reconhecidos", que deveriam receber dos Estados Membros os "recursos necessários no que se refere a pessoal, material, equipamentos e fundos para salvaguardar e

---

[13] Em documentos administrativos que pude consultar no Museu Nacional, há referência a aparelhos de microprojeção, dispositivos para projeção de preparações microscópicas, mesas e oculares de projeção (fatura de 1910, do fornecedor Roberto Droston, no valor de 4.900 francos), provavelmente todas relativas a projeção de diapositivos e placas de microscópio. Note-se também que, a partir de 1910, o MN entrou num período de grandes reformas e só foi reaberto em outubro de 1914. Num ofício do diretor do MN ao ministro da Agricultura, Indústria e Comércio (datado de 17 jul 1913), informa-se que "a sala dos cursos, provida de um anfiteatro e de aparelhos para projeção, está acabada, e pronta para acomodar 70 ouvintes, nas preleções". Não há menção explícita, porém, à projeção de filmes.

[14] "Unknown pioneer: Edward Foxen Cooper and the Imperial War Museum Film Archive, 1919-1934", p.187. As informações seguintes são dessa fonte, que me foi gentilmente transmitida por Roger Smither, curador do departamento de filmes do IWM durante décadas.

[15] "The moving image: subject or object", Journal of film preservation, n.73, abr 2007, p.19-32.

[16] Ele assinava "Robin Hood" as críticas que publicava nos jornais. Agradeço a Jon Wengström o envio de seu artigo "The Swedish Film Institute archive celebrates its 75th anniversary", a ser publicado em uma próxima edição do Journal of film preservation.

[17] "The moving image: subject or object", p.26.

conservar efetivamente seu patrimônio constituído por imagens em movimento" (ponto 8), além de convidar os mesmo Estados Membros a estimular "organismos privados e os particulares que possuam imagens em movimento" a depositá-las "nos arquivos oficialmente reconhecidos" (ponto 16).

Na bibliografia específica, encontrei apenas referências de passagem sobre a relação que me interessava na história de alguns arquivos de filme. Consultei amigos da comunidade internacional de arquivos – Clyde Jeavons, Paolo Cherchi Usai, Roger Smither, entre outros – sobre a existência de algo. Ninguém conhecia nenhum trabalho nesse sentido. A própria divergência a respeito do primeiro arquivo é reveladora de tendências: o setor de filmes do Imperial War Museum, criado por ato do governo inglês, não é considerado; um especialista não reconhece a Svenska Filmsamfundet porque era uma "private collection" e outro a eleva à categoria de "primeira cinemateca dos tempos modernos". Verdade que a segunda posição é tomada por Raymond Borde, muito ligado à geração dos fundadores dos primeiros arquivos, em sua maioria associações privadas criadas a partir de coleções particulares. Se durante as primeiras décadas do movimento dos arquivos havia uma clara diferença entre arquivos públicos e arquivos privados[19], a história parece haver diluído a nitidez dessa separação e, a partir dos anos de 1970, parece ficar cada vez mais difícil separar as categorias. A origem dos recursos de sustentação não se revela condição determinante porque muitas associações privadas – sendo o maior exemplo a Cinémathèque Française – sobrevivem graças a fundos concedidos pelo governo. Outros arquivos pioneiros são de uma categoria híbrida, ligados a algum tipo de órgão governamental (um instituto de cinema, por exemplo) mas mantendo sua autonomia de gestão. A própria questão da autonomia dos arquivos em relação ao Estado também não é clara e varia de país para país, de acordo com o momento histórico.

Na tentativa de um maior esclarecimento, examinei o artigo "The Leviatan and the Identikits – global figures for everyday use"[20], escrito por Christian Dimitriu, administrador sênior do escritório central da Fédération Internationale des Archives du Film, em Bruxelas, a partir dos relatórios estatísticos anuais apresentados por 145 membros da Fiaf. Na rubrica dedicada aos números relativos ao "Estatuto e mandato legal dos arquivos", Christian os classificou em 8 tipos[21], de acordo com o escopo principal de suas atividades:

- arquivos nacionais (75 arquivos): foco na preservação do patrimônio nacional de imagens em movimento de seu próprio país, em todas suas formas e formatos. Responsáveis pelas políticas de depósito legal;

---

[18] Les cinémathèques, p.57.

[19] Instituição privada nesse texto não tem nenhuma conotação comercial. Em nenhum momento levar-se-á em conta, por exemplo, os arquivos mantidos por produtoras cinematográficas, mesmo quando adotem um nome como a Cinémathèque Gaumont, criada por esta empresa.

[20] Journal of film preservation, n.73, abr 2007, p.6-18.

[21] A classificação feita por Christian Dimitriu, embora ele não o mencione no artigo, segue a estabelecida por Ray Edmondson em Audiovisual archiving: philosophy and principles, que por sua vez a adaptou dos "Models of Moving Image Archiving" propostos por Paolo Cherchi Usai em Silent cinema: an introduction (atualização de seu livro Burning passions).

- cinematecas (18): guardam grandes coleções de filmes e concentram suas atividades em políticas de acesso ativas;
- arquivos regionais (19): foco na preservação do patrimônio regional de imagens em movimento (nacional ou multinacional) em todas suas formas e formatos;
- arquivos municipais (10): foco na preservação do patrimônio local de imagens em movimento de sua cidade, em todas suas formas ou formatos;
- arquivos especializados (9): foco na preservação do patrimônio de imagens em movimento de assuntos específicos (trabalho, religião, guerra, etc.);
- arquivos universitários (7): guardam grandes coleções de filmes e de documentação, em todos os formatos, para trabalhos de estudo e pesquisa;
- centros de estudos cinematográficos (4): guardam grandes coleções de vídeo e de documentação, em formatos acessíveis, para trabalhos de estudo e pesquisa;
- museus de cinema (3): concentram suas atividades fundamentalmente na coleção e exposição de objetos, equipamentos técnicos, elementos de produção cinematográfica, curiosidades e outros itens não fílmicos.

A tipologia adotada por Christian Dimitriu não respondeu à questão básica sobre instituições públicas e privadas – ao contrário, provocou algumas dúvidas adicionais. O Nederlands Filmmuseum, de Amsterdã, apesar do nome, não se enquadra no tipo "museus de cinema" pois desenvolve todas as atividades de um arquivo de filmes e não somente as de coleção e exposição de objetos, etc. A Filmoteca de la Universidad Autónoma de México, embora ligada à Unam, não é uma instituição que reúne filmes e documentos apenas para atividades de estudo e pesquisa: ela possui um dos maiores acervos de imagens em movimento da América Latina com finalidades de preservação, e seu trabalho de restauração de filmes é importante há décadas. Arquivos regionais e municipais, por outro lado, podem muito bem estar ligados à administração pública local ou regional, o que as classificaria como órgãos públicos. A Cineteca del Comune di Bologna, vinculada como o próprio nome demonstra, à administração da cidade de Bolonha, tem uma atuação da maior importância na preservação do conjunto da produção cinematográfica italiana, talvez superior à da Cineteca Nazionale, sediada em Roma e financiada pelo governo federal. Insatisfeito com as estatísticas do artigo, escrevi a Christian Dimitriu pedindo minimamente um percentual do que se poderia considerar instituições públicas ou privadas no quadro dos atuais filiados à Fiaf. A resposta foi: "Tu pregunta no es muy facil de contestar" e mencionou o caso da Cinémathèque Suisse, durante muito tempo "una fundación privada financiada com dineros públicos"[22]. Lembrei, em nova mensagem, que com a Cinemateca Brasileira sucedera o mesmo. Christian contestou que ambas eram apenas exemplos, "hoje podemos decir que son *oficiais*", e perguntou "cómo caracterizar" outras tantas sobre as quais não se pode afirmar com segurança se são oficiais ou

[22] E-mail de 9 jan 2009. Em sua correspondências comigo, Christian Dimitriu utiliza uma mistura de espanhol e português.

privadas[23]?

Navegando num mar de incertezas, resolvi voltar às origens. Afinal, a Fiaf, durante décadas, considerou a "autonomia" dos arquivos uma condição quase obrigatória para sua admissão ao seio da federação[24]. Tradicionais textos sobre a origem da Fiaf – a começar por Les cinémathèques, de Raymond Borde – referem-se aos quatro arquivos fundadores como: uma associação privada (a Cinémathèque Française), um departamento de museu também privado (a Film Library do Museum of Modern Art de Nova Iorque) e dois organismos governamentais – a National Film Library londrina e o Reichsfilmarchiv alemão. A leitura atenta de novos livros e artigos sobre as histórias desses arquivos e da documentação por eles mencionada comprova, entretanto, que, dos quatro fundadores, o único organismo efetivamente governamental era o Reichsfilmarchiv, criado por iniciativa de Josef Goebbels, ministro de Informação e Propaganda, um cinéfilo apaixonado. Anunciado oficialmente em dezembro de 1934, o Reichsfilmarchiv foi inaugurado em fevereiro do ano seguinte, com a presença de Adolf Hitler[25]. Primeiro diretor do Reichsfilmarchiv, Frank Hensel, fotógrafo, documentarista, membro do partido nacional-socialista, foi, a partir de 1937, encarregado das relações internacionais do arquivo, o representou no ato de fundação da Fiaf (Nova Iorque, 1938) e foi eleito presidente da federação em seu primeiro congresso (Nova Iorque, 1939). Durante a II Guerra Mundial, Hensel cuidou para que os filmes encontrados nos países anexados à Alemanha fossem encaminhados ao Reichsfilmarchiv. Quando da Ocupação francesa, defendeu Henri Langlois, responsável pela Cinémathèque Française, e seu acervo de eventuais atentados nazistas[26]. Com o final da guerra, o acervo do Reichsfilmarchiv, certamente o maior reunido até aquele momento, foi dividido entre o National Archives[27], em Washington, e o Imperial War Museum. A parte do acervo encontrada nas zonas de ocupação soviética ficou sob a guarda das autoridades da URSS e foi depois, parcialmente, encaminhada para os cuidados do Gosfilmofond, em Moscou.

Temos, portanto, no caso do Reichsfilmarchiv, um exemplo típico, incontestável e simples de um arquivo diretamente criado e administrado pelo poder público central, com recursos para a formação e rápida ampliação do acervo fílmico. Infelizmente, nenhuma pesquisa até o momento conseguiu levantar

---

[23] E-mail da mesma data.

[24] A partir do ano 2000, uma forma de atenuar o critério foi a exigência de adesão formal ao Código de Ética da Fiaf, que deve ser assinado periodicamente pela direção de todos os arquivos membros e pelo organismo/instituição superior de que ele for porventura dependente.

[25] Em abril de 1935, realizar-se-ia em Berlim um Congresso Internacional de Cinema, com a participação de representantes de organismos cinematográficos, exibidores e distribuidores de duas dezenas de países europeus. Uma resolução final do Congresso é extraordinariamente avançada na recomendação de que todos os países deveriam instituir arquivos dedicados à coleção de filmes representativos da evolução da arte cinematográfica e dos diversos campos do conhecimento humano. Aconselhava também a que os países solicitassem aos produtores que doassem aos arquivos uma cópia de cada filme produzido por eles (a Recomendação, publicada pela Reichsfilmkammer em 1935, é reproduzida em Les cinémathèques, p.62). Raymond Borde constata, porém, que não havia no congresso nenhum representante da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, "qui détenaient le contrôle du marché mondial". Sem a participação das *majors* ou de sua todo-poderosa Motion Picture Association of America, a recomendação "resta lettre morte" (idem, p.63).

[26] Sobre a atuação de Frank Hensel junto à Cinémathèque Française nesse perído, ver o capítulo "L'Occupation", p.78-133, do Histoire de la Cinémathèque française, de Laurent Mannoni.

[27] O National Archives foi criado em 1934 para coletar e conservar a documentação produzida pelo governo central dos Estados Unidos da América.

informações sobre o uso que era feito dos filmes.

O British Film Institute, geralmente considerado uma instituição criada pelo governo britânico, resultou dos trabalhos da Commission on Educational and Cultural Films, formada em 1929 durante uma conferência do British Institute of Adult Education, associação de centenas de organizações científicas e educativas inglesas. Em 1932, a comissão apresentou o relatório The film in national life, propondo, entre outros pontos, a criação de um instituto nacional de cinema com atribuições relacionadas sobretudo à educação mas que constituísse também "a national repository of films of permanent value". O instituto, dirigido por um conselho indicado pelo governo, deveria seria criado por decreto real (Royal Charter) e financiado em parte com recursos públicos. As organizações comerciais cinematográficas, porém, temendo que o novo órgão se envolvesse com assuntos de censura e tentasse direcionar a produção, reagiram e fizeram pressão suficiente para que, quando o British Film Institute foi constituído, em setembro de 1933, tivesse a forma jurídica de uma associação privada sem fins lucrativos. Conseguiram ainda poder de controle quase total no Conselho, e estabeleceram que seus recursos de manutenção proviriam de um fundo formado por uma taxa de 5% da bilheteria dos cinemas, aos domingos[28]. O comércio logo percebeu que o BFI não teria forças para atrapalhar os negócios e praticamente retirou suas forças do Conselho, que ficou dividido entre representantes do governo e representantes da sociedade.

As demandas para a criação do BFI incluíam uma "National Film Library to form a comprehensive collection of significant films", formas de empréstimo e exibição dos filmes da coleção e instalações para sua consulta individual ou em grupo. Doações de livros e de filmes compuseram o início do acervo e para cuidar dele foi contratado, em 1934, um jovem graduado em literatura, Ernest Lindgren que, durante os quarenta anos seguintes construiria um dos maiores arquivos de filmes do mundo. A pedido do BFI, um comitê da British Kinematograph Society preparou um documento sobre as medidas a serem adotadas para a conservação por tempo indeterminado de filmes cinematográficos. O relatório do comitê, publicado em agosto de 1934, reúne em suas dezoito seções as primeiras recomendações sistematizadas de que se tem notícia a propósito do cuidado que um arquivo deveria tomar para com a película cinematográfica: o armazenamento a baixas temperaturas, a necessidade de revisão periódica, a importância de os filmes depositados para preservação nunca serem projetados, e especificações técnicas para a duplicação de filmes deteriorados[29]. Para a implantação das recomendações foi convocado um *office boy* do Instituto, Harold Brown, sem nenhum conhecimento técnico mas com muita disposição para aprender – o que começou a fazer freqüentando uma cabine de cinema onde o projecionista o ensinou a emendar e revisar filmes. Ernest Lindgren e Harold Brown foram pioneiros na história da preservação de filmes não apenas

[28] Informações constantes no artigo de David Francis, "From parchmen to pictures to pixels...". Geoffrey Nowell-Smith, em seu artigo "Diamonds are forever", menciona que a dotação inicial do BFI foi de 4.500 libras, do Privy Council, que "was not paid until the Institute had been functioning for several months, so it subsisted at first on a personal loan from the Duke of Sutherland, chairman of the Board of Governors".

[29] David Francis, no artigo mencionado acima, lembra que apenas em 1965 a Fiaf publicaria seu primeiro compêndio sobre preservação de filmes, base do que seria depois o Manual of film preservation.

na fixação dos princípios científicos da conservação mas também no desenvolvimento de metodologias de catalogação, na constituição de acervos e na definição de conceitos filosóficos de arquivologia audiovisual[30].

Quase fechado durante a recessão inglesa provocada pela II Guerra, o BFI sobreviveu com fundos recebidos do governo através do Department of Education and Science. Assumiu funções importantes na divulgação da cultura cinematográfica desenvolvidas através das revistas Sight & Sound e Monthly film bulletin (posteriormente reunidas sob o primeiro nome) e de programas de difusão exibidos no National Film Theatre que possuía, no final da década de 1950, um quadro de 40 mil associados. Durante o governo conservador de 1951-1964, uma parcela dos recursos recebidos do governo foi utilizada na criação de um setor de produção que estimulava realizações experimentais, e outra na dinamização do Departamento de Educação. Durante a administração trabalhista eleita em 1964, os recursos concedidos pelo Ministério das Artes estimularam a criação de uma rede de cinemas programados pelo BFI em diversas regiões da Inglaterra. As benesses do novo governo permitiram a expansão do departamento de produção, que começou a apoiar a realização de longas-metragens, e a melhoria das condições de armazenamento do acervo, que havia se tornado National Film Archive em 1955. Os recursos, entretanto, estavam distantes do que o curador Ernest Lindgren considerava necessário. Um comitê constituído pelo Conselho para examinar as carências do National Film Archive publicou, em 1969, The rescue of living History, sucinto programa de medidas a curto e médio prazo que deveriam ser priorizadas, entre elas o estudo de uma legislação sobre o depósito legal[31], a feitura de cópias de exibição, um programa de pesquisas sobre a conservação de vídeos (que o NFA coletava a partir do início da década), a duplicação dos filmes ainda em suporte nitrato e o estímulo aos trabalhos de catalogação. Na introdução ao documento, Lindgren lamentava que desde sua origem o arquivo estivesse "constantly hampered in its work and development by an acute shortage of money".

Os objetivos delineados em The rescue of living History foram perseguidos por Lindgren até sua morte, em 1973, e em seguida por seu sucessor, David Francis, com recursos obtidos junto ao tesouro. As fases boas ou más da vida econômica de um arquivo nem sempre têm uma obrigatória

---

[30] Segundo David Francis, que trabalhou com Lindgren até 1965 (e voltou ao National Film Archive para substituí-lo), Lindgren era inicialmente muito envolvido também com a exibição de filmes. Foram brigas políticas entre o Arquivo e o BFI que criaram sua reputação de não gostar de dar acesso à coleção. Lindgren pensava que todas as outras funções do BFI originavam-se das atividades do Arquivo e que seria natural que o curador do Arquivo fosse o diretor do Instituto. As brigas ocasionaram uma sistemática diminuição dos direitos do Arquivo de ter sua própria identidade e de fazer acordos com outras instituições em seu próprio nome. Por três vezes Lindgren foi afastado, "so his reputation as a person who did not show films came from his own retreat from the Institute into the iron world of the Archive with a big wall around it" (Film curatorship, p. 18).

[31] Durante os trabalhos do comitê, um de seus participantes, David Kerr, membro do Parlamento, apresentou à Câmara dos Comuns uma proposta para que uma cópia de qualquer filme exibido na Inglaterra fosse, a pedido e às custas do NFA, depositada no arquivo. A medida tinha como objetivo sanar a baixa resposta que produtores e distribuidores davam às solicitações de cópias por parte do NFA. A proposta não foi aprovada, embora a ministra das Artes, Jennie Lee, afirmasse que o governo em princípio a apoiava, que era uma "very desirable measure" e que seria conveniente vê-la transformada em lei num "more favourable economic climate" (The rescue of living History, p.4. Agradeço a Clyde Jeavons, terceiro curador do NFA, haver chamado minha atenção para esse documento, cuja cópia me foi gentilmente enviada pela biblioteca do BFI).

correspondência direta com o fato de ele contar ou não com a simpatia da gestão de um governo. Quando Margaret Thatcher assumiu o poder em 1979, o BFI "was an emblem of everything she hated: a bureaucrating quango full of 68ers using up state funds to pursue dubious radical ends"[32]. A despeito de sua opinião, porém, o Conselho do BFI demonstrou sua força política e conseguiu da autoridade máxima do Reino Unido, a rainha Elizabeth II, um decreto substituindo o estatuto de associação privada sem fins lucrativos e incorporando o BFI ao Estado[33]. Isso acontece em 1983 e apenas então o BFI, e consequentemente o NFA, torna-se um organismo estatal. Isso garantia ao instituto a manutenção dos recursos do governo às atividades fundamentais sem que a captação de patrocínios – objetivo do diretor, Anthony Smith – fosse usada como desculpa para um eventual corte de verbas governamentais. Paralelamente, o BFI consegue o maior patrocinador de sua história, John Paul Getty Jr, que financia a construção do moderníssimo centro de conservação e restauração de filmes e vídeos em Berkhamsted, a compra de uma nova sede, a informatização do centro de documentação, etc. A incorporação do BFI à coroa real, porém, não o protegeu de vicissitudes. Na década de 1990 o tesouro restringiu despesas e os patrocinadores rarearam. O governo do primeiro-ministro Tony Blair foi mais nefasto do que o havia conseguido a antipatia de Thatcher. A direção do BFI tinha projetos ambiciosos para promover a realização de filmes. O secretário da Cultura de Tony Blair também queria incrementar a produção cinematográfica inglesa, mas não sob a égide do BFI, e, em 2000, criou o United Kingdom Film Council, ao qual subordinou o BFI. Todos os recursos do governo e os arrecadados por impostos para a atividade cinematográfica passaram a ser geridos pelo UKFC que, dominado por representantes da produção e do comércio cinematográficos em seus primeiros anos, não via como prioridade as atividades culturais e se interessava pouco pelo cinema enquanto patrimônio. De 2002 a 2007, com recursos congelados, o BFI entrou numa crise que provocou movimentos nacionais de apoio e alerta contra sua paralisação. Apenas com o final do governo Blair, um novo secretário da Cultura, Mídia e Esportes anunciou a abertura de um crédito extra de 25 milhões de libras para apoio aos arquivos de imagens em movimento da nação[34].

O National Film Archive é o primeiro de outro tipo de arquivo de filmes: uma associação privada semi-autônoma porque parte de um organismo maior, que, com recursos governamentais, reúne um acervo de dimensões nacionais, desenvolve trabalhos de conservação, restauração e acesso. A certa altura de sua história é incorporado integralmente – junto com seu organismo maior – ao poder público. Essa incorporação não lhe garante plenas condições de funcionamento e gestão. Ao contrário, as decisões administrativas do poder o sujeitam a que seja deslocado dentro do sistema de governo sem que isso implique em aumento de recursos ou de liberdade de gestão para o cumprimento de sua missão.

Além do canal da Mancha, as relações entre outro arquivo fundador da Fiaf e seu governo

---

[32] Geoffrey Nowel-Smith, "Diamonds are forever". *Quango* é uma espécie de sigla para "quasi-autonomous non-governmental organization".

[33] O item 2 da Royal Charter estabelece os objetivos do instituto, entre os quais "care for and develop collections reflecting the moving image history and heritage of Our United Kingdom" (Royal Charter de 18 jul 1983).

[34] Sobre o anúncio dessa medida, ver o editorial "Treasures for the archives", de Nick James, Sight & Sound, v.17 n.12, dez 2007, p.5.

seguiram caminhos bem diferentes dos ingleses. A Cinémathèque Française, modelo para inúmeros arquivos que surgiram no mundo nas décadas seguintes, nasceu do movimento cineclubista, muito forte na França, país onde o cinema adquiriu rapidamente um status artístico comparável ao teatro e à ópera e onde poetas, literatos e estetas escreviam poemas e tratados sobre a arte cinematográfica. Dois jovens entusiastas de cinema, Henri Langlois e Georges Franju, criam, em 1935, o Cercle du Cinéma, salinha dedicada à projeção de filmes diferenciados do repertório comercial. Dois anos antes, a direção geral de Beaux-Arts (sob a tutela do Ministério da Educação) criara uma Cinémathèque Nationale e entregara sua direção à fotógrafa Laure Albin-Guillot. Embora dotada de escritório e recursos, a instituição não conseguira estabelecer uma linha de atuação. No início de 1936, Henri Langlois expõe ao rico homem de negócios Paul Auguste Harlé, dono da revista La cinématographie française, a idéia de criar uma cinemateca para salvar sobretudo os filmes silenciosos que vinham sendo sistematicamente destruídos após o advento do cinema falado. Por depoimento de Langlois[35], uma tentativa de colaboração com a Cinémathèque Nationale não encontrou a menor receptividade por parte de sua diretora. Paul Harlé, com sua influência pessoal, entretanto, desperta o interesse do Ministère des Affaires Étrangères para a idéia (o ministério daria apoio ao transporte internacional de filmes). Em setembro de 1936 é criada a Cinémathèque Française, associação particular nos termos da lei conhecida como 1901, que regulava o funcionamento de qualquer tipo de associação – formalizada ou não – no país, passível de receber recursos do Estado. Extraordinário programador e homem de espetáculo, Langlois imediatamente inicia uma série de projeções no Cercle transformado em Cinémathèque, consegue congregar grande número de associados e compra alguns filmes com o dinheiro de Paul Harlé. Laure Albin-Guillot, sentindo que o crescente prestígio da Cinémathèque Française ameaçava a existência da "sua" cinemateca, tenta uma aproximação. Os poderes públicos querem apoiar apenas uma instituição do gênero e propõem a Langlois uma fusão com a Cinémathèque Nationale. Começando uma carreira de hábil negociador político, Langlois protela a decisão e sugere seu nome para presidente da associação Les Amis de la Cinémathéque Nationale. Entretempo, Laure Albin-Guillot é acusada de má gestão de recursos e o ministro da Educação pede à Cinémathèque Française que assuma a reorganização e o funcionamento da cinemateca oficial. "Voilà donc une association privée qui vient au secours de l'État, à la demande de celui-ci!", conclui Laurent Mannoni a propósito do episódio[36].

Não será o caso de resumir aqui a história da Cinémathèque Française ou falar da importância de seu trabalho de programação, de formação de público, etc. porque estamos atrás de outras pistas. Durante a Ocupação, a instituição começou a receber subvenções do Estado. Graças a elas, a Cinémathèque encontrará sua sede e locais para depósitos dos filmes que Langlois adquire incessantemente com o dinheiro do governo e das rendas de exibição. Langlois era um colecionador compulsivo, acumulando rolos desordenadamente, mantendo um controle da coleção apenas na própria cabeça, viajando sem parar para onde soubesse que poderia encontrar filmes, documentos sobre cinema,

[35] Histoire de la Cinémathéque Française, p.39.

aparelhos antigos, tudo que pudesse alimentar sua paixão pelo cinema. A Direção Geral de Cinema expõe ao Conselho da Cinémathèque[37] que, a seu ver, para funcionar legitimamente, uma instituição privada que vive de subvenções públicas deveria aceitar o controle do Estado e uma gerência semelhante a um serviço público. Para tanto, seria necessária uma reforma dos estatutos estabelecendo que pelo menos a metade do Conselho fosse formada por representantes nomeados pelo Estado. O Conselho teria autonomia para eleger seu presidente, o tesoureiro e o secretário-geral (posto de Langlois), mas o governo teria poder de veto sobre os dois últimos cargos, que poderiam ser ocupados por funcionários do Estado. Marcel L'Herbier, presidente do Conselho, durante uma assembléia em que o governo anuncia a concessão de vultosos recursos, declara: "La Cinémathèque française, association privée, n'est plus. La Cinémathèque reçoit une subvention de l'État. *Elle n'a plus à manifester de tendances*"[38].

A Liberação chega antes de qualquer mudança drástica dos estatutos e, após o final da guerra, o Estado subvenciona a Cinémathèque com recursos cada vez maiores. É o tempo em que Langlois mais compra filmes, coleções de aparelhos antigos, de documentos – quase todos sem comprovação de pagamento (a maior parte das despesas era anotada como pagamento pessoal ao próprio Langlois). Também viaja muito e dissemina a idéia da criação de arquivos em outros países europeus e latino-americanos, que incentiva doando filmes para o início de coleções. Realiza magníficas retrospectivas, convida realizadores e atores de todo o mundo para apresentações de filmes na Cinémathèque, organiza exposições. Gasta fortunas na aquisição de objetos para a concretização de seu sonho maior: o Museu de Cinema. Tanto ele quanto sua companheira de toda a vida, Mary Meerson, não possuem o menor talento administrativo e impedem que funcionários e colaboradores cuidem da contabilidade, pois temem que com isso descubram "segredos" que eles próprios inventam. Também não se sentem na menor obrigação de cumprir compromissos que julgam absurdos, como pagar impostos: afinal por que pagar impostos para o Estado, que é quem dá dinheiro para a Cinémathèque, "et pas suffisament à leur goût"[39]? A partir de 1949, auditorias anuais realizadas por funcionários do governo apontam irregularidades nas contas. Em 1954, o Estado pede uma relação dos associados da Cinémathèque e o catálogo dos filmes do acervo. Langlois ignora o pedido mas, na contestação à falta de comprovação de despesas, reivindica o direito à desordem: em San Francisco considera-se uma honra ter um filme projetado na Cinémathèque; em Belgrado, um estágio na Cinémathèque equivale a um diploma superior; isso não é por acaso, "c'est parce que la Cinémathèque française est le triomphe de la POÉSIE, de l'Enthousiasme, de l'Art et de la Vie sur la matière et que l'ordre apparent équivaut à la sclérose"[40].

Quando, em 1958, o escritor André Malraux assume o Ministère d'État chargé des Affaires Culturelles da França, Henri Langlois sente-se protegido dos auditores. Ele é o dono da "plus grande cinémathèque du monde" e, apesar de não serem amigos próximos, Malraux era reconhecido a Langlois

---

[36] Idem, p.67.
[37] Idem, p.119.
[38] Idem, p.122. Os grifos são do original.
[39] Idem, p.197.

por haver guardado, sob a Ocupação, seu único filme, Sierra de Terruel, rodado durante a guerra civil espanhola e exibido em 1945 com o título L'Espoir. Durante anos a amizade do ministro protege Langlois da perseguição de auditores e outros inimigos, o que lhe reforça a sensação de superioridade. Durante o congresso da Fiaf em Estocolmo, em 1959 – ano em que a Cinémathèque Française rompe com a Fiaf –, ao sentir um cheiro de golpe no ar quando Ernest Lindgren propõe uma mudança na forma de votação, Langlois protesta em nome de seu ministro de tutela e declara que seu arquivo "tem uma cabeça de Jano" e que ele ora representa uma associação privada, ora encarna o Estado francês, o general De Gaulle e André Malraux reunidos[41]. Numa reunião em Paris, quando Lindgren protesta contra o afastamento da Cinémathèque Française do seio da Fiaf e sugere a criação de uma segunda cinemateca na França, Langlois responde, furioso:

> *Vous êtes complètement fou. Je suis privée et je suis l'État, comment pourrez-vous à la fois lutter contre la Cinémathèque privée qui est si puissante et la Cinémathèque d'État tellement stable actuellement?*[42]

A estabilidade manteve-se aparentemente mesmo após o incêndio na sede da Cinémathèque, em julho de 1959, quando se perderam documentos, objetos museológicos e alguns milhares de rolos de filme, acetatos e nitratos misturados, sem que Langlois pudesse esclarecer efetivamente quantos e quais filmes haviam se perdido. O sinistro fez com que recursos adicionais fossem obtidos do governo para a duplicação de filmes e um melhor acondicionamento do acervo, mas parte foi, como anteriormente, utilizada para novas aquisições. Apesar do apoio incondicional de Malraux[43], as auditorias governamentais continuavam apontando anualmente as irregularidades administrativas da Cinémathèque. Funcionários pagos pelo Ministério para realizar o inventário básico do acervo de filmes – inclusive porque em 1964 fora decretada a chamada Lei Malraux, estabelecendo o inventário dos monumentos e das riquezas nacionais francesas – viam seus trabalhos interrompidos por ordens contraditórias de Langlois. Em 1967, o ministro das Finanças mandou a Malraux, com quem tinha relações tensas, um aviso que era praticamente um ultimato: diante do relatório apresentado por seu auditor, o Estado não poderia continuar apoiando financeiramente a Cinémathèque, ainda que o Ministério da Cultura houvesse consignado para isso uma rubrica em seu orçamento. Boa parte do próprio Conselho da Cinémathèque se indispõe contra Langlois que, por décadas, sabotara sistematicamente os diretores administrativos nomeados para sanar a situação. A crise finalmente se instaura em fevereiro de 1968, com a demissão de Langlois e a indicação de um substituto. Mannoni resumiu a situação:

> *L'État, exaspéré par cette association dispendieuse, énervé par ce ludion insaisissable qu'est Langlois, alléché aussi par les « trésors » réunis depuis 1936, préoccupé, fort justement, par les très mauvaises conditions de conservations des films* [...]*, accomplit un geste extrêmement délicat: renverser un directeur-fondateur doté d'une personnalité hors norme, à*

---

[40] Idem, p.228.
[41] Idem, p.286, citando as minutas do congresso da Fiaf.
[42] Idem, p.293, citando ata da reunião.
[43] Uma das formas de André Malraux prestigiar Henri Langlois era fazendo-o seu procurador nas reuniões de Conselho da Cinémathèque.

> *la tête depuis 32 ans d'une institution connue dans le monde entier. Ce putsch culturel est-il réalisé avec prudence, ruse, intelligence? Bien au contraire* [...].[44]

Os resultados são conhecidos: sob o comando de François Truffaut, um dos cineastas da Nouvelle Vague formados e alimentados pelas programações da Cinémathèque Française, arma-se uma campanha pela manutenção de Langlois à frente da instituição; há passeatas com confrontos com a polícia; cineastas de diversos países manifestam-se contra a atitude do governo e proíbem a exibição de seus filmes na "cinemateca de Malraux"; publicam-se violentos artigos contra a política cultural francesa. O próprio ministro manifesta-se através de um artigo em que define que

> *une collection de livres ne devient pas la Bibliothèque nationale sans une transformation decisive. Il en est de même de la Cinémathèque. M. Langlois a rendu d'éminents services. Il fait bien ce qu'il aime. Moins bien ce qu'il n'aime pas, et il ne l'a laissé faire à aucun de ceux qui ont tenté d'en assurer la responsabilité* [...]. *Pour l'avenir même de la Cinémathèque française, il est devenu indispensable d'en assurer la gestion d'une façon moins personelle et plus contrôlable.*[45]

É exatamente contra o controle da Cinémathèque pelo Estado que se posicionavam os defensores de Langlois, e pregavam com todas as letras preferir "une Cinémathèque sans subvention de l'État mais avec Langlois, plutôt qu'une Cinémathèque largement dotée et sans Langlois"[46]. O governo francês cedeu e, a 8 de abril, anunciou que Langlois continuaria dirigindo a Cinémathèque, com seu antigo estatuto associativo mas sem subvenção do governo[47] – "uma cinemateca pobre, mas livre". Apenas em 1972 a Cinémathèque Française assinaria um acordo de depósito dos filmes de seu acervo para catalogação e tratamento pelo Service des Archives du Film (atual Archives Françaises du Film), criado em 1969, em conseqüência do "affair Langlois", no seio do Centre National de la Cinématographie – órgão governamental que desde 1946 respondia pelos assuntos cinematográficos franceses. Em 1975, historiadores e críticos de cinema publicaram um apelo quase unânime em diversas revistas (inclusive em Cahiers du cinéma, que havia sido o mais feroz defensor de uma Cinémathèque livre) por uma Cinemateca Nacional que reunisse num único e poderoso organismo os acervos de todas as cinematecas francesas. Isso não acontece. Em janeiro de 1977, Henri Langlois morre. Em 1979 a Cinémathèque Française tem um corpo de 50 funcionários e um orçamento de 4 milhões de francos concedido pelo governo.

Com a Cinémathèque Française temos um terceiro tipo de arquivos: a instituição privada, financiada em sua maior parte com recursos públicos, mas que se mantém privada a despeito de todas as tentativas de anexação feitas pelo Estado. O exemplo talvez seja único. Considerando-se que a Cinémathèque Française assumiu o status de verdadeira instituição nacional, o Estado, através do CNC, chamou a si os trabalhos de catalogação, restauração e conservação do acervo. A Cinémathèque desenvolve com autonomia as atividades de documentação, programação e outras relacionadas à difusão

---

[44] Histoire de la Cinémathèque Française, p.360-1.
[45] Idem, p.390-1. O artigo de Malraux foi publicado no Journal officiel de 24 fev 1968.
[46] Idem, p.395.

da cultura cinematográfica.

O primeiro quarto de século da história dos arquivos de filme foi indiscutivelmente marcado pela (o)posição de duas figuras, Ernest Lindgren e Henri Langlois, representantes de atitudes diferentes em relação aos acervos que reuniam: o primeiro dando prioridade à conservação/restauração e o segundo à difusão. Dentro de suas circunstâncias, ambos mantiveram autonomia de gestão: ninguém nunca obrigou Ernest Lindgren a exibir um material de preservação, assim como nunca ninguém impediu Henri Langlois de exibir uma cópia única ou o obrigou a catalogar seu acervo. 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. Para a quase totalidade dos leigos que ouviram alguma vez falar sobre o assunto, avulta sempre a figura de Langlois, "o pai da criação das cinematecas". Na opinião de David Francis, ele pode ter sido "its greatest showman"[48] – o que não é pouco na civilização ocidental em que tudo cada vez mais se transforma num espetáculo –, mas, ainda segundo Francis, Langlois teria sido responsável "for the loss of more films than any other archivist in the world"[49]. Ele tinha um "populist approach"[50], priorizava a idéia de ver o material, uma perspectiva muito mais atraente do que a de Lindgren, que seguia uma prática museológica, tratava "the artefact as an item that had to be protected from wear and tear". Por isso, conclui David Francis, "there's no biography of Ernest Lindgren, and we get Langlois biographies every year".

O quarto e último tipo de arquivo de filmes representado no quarteto fundador da Fiaf é a Film Library do Museum of Modern Art de Nova Iorque. Tratava-se de um departamento de um museu privado criado em 1929 e mantido pela Rockfeller Foundation. Os trabalhos de coleta, conservação e difusão eram mantidos e desenvolvidos com recursos da fundação e mesmo uma exibição de filmes americanos dos primórdios organizada pela Film Library em 1937 na Casa Branca para o presidente Franklin Rosevelt e a primeira-dama Eleanor Roosevelt não tinha por finalidade obter apoio financeiro para trabalhos, mas "signaled the ultimate in official public acceptance"[51]. Em relação ao governo dos Estados Unidos da América, a autonomia da Film Library, com seus programas circulantes que propiciaram a gerações (não apenas norte-americanas) o contato com obras marcantes da história do cinema, era, digamos, total[52].

---

[47] "É difícil ser ministro sem mediocridade e ridículo – mesmo da Cultura e quando se é Malraux", escreveu Paulo Emilio na resenha sobre o livro de Jean Lacouture, André Malraux, une vie dans le siècle (Paulo Emilio – um intelectual na linha de frente, p. 206).

[48] "From parchmen to pictures to pixels..."

[49] Film curatorship, p.62.

[50] Idem, p.40-1. As citações seguintes são dessa fonte.

[51] Museum movies, p.169. Tanto este livro quanto Hollywood ant the culture elite não são histórias da Film Library, antes trabalham sobre suas relações com diferentes aspectos da cultura americana, do ponto de vista da modificação dos conceitos sobre a arte cinematográfica e da articulação com a indústria cinematográfica na promoção de valores da sociedade norte-americana.

[52] A relação do governo dos Estados Unidos da América com instituições preocupadas com a preservação de filmes seguiu caminhos próprios. Em meados da década de 1940, houve uma primeira proposta no Congresso de uma dotação específica para que a Motion Picture Division (posteriormente Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division) da Library of Congress cuidasse da coleção de filmes que reunira. A indústria cinematográfica

O panorama geral das dezenas de arquivos de filme que surgiram nas décadas de 1940 a 60 era a de coleções reunidas por particulares que, a certo momento, decidiam transformá-las numa cinemateca e continuar seu trabalho de difusão cultural cinematográfica. Com o aumento da consciência de que uma cinemateca era algo um pouco mais complexo e caro, e que era importante reunir e conservar o patrimônio cinematográfico de cada país[53], houve o envolvimento com os poderes públicos para conseguir recursos. Em geral, como quem dá dinheiro – público ou privado – gosta também de palpitar sobre como ele será usado, criava-se uma possibilidade de ameaça de interferência na autonomia dos arquivos sobre como empregar o dinheiro. O relato sobre a Cinémathèque Française é um pouco a história dessa tensão.

A partir do exame dos casos acima e levando em consideração as modificações da configuração jurídica dos arquivos de filme ao longo do tempo, poderíamos nos fixar nas seguintes categorias, em termos de uma proposta de tipos de relação entre arquivos de filme e Estado (considerando-se todas as esferas – municipal, estadual e federal – e instâncias – ministérios, secretarias, universidades, agências, etc.):

- arquivos criados e mantidos pelo poder público – embora a fonte de seus recursos seja o Estado, eles podem ser complementados com prestação de serviços e patrocínios;
- associações privadas que se mantêm privadas – seus recursos podem ser em parte ou maioritariamente provenientes do Estado e complementados com outras fontes (prestação de serviços, patrocínios, etc.); ou maioritariamente de outras fontes e complementados com recursos provenientes do Estado;
- associações privadas ou departamentos de associações privadas que, em determinado ponto de sua história, são incorporadas – isoladamente ou com suas associações maiores – ao poder público. Em termos de fontes de recursos, aplica-se (a cada momento de sua história) o referido às categorias anteriores;
- departamentos de associações privadas que se mantêm privadas – seus recursos são maioritariamente provenientes da associação a que estão ligados, mas podem ser complementados por outras fontes (prestação de serviços, patrocínios, e mesmo o poder público).

---

pressionou e a proposta não foi aprovada. Apenas a partir de 1958 o Congresso passou a alocar fundos para a divisão de filmes da Library of Congress. O American Film Institute, criado em 1967, tinha a responsabilidade de administrar os recursos que o National Endowment for the Arts destinava às atividades de preservação de todos os arquivos norte-americanos. Em 1975, o Comitê dos Arquivos – com representantes do MoMA, da Library of Congress, e da George Eastman House – criticou o AFI por sua insensibilidade e por tentativas de interferência na política interna dos arquivos. James Card, da GEH, declarou numa reunião, que o AFI tentava impor programas e determinar a atividade de preservação no país, embora "the archives on the Committee have been preserving films for many years and can appropriately determine what is proper archival activity without outside supervision" (Nitrate won't wait, p.83-4).

[53] Pelo relato de Raymond Borde, essa questão que aos arquivos de hoje parece óbvia, foi explicitada pela primeira vez no congresso da Fiaf em Cambridge, em 1951, pelo representante da Cineteca Italiana, Luigi Rognoni, que declarou: "Nous sommes convaincus que le but de chaque cinémathèque est celui de sauver surtout les films nationaux". Oito anos depois, em Estocolmo, Jerzy Toeplitz em seu relatório como presidente da Fiaf reafirmou que "le premier devoir d'une cinémathèque est de garder la production nationale" (Les cinémathèques, p.120).

A proposta acima leva em conta apenas a vinculação institucional e não a questão da autonomia, de outra ordem.

A autonomia é um assunto recorrente na discussão sobre e entre arquivos de filmes, e merece uma entrada especial no mais clássico dos livros sobre eles, Les cinémathèques, de Raymond Borde. Para ele, "le problème était inconnu des pionniers, anarchiquement et splendidements indépendants" [54] (talvez devesse ter acrescentado o advérbio "pauvrement"). Essas palavras, indiscutivelmente saudosistas, são acompanhadas da explicação de que a necessidade de autonomia provém do poder de sobrevida que os arquivos possuem sobre os filmes, e que deve ser exercido "libre de toute entrave". Esse poder revelar-se-ia, por exemplo, no trabalho de descoberta e valorização de filmes não consagrados, aos quais Borde denomina "patrimoine flamboyant des marginaux et des naïfs"[55]. Ele relembra também a tenacidade com que Jacques Ledoux (da Cinémathèque Royale de Belgique) defendia na Fiaf a autonomia das cinematecas, "afin que nulle pression ne s'exerce sur la conduite des collections, la politique de tirage et le choix des programmes".

"Le problème", para usar a palavra de Borde, surgiu a partir do momento em que os governos começaram a criar institutos de cinema e colocar no mesmo pé atribuições como formação profissional, propaganda no exterior e arquivamento de filmes.

> *La procédure administrative consistera à transformer le statut des cinémathèques bénévoles, privées et pauvres, en leur offrant les moyens financiers qui leur font cruellement défaut, et en les intégrant à des ensembles semi-publics.*

Para os tecnocratas, a questão seria puramente administrativa. "Du point de vue sentimental des archivistes cultivés, il a quelque chose du couteau sur la gorge". Mas o que fazer, se é preciso dinheiro para a preservação dos filmes?

Ainda que reconhecendo que até o momento em que escreve "une courageuse politique d'équilibre" tenha conseguido preservar "l'essentiel des positions acquises", Borde estranhamente teme que a Recomendação da Unesco sobre a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento, de 1980, estimule o processo de estatização dos arquivos, que "chaque année [...] menace de nouveaux pays". Um caso hipotético ilustra o temor:

> *Mettons-nous à la place d'un ministre du Tiers-Monde. Il a la charge des affaires culturelles. Il applique la recommandation de Belgrade. Il délègue des crédits. Il construit des locaux. Il désigne un chef de bureau pour prendre une cinémathèque dans ses attributions. C'est du planning gouvernemental.* [...] *L'État est là, avec sa grisaille et ses certitudes et dessine déjà l'hyper-objectivité de l'an 2000.*

Borde lamenta o desaparecimento do frenesi colecionista dos primeiros cinematequeiros[56] mas acredita que, mesmo reduzida à obediência, uma cinemateca será fatalmente contaminada pelos "plaisirs dissolvants de l'image" e pela "fascination du patrimoine". Caberia à Fiaf estimular esta última,

---

[54] Les cinémathèques, p.159-60. As citações seguintes são dessa fonte.

[55] Como exemplos desse conjunto, Borde menciona Henry Garat, Jeff Musso, Pierre Chenal, os *westerns* italianos e os filmes de Drácula da Hammer, em oposição a Renoir, Bergman e Fellini.

[56] Por razões de inimizade histórica, não inclui entre os evocados o nome de Henri Langlois, exatamente o símbolo máximo de "frénésie collectionneuse".

reanimando assim “les joies et les vertus de l’indépendance“.

Outro documento, também já clássico no movimento arquivístico, foi escrito, a pedido da Unesco, por Ray Edmondson, Audiovisual archiving: philosophy and principles[57], a primeira tentativa de definição sistemática e abrangente de princípios e conceitos teóricos e práticos da arquivologia audiovisual no contexto da arquivologia em geral. Sem a poesia do texto de Raymond Borde, Edmonson aborda a questão da autonomia em dois pontos de seu trabalho. No item “4.3 – Tipology”, o subitem 4.3.3 consiste na pergunta “How autonomous?” As respostas são:

> *4.3.3.1 Some archives are independent organizations in every sense of the term: they are legally constituted as such, have secure funding, have charters and governance arrangements that make them independently accountable to a council or board and to their support base, and have complete professional discretion in the carrying out of their functions. Others are very clearly subordinate divisions of larger entities with tied funding and limited scope for professional discretion. Most archives sit somewhere between these two extremes.*
> *4.3.3.2 Autonomy is a prized archival attribute, and a minimum level of professional autonomy is essential if the archive is to operate effectively and ethically. Nor is the degree of autonomyimmediately obvious: apparently independent institutions may prove to be divisions of larger organizations and have little in the way of legal or practical autonomy. Conversely, divisions of larger bodies can sometimes be allowed considerable de facto independence.*

O assunto volta no item “4.7 – Governo e autonomia” (“Governance and autonomy”, no original). Nele, Edmondson esclarece que “a missão, os poderes e a natureza” das “instituições públicas de coleta e conservação de documentos” são em geral

> *definidos por um instrumento jurídico, uma lei ou algo semelhante, que fixa as disposições relativas a sua modalidade de gestão. Devem prestar contas aos poderes públicos mas beneficiam-se, em contrapartida, de segurança e autonomia profissional no exercício de sua missão.*

Os arquivos audiovisuais, por serem relativamente recentes,

> *movem-se com freqüência num contexto menos definido e mais instável. Apenas alguns deles beneficiam-se de um nível de autonomia ou de reconhecimento jurídico* [...]. *A existência e as atividades de muitos arquivos dependem da boa vontade da instituição ou organismo ao qual pertencem e não têm senão pouca ou nenhuma garantia de autonomia profissional. A maioria dos arquivos com finalidades não lucrativas ocupa uma situação intermediária entre esses dois pólos.*

No subitem 4.7.2, o autor relaciona uma série de pontos para atingir a “semi-autonomia como mínimo desejável”. Entre eles, a necessidade de “documentos públicos sobre seu sistema de gestão” e o

> *controle sobre a constituição e a gestão de seu acervo. Os critérios profissionais relativos à seleção, incorporação, descrição, conservação e acesso serão exercidos de forma autônoma, sem que nenhuma autoridade superior interfira nas decisões do arquivo. Sem essa condição, não há nenhuma segurança de que as normas profissionais sejam respeitadas.*

Uma coisa que chama a atenção nas definições abrangentes de Ray Edmonson é sua tentativa de abarcar uma realidade ela própria fluida e cambiante. Seria muito confortável que houvessem apenas arquivos legalmente reconhecidos, com recursos garantidos e plena autonomia na execução de suas funções, por um lado, e, por outro, os que, subordinados a organismos maiores, tenham recursos restritos

[57] A Unesco publicou duas versões, em 1998 e em 2004. Fiz a tradução para português, a partir da segunda edição, de alguns itens escolhidos por Ray Edmonson especialmente para o seminário que realizou na Cinemateca Brasileira em 2005. As citações a seguir são ou do documento original em inglês ou da minha tradução.

e limitada autonomia de decisão. Na verdade a maioria fica entre as duas categorias e, o que ele não escreve, pelo menos nesse momento, é que, no desenrolar de sua história um arquivo pode oscilar mais para uma categoria do que para outra. O próprio grau de autonomia não é imediatamente óbvio e instituições independentes podem ter pouco grau de autonomia e o contrário acontecer a outras que teoricamente deveriam gozar de autonomia limitada porque vinculadas a organizações maiores. Mais importante do que engessar a realidade, parece dizer Edmondson, é a autonomia da gestão das políticas de acervo, sem a qual inexiste a garantia de execução das finalidades do arquivo.

Se essa questão de autonomia, integral ou parcial, é tão importante para os arquivos, como é que a resolvem, ou resolviam, as cinematecas de nações onde o controle do Estado é, ou era, total, como os países socialistas ou a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas?

Com relação ao Gosfilmofond, o arquivo de filmes da União Soviética, existem poucas informações sistematizadas, pelo menos em língua acessível à minha leitura. Há referências a ele como sendo, ou tendo sido, o maior arquivo do mundo. Borde, escrevendo em 1980, refere-se a ele como "la cinémathèque la plus riche du monde [...] et quand on visite le Gosfilmofond, on touche un rêve. On le touche du doigt comme l'accomplissement d'un projet ancestral"[58]. Admiração isenta, explicita ele ao afirmar: "ce socialisme qui nous a tant fait hésiter, donne ici l'emblème de la réussite". "Une archive qui a des moyens à la hauteur d'une civilization" e que espanta os arquivistas que, "dans nos pays capitalistes", mendigam algum dinheiro "pour préserver la mémoire nationale".

O Gosfilmofond foi criado tardiamente em comparação a seus congêneres europeus. O decreto governamental que lhe deu origem é de outubro de 1948. Vladimir Dmitriev, atual primeiro vice-diretor-geral do Gosfilmofond, escreveu em 1994 um artigo com algumas informações sobre o arquivo[59]. Segundo ele, muitas discussões teriam precedido a criação do Gosfilmofond porque o cinema era relegado a segundo plano pelos especialistas em arte, devido à natureza coletiva da realização cinematográfica e à sua base industrial. Para um país com tantos realizadores cinematográficos importantes após a revolução de 1917[60] isso pode parecer espantoso, mas, como explica Dmitriev,

> *In the Soviet Union, the cinema was called upon to play a primarily ideological role and was directly influenced by current circumstances, the tastes of those in authority and the demands of the current political situation, so that what one day was thought to be essential soon came to be regarded as meaningless, harmful or even dangerous. The regime, which liked to cover its traces, looked with suspicion upon archives.*

No final da II Guerra a necessidade de um arquivo tornou-se evidente porque as autoridades soviéticas precisavam de um local para armazenar parte dos filmes levados do Reichsfilmarchiv como troféus de guerra. O decreto para a criação do arquivo foi seguido pela determinação emanada dos altos escalões do governo – "which therefore had to be unswervingly carried out" – para que produtoras,

---

[58] Les cinémathèques, p.115. As citações seguintes são dessa fonte.
[59] "Gosfilmofond: the film archive of the Russian Federation", Museum International n.184, 1994. As citações são dessa fonte.
[60] Realizadores significativos que trabalharam antes da revolução, como Evgenij Bauer, foram redescobertos nas últimas décadas.

distribuidoras e organizações cinematográficas entregassem os filmes em seu poder para a constituição do acervo do Gosfilmofond. Além de instalações construídas e equipadas para a conservação ideal da película em acetato ou nitrato, o governo dotou o arquivo de laboratório de restauração e todo o pessoal necessário para os trabalhos de prospecção, catalogação, exame técnico, operações de duplicação, centro de documentação e sala de exibições em Moscou[61]. Enfim, o que Raymond Borde chamou de sonho de arquivista. Dmitriev destaca a importância do pessoal, para quem o trabalho no arquivo "was not only a job but their main purpose in life". Com um organizado sistema de prospecção de filmes antigos na vastidão das repúblicas soviéticas, o Gosfilmofond constituiu efetivamente um dos maiores, senão o maior, acervo de filmes do mundo. O arquivo nunca fez nenhum tipo de seleção e, "whatever the changes in the political situation", conservou o conjunto da produção cinematográfica soviética. "In all the history of Gosfilmofond, not a centimetre of film was ever destroyed unless replaced by a full duplicate print". A interferência do governo exercia-se sobre a produção cinematográfica corrente e não sobre o que era guardado no arquivo. As histórias do cinema soviético registram uma quantidade enorme de filmes proibidos pelo governo ou que sofriam remontagem para narrar uma versão diferente dos fatos.

> *The motives for this were changes in the political situation in the country. The violence so successfully perpetrated against history by official propaganda led, in the case of the cinema, to ruthless pruning of the original of several classic films. The examples are legion. First, depiction of Trotsky[62] were excised, then those of Stalin and finally those of Khruschev.*

Procedimentos de censura e mutilação de filmes foram comuns por mais de meio século.

> *When, with the beginning of glasnost, the question of lifting the ban and issuing these films arose, it turned out that Gosfilmofond had preserved the vast majority of them, in the form in which they had been originally made, thus saving them from oblivion and destruction for the benefit of world culture.*

Vladimir Dmitriev lembra que mesmo nos anos mais difíceis da guerra fria, após a entrada do Gosfilmofond para a Fiaf, houve intensa colaboração do arquivos com seus congêneres. Ele não escreve, mas tornou-se notória a generosidade do Gosfilmofond para com arquivos menores, sobretudo de países subdesenvolvidos. Com o fim da URSS, a falta de recursos passou a ser "a permanent headache for Gosfilmofond" e se refletiu na dificuldade "to build new, up-to-date technology for the conservation of cinema materials". Em certo momento, a afirmação que o arquivo "has built up a collection, preserved it and kept it together in spite of attempts to break it up" desperta a curiosidade, mas nenhum exemplo é citado dessas tentativas.

Diferentemente, um longo artigo de Wolfgang Klaue sobre o Staatlichesfilmarchiv da República Democrática Alemã é cristalino a respeito da trajetória dos quase trinta e cinco anos de existência desse arquivo e rico sobre suas relações às vezes tensas com o Estado[63].

---

[61] Todos os setores técnicos, inclusive o centro de documentação, ficam a cerca de cinqüenta quilômetros de Moscou.

[62] São bastante conhecidas as histórias a propósito da eliminação da imagem cinematográfica de Trostsky pelo governo de Stalin, desde uma nova montagem a que teve de ser submetido Oktyabr/Outubro (Serguei M. Eisenstein, 1927) à duplicação fotográfica de filmes de atualidades com a supressão da figura de Trostsy feita manualmente, fotograma por fotograma.

[63] "Every film an adventure", Journal of film preservation, n.72, nov 2006, p.48-66. A tradução das citações é minha.

O Staatlichesfilmarchiv, criado ainda mais tardiamente do que o Gosfilmofond, nasceu em outubro de 1955, em virtude da decisão do governo soviético de doar à RDA a parte do acervo do Reichsfilmarchiv que permanecera em sua zona de ocupação. Instituído por um decreto do Conselho de Ministros, o SFA era uma instituição autônoma, que se reportava ao Escritório Central de Cinema do Ministério da Cultura. Elaborava uma proposta orçamentária anual que era aprovada com cortes, "então sempre pedíamos mais do que o necessário. Os recursos do Arquivo nunca foram abundantes, mas nunca enfrentamos problemas insolúveis". O Estado pagava o pessoal, filme virgem, químicos, gasolina, eletricidade, enfim, o essencial.

Sem nenhuma experiência na área, a construção do SFA foi uma experiência coletiva.

> *Não havia decretos do Politburo, nenhuma instrução do Hauptverwaltung Film (Escritório Central de Cinema) do Ministério da Cultura sobre como os filmes deviam ser arquivados, registrados, armazenados, catalogados e disponibilizados, que publicações deveríamos produzir, ou quais atividades de cultura cinematográfica próprias o Arquivo deveria empreender. Éramos uma equipe dedicada; contribuímos com nosso conhecimento e experiência individual e fomos encorajados a expressar nossas opiniões. "Aprender fazendo" foi o princípio básico desse desenvolvimento.*

O próprio Klaue, quando entrou para o SFA em 1957, era apenas um apaixonado por cinema formado em filosofia. A equipe era heterogênea, um punhado de amadores autodidatas (estudantes de cinema, bibliotecários, técnicos de laboratório, engenheiros, eletricistas) "e outros que só estudaram algum assunto relevante depois que começaram a trabalhar no Arquivo". A oportunidade pouco usual de "colocar em ação planos, idéias e sugestões que eram essencialmente nossas próprias, certamente influenciou toda a atmosfera de trabalho". "Nenhum funcionário do Arquivo sabia nada sobre arquivar filmes. Na época, não havia nenhum treinamento específico para esse trabalho, nem manuais onde se pudesse aprender".

Uma das primeiras manifestações do SFA foi a exposição "60 anos de cinema", cedida pela Cinémathèque Française e montada pessoalmente por Henri Langlois e Lotte Eisner[64] numa ala do Museum für Deutsche Geschichte. A exposição foi um sucesso estrondoso: 500 mil pessoas em seis meses, artigos nos jornais. Langlois "tinha uma queda por esse jovem arquivo de filmes alemão, dirigido por um anti-fascista[65] e com um corpo de funcionários jovens demais para ter tomado parte nos crimes nazistas" e doou para o SFA muitos filmes clássicos alemães que havia salvo durante a Ocupação. Foi graças também à intervenção dele que o SFA ingressou na Fiaf já em 1956 como membro efetivo. Em seus anos iniciais, a Cinémathèque Française era o modelo do SFA, que seguia seus procedimentos: os filmes saíam dos depósitos diretamente para ser exibidos, sem grandes preocupações com a conservação, "descuido imperdoável diante das responsabilidades do Arquivo quanto à preservação". Isso foi imediatamente percebido por Herbert Volkmann, diretor a partir de 1959, que

> *anunciou um novo conjunto de prioridades. Ele não era um técnico, mas adquiriu o conhecimento de que necessitava sobre arquivamento e guarda, condicionamento de ar e*

[64] A historiadora de cinema Lotte Eisner trabalhou por décadas na Cinémathèque Française.
[65] Rudolf Berstein, o primeiro diretor do SFA, foi um dos acusados pelo incêndio do Reichstag, episódio decisivo na ascensão de Hitler.

> *conservação, copiagem e manuseio de materiais cinematográficos históricos. Graças a sua habilidade de ajustar a experiência disponível com as funções técnicas dos arquivos de filme, ele seria o presidente do Comitê de Preservação da FIAF.*

O Escritório de Cinema exerceu sobre o Arquivo um sistema de supervisão e controle que "sofreu modificações significativas ao longo de mais de três décadas". Nos anos de 1950, "todo filme trocado com um arquivo estrangeiro deveria ser aprovado, e qualquer uso por pessoas ou instituições estrangeiras também era submetido à aprovação". Cabia ainda o Escritório permitir ou não, após exame, a venda de trechos de material de arquivo para filmes ou produções de TV ocidentais. Essas restrições

> *foram gradualmente suspensas ao longo dos anos. Nosso grau de autonomia, independência e responsabilidade pessoal aumentou significativamente. A posição do Arquivo no conjunto da atividade cinematográfica da RDA pode ter ajudado nisso. Embora o Arquivo não fosse certamente um apêndice inútil, graças à sua função cultural específica, ele não tinha destaque político para ser continuamente observado, supervisionado e controlado pelo Estado ou pelo Partido.*

Klaue atribui a essa "posição periférica", "um pouco afastada da linha de fogo", o espaço e a liberdade de que gozou o trabalho do SFA.

A construção, na década de 1960, de novas instalações técnicas em Wilhemshagen, no subúrbio de Berlim Oriental, foi o que Klaue classifica como "exemplo clássico" do "aprender fazendo". Ninguém na Alemanha, Oriental ou Ocidental, planejara e construíra um arquivo de filmes e eram raros os modelos em outros países. Os técnicos do SFA viajaram, conheceram outros arquivos, analisaram experiências, discutiram, planejaram e construíram instalações que, completadas em 1967, "pelos padrões da época, era a mais moderna instalação técnica para o armazenamento e a conservação de filmes". O representante de um arquivo da Áustria, presente à inauguração que teve lugar durante um congresso da Fiaf, chamou o edifício de "a Meca entre os arquivos de filmes". Modelar até o início da década de 1980, Klaue constata que "as instalações do Arquivo não poderiam ser superiores ao que as possibilidades técnicas da RDA o permitiam". As unidades de ar-condicionado eram pesadas, maciças, consumiam muita energia, mas funcionavam. A manutenção da temperatura abaixo de zero e com baixa umidade relativa para a conservação de filmes coloridos foi um problema técnico complexo.

> *O brilho do novo edifício diminuiu mais cedo do que se poderia esperar. Goteiras e alvenaria porosa significavam despesas de manutenção de cerca de 1 milhão de marcos da RDA por ano. A partir do momento em que esses recursos não foram mais disponíveis, a taxa de deterioração acelerou-se.*

As limitações técnicas também se faziam sentir na duplicação e restauração de filmes, "mesmo com a tremenda dedicação de nosso quadro técnico". A "riqueza de improvisações e invenções, como a copiadeira de janela molhada" construída para duplicar filmes encolhidos e riscados, mas que tinha "propensão a quebrar", nunca poderia

> *atingir a qualidade de duplicação possível na época em outros países. Quando a eletrônica entrou para a tecnologia cinematográfica, o abismo entre a base técnica do Arquivo e o padrão internacional ficou ainda maior.*

Wolfgang Klaue sabia como envolver diferentes parceiros para os projetos do SFA e desenvolvia um trabalho contínuo junto a pessoas de ministérios, do Partido, da imprensa, de embaixadas, convidando-as para visitar as instalações do Arquivo. "Se nos fosse expressamente solicitado,

mostraríamos a eles filmes proibidos". Isso facilitou muitas decisões, confessa ele, mas "uma grande familiaridade com nosso funcionamento podia ter às vezes também resultados negativos". Numa ocasião em que o preço da prata subira nos mercados internacionais e uma séria recessão ameaçava a RDA, o governo providenciou um estudo para estimar quantas toneladas de prata poderiam ser extraídas do material cinematográfico armazenado no Arquivo. Todos os filmes seriam transferidos para vídeo antes que a prata fosse removida.

> *O cálculo fazia sentido economicamente. Na verdade, teria sido bastante lucrativo. Houve consideráveis esforços da parte do Arquivo, do Escritório de Cinema e do Ministério da Cultura para que a idéia fosse abandonada.*

A função de difusão da cultura cinematográfica era exercida pelo SFA através da proposta de programações para a rede de clubes de cinema espalhados por todo o país e, a partir de 1963, pela programação do cine Camera, em Berlim Oriental. O Escritório de Cinema, no exercício de seus poderes, estabeleceu "Instruções para o treinamento e deveres de um comitê de aprovação dos filmes do Arquivo", que decidiria sobre quais filmes poderiam ser circulados e exibidos. No final dos anos de 1950, por exemplo, o comitê recusou permissão para que Metrópolis (Fritz Lang, 1928) circulasse pois representava uma "reconciliação oportunista de Trabalho e Capital". O comitê "sofreu uma mudança espantosa ao longo das décadas. Só funcionou nos primeiros dias com todos os membros nomeados pelo decreto". As reuniões semanais eram longas e com o tempo reduziram-se a um boletim preparado por um funcionário do Arquivo que, remetido ao Escritório para aprovação, era carimbado e devolvido. De qualquer forma, as instruções eram cumpridas e o comitê continuava existindo.

A programação do Camera, que sofria eventualmente interferência do Escritório de Cinema, tinha limitações também de outra ordem e em geral devia seguir considerações pragmáticas do tipo: o que o acervo do Arquivo podia oferecer, o que podia ser obtido de outros arquivos ou de outros parceiros sem muito esforços ou dinheiro. Toda projeção no Camera pressupunha que o filme estivesse protegido, sua preservação garantida e que nenhum dano irreparável pudesse resultar de uma ou várias projeções no Camera, ou em Leipzig, Potsdam e outras cidades. Muitas vezes isso significava restauração e copiagem. "Cerca de 25 a 30% dos recursos disponíveis para a copiagem ia para as atividades de difusão cultural do Arquivo. Essa era uma proporção alta – muito alta, tendo em vista que mais de 100 mil rolos de filmes em nitrato necessitavam urgente copiagem". A programação irrestrita do cinema mundial no Camera não era possível menos por barreiras político-culturais ideológicas do que por uma crônica falta de moeda forte. Nenhum arquivo da Fiaf emprestava filmes sem a permissão dos detentores de direitos, esses direitos custavam e muitos sonhos para enriquecer a programação não foram realizados. Alguma variedade aconteceu na década de 1980, quando vários arquivos da Fiaf organizaram programas circulantes de filmes, que foram exibidos no Camera, e também graças a acordos com o Freunde der Deutschen Kinemathek, da Alemanha Ocidental.

O Arquivo não se via como apenas um provedor de serviços para usuários, produções cinematográficas e de televisão, estudiosos e jornalistas, mas queria ter uma política ativa de difusão. Além de seu próprio cinema, da circulação de programas por cineclubes, o SFA realizava exposições,

retrospectivas no exterior, editava filmografias e publicações específicas. O Arquivo teve de impor seu próprio conceito de política de difusão e enfrentar muita oposição. Houve oposição por parte da distribuição comercial, que demorou para entender que o trabalho cultural do Arquivo não atrapalhava mas estimulava o público a ir ao cinema. O departamento de vendas internacionais da Defa[66] também achava um descalabro as retrospectivas que o SFA realizava no exterior usando filmes da produtora. No início da década de 1960 houve pressão para que o Arquivo se integrasse ao Institut für Filmwissenschaft (Instituto para a Ciência Cinematográfica) e restringisse suas atividades à coleta e preservação. Herbert Volkmann e Wolgang Klaue tiveram de lutar muito contra a proposta.

O Escritório de Cinema nunca abriu mão do direito de aprovação de qualquer material impresso. Os folhetos do Camera eram de responsabilidade do Arquivo, mas as outras publicações – filmografias e materiais para as retrospectivas de documentários no Festival de Leipzig – deviam ser submetidas à aprovação. Em relação às filmografias da Defa[67], o Escritório de Cinema às vezes discutia a conveniência de aparecerem nelas os nomes de pessoas que haviam abandonado a RDA, mas nesses casos a obediência à metodologia filmográfica do Arquivo prevalecia. A publicação de um catálogo com o conteúdo da série de cinejornais Augenzeuge foi vetada porque nele constavam muitas pessoas que estavam na lista dos indesejáveis políticos e era melhor que fossem esquecidas.

O Staatlichesfilmarchiv teve uma presença destacada na Fiaf, que Wolfgang Klaue presidiu de 1979 a 1985. A proposta à Unesco de uma Recomendação sobre a salvaguarda das imagens em movimento foi encaminhada por representantes da República Democrática da Alemanha por sua iniciativa. “É talvez a contribuição mais significativa que esse Arquivo fez à preservação do patrimônio mundial do cinema”.

O SFA deixou de existir em outubro de 1990, com a unificação das Alemanhas. Todo o acervo e parte de seu pessoal foram incorporados pelo Bundesarchiv-Filmarchiv. De acordo com Klaue, foi a única instituição cinematográfica da RDA a ser anexada a uma organização previamente existente na RFA e todas as atividades que não se adequavam às políticas da instituição incorporadora foram interrompidas.

No extremo oposto ideológico ao Staatlichesfilmarchiv, a Filmoteca Nacional (depois Filmoteca Española) também foi criada por decreto. O Ministerio de Información y Turismo do governo do generalíssimo Franco decretou sua existência a partir de março de 1953. De acordo com Florentino Soria, seu diretor de 1970 a 1984, durante praticamente as duas primeiras décadas em que existiu no papel, na prática era um “organismo casi inexistente”[68]. Começou a ter alguma atuação nos anos de 1960 com exibições cinematográficas em sucessivas salas de Madri, e o início da constituição de um acervo. A possibilidade de ingerência do governo restringia-se portanto às atividades de difusão, mas foi

[66] Deustche Film-Aktiengesellschaft, a produtora estatal da RDA.

[67] Os trabalhos de coleta de dados para a filmografia da Defa foram iniciados solitariamente por Wolfgang Klaue e prosseguidos depois por Günther Schultz, que fez parte da Comissão de Catalogação da Fiaf. Todos esses levantamentos foram publicados. Em 2008, Günther Schultz, contratado pela Defa Stiftung, concluiu o levantamento dos dados relativos aos cinejornais produzidos pela empresa

plenamente exercida pela Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Pessoalmente responsável pelos programas, Soria recebeu "severas llamadas de atención y más de una vez ofrecí mi dimisión"[69]. Na década de 1970, a Dirección chegou a colocar um ex-comissário de polícia aposentado como espião das sessões de cinema. Somente a partir dos anos de 1980, com a abertura do regime político, a Filmoteca Española teve apoio do Estado e passou a exercer, com autonomia, as diversas funções de um arquivo de filmes e é hoje uma instituição importante entre as congêneres da Europa.

O tema da autonomia que, nos exemplos abordados, demonstra-se tão sujeito às oscilações políticas de cada país seria provavelmente, na realidade latino-americana, o histórico de uma sucessão de abusos se não fosse a dificuldade de abarcar em conjunto o movimento dos arquivos da região. Guillermo Fernández Jurado, da Fundación Cinemateca Argentina, afirmou, em entrevista a Christian Dimitriu, que "al mirar la historia de las cinematecas se pude ver también la historia de America Latina, porque en el año 70, en uno de los golpes militares mataron a uno de los dos jóvenes directivos de la Cinemateca de El Salvador"[70]. No Chile, após a derrubada de Salvador Allende, o governo Pinochet exterminou a Cineteca Universitaria de Chile. Outros exemplos poderiam ser dados. Boa parte das cinematecas latino-americanas (as sobreviventes) não foi criada pelos governos nacionais, mas desenvolveram-se basicamente a partir de atividades de difusão da cultura cinematográfica, o que as expunha muito à vigilância e interferência dos governos militares de direita que se instalaram no continente durante as décadas de 1960 e 70. Talvez fossem mais poupadas durante os anos de chumbo caso houvessem se restringido à tarefa menos exposta, e teoricamente apolítica, da guarda de filmes, documentação, etc. Mas a trajetória do movimento dos arquivos na região seguiu outras vias e é provável que a discrição não as houvesse preservado dos golpes e contragolpes da história.

Durante as pesquisas para a realização deste trabalho, tentei em vão esboçar um panorama da história das cinematecas latino-americanas para, de alguma maneira, nele situar o Brasil. Testemunhei as dificuldades enfrentadas por Maria Rita Galvão em 1987 para levantar informações que estabelecessem um quadro mais ou menos exato e pormenorizado sobre a situação do patrimônio latino-americano de imagens em movimento. Pedi a vários arquivos que me enviassem um resumo da história da preservação em seus países, mas as respostas foram poucas e vagas. A descontinuidade da atuação das cinematecas da região é espantosa e isso se reflete na dificuldade de relatar experiências que nunca foram sedimentadas. Mas essa mesma dificuldade é encontrada em relação aos arquivos mais antigos da região: os do Uruguai, da Argentina, do México e, por que não, do Brasil. O Servicio de Cine Arte (atual Archivo Nacional de la Imagen), criado em 1943 pelo Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, do governo uruguaio, considerado o mais antigo arquivo latino-americano, não tem um histórico sobre seus mais de sessenta anos. O mesmo vale para a Cinemateca Argentina, fundada em 1949, para a

---

[68] "Los primeiro trinta años: una larga carrera de obstáculos", Filmoteca Española – cincuenta años de historia (1953-2003), p.33.
[69] Idem, p.38-9.

Cinemateca Uruguaia, de 1952, para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, criada em 1955, e para todas as outras que vieram depois. Anteriores a essas, Raymond Borde menciona uma Filmoteca Nacional que teria sido criada no México, em 1936, pelo presidente Lazaro Cárdenas, e entregue à direção da atriz Elena Sanchez Valenzuela[71]. Essa Filmoteca Nacional, porém, não sobreviveu ao sucessor de Cárdenas.

Manuel Martínez Carril, da Cinemateca Uruguaya, escreveu "Medio siglo de cinematecas en América Latina" em 1990 reunindo algumas informações sobre o assunto. O texto, infelizmente, além de pouco extenso, traça linhas gerais sobre o panorama dos arquivos da região mas se preocupa sobretudo em abordar os problemas comuns a eles. Num anexo ao texto, Martínez Carril monta um quadro com 20 arquivos latino-americanos e os relaciona a quatro parâmetros, dos quais o primeiro interessa particularmente ao nosso contexto: seu estatuto jurídico (ou outros são: volume de acervo, depósitos e salas de exibição).

Aplicando ao quadro estabelecido por Martínez Carril a categorização proposta algumas páginas atrás, teríamos o seguinte panorama:

- arquivos criados e mantidos pelo poder público (13): (federais:[72]) Cinemateca Nacional da Venezuela, Cinemateca de Cuba, Cinemateca de Nicarágua, Cineteca Nacional do México, Archivo Nacional de la Imagen, Cinemateca Nacional do Equador, (municipais:) Museo Municipal del Cine de Buenos Aires, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Cinemateca Distrital de Bogotá, (universitárias:) Cinemateca Enrique Torres da Guatemala, Cinemateca de la ULA da Venezuela, Filmoteca de la Universidad Autónoma de Mexico, Cinemateca del Gecu do Panamá
- associações privadas que se mantêm privadas (4): Cinemateca Paraguaya, Fundación Cinemateca Argentina, Cinemateca Boliviana, Cinemateca Uruguaya
- associações privadas incorporadas ao poder público (1): Cinemateca Brasileira
- departamentos de associações privadas que se mantêm privadas (2): Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Filmoteca de Lima[73]

Inúmeros questionamentos podem ser levantados a partir dessa divisão. Na segunda categoria existe uma contradição entre o quadro de Martínez Carril e o trabalho de Maria Rita Galvão sobre arquivos latino-americanos, apresentado como tese de livre-docência à USP em 1991[74], em relação à

---

[70] "La Cinemateca argentina – Entrevista com Guillermo Fernández Jurado", Journal of film preservation, n.74-5, nov 2007, p.15-34.

[71] Les cinémathèques, p.69. Cárdenas foi o progressista presidente mexicano que acolheu (embora nunca o tenha encontrado pessoalmente) o exilado Leon Trotski em sua última viagem. Elena Sanchez Valenzuela estrelou o filme Santa (Luis G. Peredo, 1918), grande sucesso do cinema mexicano silencioso.

[72] Segundo informações do quadro estabelecido por Manuel Martínez Carril.

[73] Posteriormente ao quadro de Martínez Carril, a Filmoteca de Lima, que era um departamento do Museo de Arte, desligou-se do museu e transformou-se na Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Peru. Essa mudança, entretanto, não alteraria sua categoria em minha proposta.

[74] Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-americano, p.78.

Cinemateca Paraguaya: o primeiro a caracteriza como privada e a segunda como estatal[75]. Por outro lado, pareceu-me estranha a esmagadora maioria dos arquivos concentrados na primeira categoria, quando é sabido que a origem de grande parte dos arquivos latino-americanos é o cineclubismo independente que, sob a inspiração da Cinémathèque Française[76], adquiriram personalidade jurídica de cinematecas privadas. Não há dúvida de que alguns arquivos alinhados na primeira categoria foram efetivamente criados pelo poder público: a Cinemateca de Cuba, a Cineteca Nacional (México), o Archivo Nacional de la Imagen (Uruguai) e algumas outras, inclusive as universitárias. Mas no caso, por exemplo, da Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, a coisa é um pouco mais complexa. Maria Rita Galvão a inclui numa relação de "entidades totalmente autônomas" enquanto Martínez Carriz a caracteriza como pública, submetida ao poder municipal de Bogotá. Na página do arquivo na Internet[77], um texto histórico considera a FPFC como "sucessora directa de los primeros intentos de crear un archivo audiovisual en Colombia": inicialmente a Filmoteca Colombiana (1954), depois Cinemateca Colombiana e Fundación Cinemateca Colombiana (1979). Em 1984, a agência governamental Focine, juntamente com outros organismos públicos, cria a FPFC que, desde 2001, tem um representante do Ministério da Cultura em sua Junta Directiva e, desde 2006, um da Radio Televisión Nacional de Colombia. A FPFC é também a gestora do Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano-Sipac, do Ministério da Cultura que, através de um decreto de 2001, a nomeou depositária "de bienes de interés cultural de la nación". Sem dúvida alguma seria necessário examinar os documentos legais de instituição e gestão da FPFC para definir seu estatuto jurídico mas, pelo menos a princípio ela não parece uma instituição pública da esfera municipal; sua relação direta com o Ministério e o exame de alguns documentos do Sipac indicam que ela se enquadraria na segunda categoria, com mais probabilidade na terceira, junto com a Cinemateca Brasileira.

Os exemplos latino-americanos acima são apenas alguns dessa "situação intermediária" ou do "sit somewhere between" a que se referem os princípios estabelecidos por Ray Edmondson. Qualquer esforço para inseri-los numa categorização demandaria um esforço adicional para conhecer sua história, seus documentos de gestão, seus embates com poderes públicos e privados antes de conseguirmos classificá-los com alguma possibilidade não estar cometendo uma arbitrariedade.

A categoria sobre a qual pairam menos dúvidas é a das "associações privadas que se mantêm privadas". É o caso da Cinemateca Argentina que, criada em 1949 a partir do clube Gente de Cine, dirigido por A. J. Rolando Fustiñana – prestigioso crítico de cinema que se assinava Roland –, assumiu em 1967 o estatuto jurídico de fundação para poder assinar um convênio com o governo da cidade de Buenos Aires, o que lhe garantiria um recurso interessante. Em contrapartida, o arquivo programaria a

---

[75] O quadro de Martínez Carril explica numa nota que a Cinemateca Paraguaya estava "en formación" e que se previa que "su funcionamento será privado". A livre-docência de Maria Rita Galvão foi apresentada em 1991, mas seus dados foram maioritariamente colhidos entre 1987 e 1990. Até pelo menos 2006, a Cinemateca Paraguaya continuava "em formação".

[76] E o incentivo pessoal e direto de Henri Langlois, sobretudo no que respeita as cinematecas brasileiras, argentina e uruguaia.

sala Lugones, municipal – atividade que prossegue até hoje. Ainda com sua primeira personalidade jurídica, a Cinemateca Argentina recebeu, através de convênio assinado com o Fondo Nacional de las Artes, recursos para distribuir filmes por cineclubes do interior do país. O mais significativo apoio governamental, entretanto, independeu da personalidade jurídica que porventura tivesse o arquivo. Em 1991, o prédio onde funcionava a Cinemateca Argentina desabou em virtude de uma obra no terreno vizinho. Graças à gentileza de um particular, o arquivo mudou-se para um edifício tradicional próximo ao centro de Buenos Aires onde funcionara o jornal Crítica. Guillermo Fernández Jurado freqüentava com regularidade a casa de um conhecido realizador argentino que, ao visitar as instalações da Cinemateca, concluiu que a instituição precisava de ajuda. Conversou com Domingo Cavallo, ministro da Economia do governo Menem e, juntamente com Jurado discutiram uma ajuda de aproximadamente 4 milhões de pesos (equivalentes na época à mesma importância em dólares). O ministro visitou a Cinemateca Argentina e anunciou publicamente o apoio. Não havia um contrato, nada, "pero cada tanto se depositaba una parte en una cuenta nuestra del banco" [78]. Os recursos foram bastante para comprar o edifício onde estavam alojados (cerca de 2 milhões e 800 mil dólares), reformá-lo e adquirir filmes. Em 1996, Domingo Cavallo exonerou-se do posto de ministro. A Cinemateca não cobrou a continuidade de pagamentos porque não havia nenhum contrato assinado, mas um dia foram ao Ministério e recebem a informação "que todo había sido anulado por el nuevo ministro". Um acordo desse tipo poderia ter sido feito com a Cinemateca Argentina enquadrada em qualquer das quatro categorias propostas.

No Brasil, levando-se em conta apenas as instituições criadas especificamente com o objetivo de desenvolver trabalhos de preservação de imagens em movimento, teríamos o seguinte quadro:

- arquivos criados e mantidos pelo poder público (1): Cinemateca de Curitiba
- associações privadas incorporadas ao poder público (1): Cinemateca Brasileira
- departamentos de associações privadas que se mantêm privadas (1): Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro[79].

A despeito do notável desenvolvimento das pesquisas sobre cinema brasileiro das últimas décadas, ainda estamos longe de um levantamento sistemático de fontes primárias que nos permita estabelecer algo semelhante ao livro de Jean Giraud, Le lexique français du cinéma des origines à 1930,

---

[77] www.patrimoniofilmico.org.co/info/historia.htm – último acesso a 28 dez 2008.

[78] "La Cinemateca argentina – Entrevista com Guillermo Fernández Jurado". A citação seguinte é da mesma fonte.

[79] Se a esse quadro somássemos o conjunto das instituições participantes do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais-SiBIA, programa da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura gerido pela Cinemateca Brasileira, os números se alterariam substancialmente. Teríamos então 27 instituições criadas e mantidas pelo poder público, 1 associação privada incorporada ao poder público e 5 departamentos de associações privadas que se mantêm privadas. A despeito das dimensões de seus acervos – alguns bastante volumosos, maior do que várias cinematecas latino-americanas –, optei por não incluí-los porque a missão principal dessas instituições – arquivos públicos, filmotecas universitárias, centros de documentação de órgãos do governo, museus de imagem e de som – não é a preservação do patrimônio de imagens em movimento. O critério me forçou a não incluir também o Arquivo Nacional, ligado atualmente à Casa Civil da Presidência da República, cuja missão não é obviamente a preservação de filmes mas que, por circunstâncias históricas narradas no último capítulo da segunda parte deste trabalho, absorveu parte do acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (o Arquivo Nacional é membro associado da Fiaf desde 2008).

utilizado por André Gaudreault em vários momentos de seu trabalho Cinéma et attraction. Assim, é impossível detectar a primeira ocorrência da palavra "cinemateca" na imprensa brasileira. Tudo o que temos são fiapos esgarçados de informações encontradas fortuitamente ao folhear e anotar uma referência aqui e ali. Em 1923, por exemplo, o termo ocorre numa nota publicada na revista Eu sei tudo[80] sobre a criação, pela "casa Saumarat de Paris", de uma "cinemateca, isto é, um museu de filmes para conservação das melhores produções da nova arte". Em 1929, Mario Behring, em seu editorial da revista Cinearte[81], referindo-se à criação de um museu cinematográfico nos Estados Unidos, "destinado a guardar filmes", comenta que

> *se entre nós aludisse alguém à possibilidade de cousa semelhante, a proposição seria recebida por entre gargalhadas e o autor necessariamente receberia a consagração de maluco, pelo menos.*

Behring fala sobre a importância da documentação iconográfica e da ampliação que a fotografia e o cinema possibilitaram ao registro de "uma época com todos os seus característicos". Daí o cuidado "que povos mais adiantados estão consagrando ao filme-documento, destinando-o aos museus onde se conservarão a serviço das gerações vindouras". Lembra-se de ter visto, "em tempo não mui remotos um congado em Ouro Preto e cavalhadas em Viçosa" e, em sua opinião, "são justamente esses aspectos fugitivos de uma época que a cinematografia pode fixar para sempre e para sempre os museus conservam". A conclusão do editorial é um lamento e um apelo:

> *Não fosse a exigüidade das verbas de que dispõe o nosso Museu Nacional poderia começar a coleção de filmes documentais que conservassem a expressão da época presente.*
> *Seria muita pretensão de nossa parte chamar a atenção do Ministério da Agricultura, de que depende aquela repartição, para esse assunto?*[82]

Alguns anos depois, a mesma revista transcreve um artigo publicado no Jornal do Brasil (assinado DB) que, a propósito de um museu de gravações e equipamentos sonoros criado em Viena, pelo governo, lembra que o mesmo poderia ser aplicado ao cinematógrafo. Embora parta da premissa errônea que "faz ainda pouco que se começou a fazer arte cinematográfica entre nós"[83], a continuação do raciocínio faz sentido.

> *O número de filmes brasileiros é ainda pequeno.*
> *Por isso mesmo muito fácil será colecioná-los.*
> *Eles dirão, mais tarde, como a cinematografia começou entre nós, do mesmo passo que, pelos filmes jornais, por meio de documentação irretorquível, informarão do que é o Brasil de hoje nos seus costumes, no progresso das suas cidades, no pinturesco das suas selvas, etc.*

---

[80] "Um conservatorio de films", Eu sei tudo, fev 1923. Uma cópia da página da revista me foi gentilmente enviada por Alice Gonzaga.

[81] Cinearte, n.154, 6 fev 1929. As citações são dessa fonte. O texto tem sido erroneamente atribuído a Adhemar Gonzaga.

[82] No ano anterior, Cinearte, 27 jun 1928, reproduzira a tradução de um texto sob o título "A conservação do film para fins historicos" sobre os cuidados que a Metro Goldwyin Mayer tomava com as matrizes de seus filmes de longa metragem que, "daqui a vinte cinco mil anos ainda hão de continuar em existência". O artigo explica que a Metro confecciona três negativos de cada uma de suas grandes produções, um deles guardado em "uma caixa forrada de chumbo a uma umidade correspondente a 15-5/9 graus centígrados [sic] [que] é depois guardada em um cofre de cimento armado cuja temperatura é constantemente mantida a 22-2/9 graus centígrados". Os cinejornais desaparecerão "por completo, pois que estes não passam pelos mesmos processos de confecção rigorosa dos laboratórios como sucede com os filmes das superproduções".

[83] Cinearte, n.426, 1 nov 1935, coluna "Cinema brasileiro".

Esses apelos, contudo, não encontravam eco, seja no governo – sem dúvida o alvo privilegiado do apelante – ou em particulares. A primeira agremiação surgida entre nós nos moldes dos cineclubes franceses, o Chaplin-Club, criado no Rio de Janeiro por jovens intelectualizados da elite carioca, cogita no parágrafo 1º do Art. 12 de seus estatutos, "tanto quanto o seu desenvolvimento lhe permita"[84], criar uma pequena filmoteca de clássicos,

> *como se vai já fazendo em outros centros de cultura cinematográfica, que torne mais fácil o estudo das diversas etapas por que passou o cinema em seu desenvolvimento e permita que a qualquer momento um membro do Club possa fazer passar na tela um* clássico *qualquer que deseje ver.*

Apesar do encantado envolvimento dos membros do Chaplin-Club com três filmes brasileiros – Braza dormida (Humberto Mauro, 1928), Barro humano (Adhemar Gonzaga, 1929) e Limite (Mário Peixoto, 1931) – o resto do cinema brasileiro nem chegava a ser cinema, e seria bobagem perder tempo com ele, quanto mais reuni-lo e guardá-lo para "gerações vindouras". Veremos, na segunda parte deste trabalho, que a postura da elite intelectualizada paulistana reunida à volta do primeiro Clube de Cinema de São Paulo não era muito diferente do clube carioca e como foi lento o despertar para o cinema brasileiro e para os cuidados necessários à sua preservação.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado em 1936 pelo Ministério da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas por inspiração de intelectuais do porte de Francisco Venâncio Filho, Anísio Teixeira e Edgard Roquette-Pinto, que o dirigiu até 1947, tinha tudo a ver com cinema aplicado à educação e nada a ver com preservação. Aliás é bastante evidente que o assunto estava longe das preocupação da comunidade cinematográfica brasileira. A origem do INCE é contemporânea a uma série de reivindicações ligadas à produção, à distribuição e à exibição mas, na documentação relativa a encontros e associações, e na legislação oriunda daquelas reivindicações, o cuidado com a guarda e a conservação de filmes brasileiros inexiste. O Instituto manifestava inclusive poucos cuidados com a preservação dos filmes produzidos por ele próprio. Isso é notável na oferta para exibição em escolas de filmes realizados em película reversível 16mm sem que se tivesse a preocupação de, a partir do original tirar-se um contratipo e dele fazer cópias de circulação. Evidentemente havia carência de recursos, e um programa de filmes a ser cumprido, mas o detalhe demonstra como um pensamento sobre o assunto estava distante de pessoas como Roquette-Pinto e Humberto Mauro, diretor técnico do INCE[85]. O último pelo menos alguma preocupação demonstrou com a preservação de sua própria obra, providenciando no laboratório do Instituto a duplicação dos filmes realizados por ele em Cataguases, ainda na época do cinema silencioso.

Um segundo organismo estatal que tinha algum envolvimento com cinema era o Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura que, através de seu Gabinete de Cinematografia, realizava e circulava filmes de treinamento e instrução. A coordenação do Gabinete era do veterano

---

[84] "Estatutos do Chaplin-Club", O Fan, n.3, jan 1929, p.4.

[85] Sobre o Instituto Nacional de Cinema Educativo e a carreira do cineasta, ver o livro de Sheila Schwarzman, Humberto Mauro e as imagens do Brasil.

crítico Pedro Lima, também diretor de vários filmes do SIA. Pedro era um colecionador, sobretudo de documentos relativos ao cinema brasileiro, mas aparentemente andou recolhendo também algumas fitas nacionais antigas, ou fragmentos delas, e guardando no depósito do Gabinete de Cinematografia. Os filmes de produção do SIA e todos os porventura guardados no local perderam-se num incêndio em meados da década de 1950. Felizmente salvaram-se cópias de vários documentários produzidos pelo Ministério, que se encontravam em outros locais.

Cabe ainda uma rápida referência ao Departamento de Imprensa e Propaganda, e à Agência Nacional que o sucedeu no governo Dutra. Essas repartições foram responsáveis pelas séries Cine jornal brasileiro e Cinejornal informativo, nada tendo a ver com o assunto preservação. Muito pelo contrário, na década de 1950, coube à Cinemateca Brasileira resgatar algumas milhares de latas de cinejornais que a Agência Nacional estava simplesmente jogando fora.

A menção a esses organismos estatais é feita aqui inicialmente para enfatizar que eles têm pouco ou nada a ver com a preservação de filmes no Brasil. Eles faziam parte do conjunto que, em meados do século passado, Alberto Cavalcanti chamou de "Cinema Oficial" no seu Relatório Geral sobre o Cinema Brasileiro[86], e esses organismos, juntamente com o Serviço de Censura de Diversões Públicas e "demais departamentos e serviços de cinema do governo", são descritos na segunda parte de seu documento. Documento aliás que provocou polêmicas, ataques furiosos, defesas acaloradas por sua proposta de reunir num único Instituto Nacional de Cinema, sob a forma de autarquia, os serviços cinematográficos do governo encarregados de produção de documentários, controle e censura cinematográfica, planejamento e pesquisa (inclusive proteção a direitos autorais), laboratório, formação de mão-de-obra. O projeto foi encaminhado à Câmara dos Deputados e rolou durante anos, com emendas e alterações que o modificaram até a criação, já no período militar, do Instituto Nacional do Cinema, em novembro de 1966[87]. De todas as discussões e artigos escritos sobre o projeto de Cavalcanti, não conheço um que tenha se referido ao Departamento Cultural proposto como parte integrante do INC. O departamento seria formado pela Cinemateca Brasileira e Biblioteca e, como divisão à parte, mas integrada ao Departamento Cultural, a Fototeca Brasileira (na verdade uma agência fotográfica "em bases comerciais") . A "Exposição preliminar" estranhava que, "a esta altura dos acontecimentos, quando todos reconhecem o papel preponderante do cinema na vida moderna", o Brasil ainda não contasse

> *com medidas, quanto mais não sejam elementares, tendentes a preservar os documentos cinematográficos referentes à nossa história e as várias experiências que têm sido realizadas entre nós no sentido de ser criada a indústria fílmica brasileira.*

---

[86] Relatório Geral sobre o Cinema Brasileiro – acompanhado do Projéto de Lei que dispõe sôbre o Instituto Nacional de Cinema – Apresentado à Sua Excelência o Senhor Presidente Getúlio Vargas por Alberto Cavalcanti, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1951. Alberto Cavalcanti presidia a Comissão de Planejamento do Instituto Nacional de Cinema, que tinha como relatores Paulo F. Gastal, Vinicius de Moraes, Jurandyr Noronha, Décio Vieira Ottoni e José Sanz. Cópia do relatório no Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira. As citações seguintes são dessa fonte.

[87] Sobre o projeto de Cavalcanti e as discussões legislativas e políticas até a criação do INC, ver Estado e cinema no Brasil, de Anita Simis, sobretudo p.158-170, e Plano geral do cinema brasileiro, de Geraldo Santos Pereira.

A contribuição da Cinemateca Brasileira seria fundamental para a "formação teórica dos técnicos", facilitaria "à crítica especializada e aos estudiosos em geral do cinema e da história das artes" o acesso a clássicos do cinema, teria um papel pedagógico através da organização de programas educativos, etc. As referências internacionais do relatório são a Cinémathèque Française, a Cinemateca Italiana, a National Library britânica, a Film Library do MoMA e a da Motion Picture Association of América, além de uma simpática menção ao Cine Arte do Sodre uruguaio. A sensação que se tem é que o modelo no qual se inspira Cavalcanti, e os relatores, é o BFI, quanto mais não seja porque a primeira seção da Cinemateca é uma Comissão de Seleção que não apenas escolheria os filmes a serem adquiridos, como selecionaria obras escritas sobre cinema destinadas à publicação "a preços populares", e editaria um boletim com dados críticos e técnicos sobre os filmes componentes do acervo e "orientação crítica sobre as películas estreadas". Ao Arquivo competiria catalogar "os negativos de todos os filmes produzidos no Brasil [...] cuja conservação interessa ao Instituto Nacional de Cinema" (os filmes seriam recebidos em doação ou adquiridos, "de acordo com as verbas fornecidas pelo governo para este fim"). Haveria ainda uma filmoteca de clássicos do cinema (um anexo de 190 títulos, mais "tudo que for possível obter de Chaplin, Méliès e Lumière, é extraordinariamente interessante sobre o que Cavalcanti, àquela altura, considerava "clássico") formada por doações, compras ou trocas com organismos estrangeiros; e uma Filmoteca de Reportagens, com trechos de documentários, cenas de impacto (incêndios, terremotos, concentrações esportivas, etc.) e gravações sonoras, para fornecimento a "produtores comerciais" "mediante pagamento razoável". Completariam a Cinemateca, uma biblioteca especializada e um catálogo com informações filmográficas sobre "todos os filmes produzidos no Brasil e estrangeiro" tendo em vista "uma futura história brasileira de cinema". Caberia também à Cinemateca a coleta de documentação, objetos e equipamentos para a constituição de um Museu Brasileiro de Cinema. Os trabalhos de duplicação de filmes seriam realizados no laboratório do próprio INC e a Cinemateca colaboraria com as atividades da escola de cinema anexa ao instituto. Há espaços previstos para exame e depósitos de filme com "ar condicionado a ser construído à prova de fogo". Os relatores do projeto haviam entrado "em contato com várias entidades estrangeiras, solicitando detalhes a respeito, bem como informações sobre o melhor método de conservação da película". Enfim, a Cinemateca Brasileira esboçada por Cavalcanti seria, na expressão de Raymond Borde a propósito do Gosfilmofond, um "sonho de arquivista". Mesmo antes de sua concretização, Cavalcanti dera alguns passos para inscrever a futura instituição como órgão oficial da Fiaf que, segundo o relatório, aceitava apenas dois organismos por país: "um oficial e outro particular". No caso do Brasil, "o organismo particular é a Cinemateca do Museu de Arte Moderna de S. Paulo".

A grande Cinemateca Brasileira desenhada por Alberto Cavalcanti, criada e mantida pelo poder público, nunca chegou a existir. Caberia a iniciativas privadas perseguir por muito tempo um modelo de arquivo de filmes em vários pontos semelhante ao proposto no projeto Cavalcanti.

Maria Rita Galvão, em seu estudo sobre as cinematecas latino-americanas, dedicou alguns parágrafos à questão do estatuto jurídico e tirou as seguintes conclusões:

> *A diferenciação entre arquivos privados e governamentais é significativa e tende a sê-lo ainda mais. As cinematecas estatais, pelo menos teoricamente, têm condições relativamente melhores para a realização de um trabalho contínuo – um local físico, um quadro mais ou menos estável de funcionários, uma dotação orçamentária, maior ou menor. Na prática, nem sempre é o que acontece: mais do que outras, estão sujeitas às contingências de variações políticas e orçamentárias que por vezes resultam em longos períodos de estagnação, em que sobrevivem de forma puramente vegetativa. Contingência de que também não escapam os arquivos privados que são setores de instituições maiores.*
> *Em qualquer caso, na sua grande maioria, estas cinematecas têm seu poder de decisão limitado por instâncias superiores.*[88]

O único caso brasileiro de um "arquivo criado e mantido pelo poder público", a Cinemateca de Curitiba seguiu mais ou menos o desenho traçado por essas conclusões. Instituída em abril de 1975 como Cinemateca do Museu Guido Viaro, seu inspirador, orientador e primeiro diretor até 1982 foi o pesquisador, realizador e escritor Valêncio Xavier. Foi a ação de Valêncio que de certa forma forçou a Fundação Cultural de Curitiba a criar esse pequeno arquivo de filmes de vocação regional. Durante seus primeiros anos de funcionamento, a instituição realizou praticamente todas as atividades que se espera de um verdadeiro arquivo: a prospecção, a catalogação, a restauração (que era encaminhada através das cinematecas de São Paulo e do Rio de Janeiro), a pesquisa, a consulta e a exibição. As "contingências de variações políticas" de que fala Maria Rita, afastaram Valêncio Xavier da Cinemateca que durante vinte anos viu-se orientada basicamente para atender à política de exibição de filmes que interessava as gestões municipais que se sucederam em Curitiba[89].

Em relação à autonomia dos arquivos de filmes, Maria Rita Galvão relaciona seus graus de perda ou de conquista à "maior ou menor dependência financeira, de patrocinadores governamentais ou privados"[90]. Essa questão complica-se mais quando o arquivo é departamento de uma associação privada, como a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que não possui sequer personalidade jurídica própria e fica sujeita a variações político-administrativas da instituição maior. Quando esta entra em crise, é praticamente impossível que seu departamento cinemateca siga outra dinâmica. Essa constatação está presente na análise de Hernani Heffner sobre a Cinemateca do MAM nos primeiros anos deste século:

> *as coisas degringolaram* pari passu *com o que aconteceu com a instituição-mãe, que se deteriorou completamente. As condições de guarda de artes plásticas permaneceram melhores porque é, digamos assim, a essência da instituição. As condições da Cinemateca – entregue a sua própria sorte – se deterioraram completamente. E isso faz com que quase tudo fosse suspenso. Ao longo dos últimos cinco, seis, sete anos o grau de entrada de materiais diminuiu, os programas de duplicação e restauração foram suspensos, o manuseio de filmes foi praticamente descontinuado.* [...] *Isso tem a ver com as condições históricas de origem, constituição, forma de guarda ou não guarda do acervo, a precariedade e as limitações do tratamento técnico que ele sofreu, da climatização que ele sofreu, etc., das*

---

[88] Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-americano, p. 79-80.
[89] Sobre as atividades da instituição, que incluem alguns projetos interessantes de difusão cinematográfica, ver Cinemateca de Curitiba – 30 anos.
[90] Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-americano, p.81-2. Ela continua: "Se não a maioria, pelo menos boa parte dos dirigentes de cinematecas já não são aficcionados, nem necessariamente gente de cinema, e sim administradores – executivos habilitados a sustentarem a instituição por seus contactos com diferentes fontes de financiamento, ou indicados por instâncias superiores segundo critérios burocráticos, e com freqüência também político-partidários".

> *relações que a Cinemateca teve com a instituição-mãe que sempre foram muito ruins. Isso tudo determinou um trabalho de preservação que tem seu lado heróico, tem seu lado fantástico e tal, mas que de um ponto de vista estritamente técnico deixa muito a desejar porque os filmes efetivamente avinagraram e muitos deles se perderam, não sobreviveram.*[91]

O caso Cinemateca Brasileira é o exemplo mais complexo no plano nacional e talvez latino-americano dos arquivos de filme. Criada como associação privada – Clube de Cinema de São Paulo (1946) –, passou em seguida a departamento de uma associação privada – Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949). Desligada dessa, transformou-se em entidade autônoma – Associação Civil Cinemateca Brasileira (1956). Para que pudesse assinar um convênio com o governo do Estado de São Paulo mudou seu estatuto jurídico para o de fundação – Fundação Cinemateca Brasileira (1961). Como "entidade autônoma" foi incorporada à Fundação Nacional Pró-Memória do Ministério da Educação e Cultura, mediante salvaguardas que lhe garantiam autonomia administrativa e de gestão sobre o acervo (1984). Passou, ainda como vinculada à FNPM, ao âmbito do Ministério da Cultura (1985). Foi vinculada ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (1991) quando da extinção do Ministério da Cultura e criação da Secretaria de Cultura da Presidência da República. Com a recriação do Ministério da Cultura, passou a órgão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1992). Finalmente (2003), tornou-se órgão da administração direta, vinculada à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Existe uma perspectiva, ou antes um desejo, de que volte a ser novamente Fundação Cinemateca Brasileira, com a personalidade jurídica de fundação pública – vinculada ao MinC – de direito privado, mas isso depende de uma alteração constitucional autorizando novamente (como aconteceu no passado) o governo a criar fundações[92].

Durante todas essas transformações, a autonomia da Cinemateca Brasileira – teoricamente assegurada nas salvaguardas estabelecidas em seu ato de incorporação ao governo federal[93] – foi muito debatida pelo Conselho da instituição, sobretudo em momentos de crise. Quando, durante a convulsão provocada pelo governo Collor a partir de 1990, discutia-se a vinculação da Cinemateca ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, o conselheiro Luiz Carlos Bresser Pereira declarou numa reunião[94] que sempre achara muito estranha essa ambigüidade de uma instituição pública estatal com salvaguardas, ao que o então diretor-executivo Carlos Augusto Calil acrescentou que a Cinemateca Brasileira não tinha mais autonomia a partir do momento em que as contas da instituição haviam sido incluídas no Sistema Integrado de Administração Financeira federal e que o diretor não podia mais demitir ou contratar funcionários. Segundo ele, a Cinemateca Brasileira só teria autonomia quando atuava por meio da

---

[91] Hernani Heffner, entrevista a 8 out 2004.

[92] Para Carlos Wendel de Magalhães, diretor-executivo da Cinemateca Brasileira desde 2002, e para a maioria do Conselho, esse seria o "modelo administrativo ideal" e há alguma esperança de que a alteração constitucional aconteça porque as fundações públicas de direito privado são um modelo que interessa muito à área da Saúde, "a Saúde precisa disso, defende muito isso como modelo para atuação pública no campo da Saúde" (entrevista a 27 nov 2008).

[93] A "Escritura de Extinção da Fundação Cinemateca Brasileira" e sua transformação em órgão da Fundação Nacional Pró-Memória é de 14 fev 1984, e prevê no item 3 das salvaguardas que "a autonomia, inclusive técnica, administrativa e financeira da Cinemateca deverá ser resguardada e mantida".

[94] Ata da reunião do Conselho de 17 dez 1991. A citação seguinte é dessa fonte.

Sociedade Amigos da Cinemateca. A discussão sobre o assunto foi encerrada pelo conselheiro Maurício Segall: o dono do dinheiro "tem a faca e o queijo na mão". A assunto voltaria à baila em 2003, quando da vinculação da Cinemateca à Secretaria do Audiovisual, novamente pelo conselheiro Luiz Carlos Bresser Pereira. Muito corretamente observou ele que "o Estado funciona por meio de leis"[95], que o contrato de incorporação da Cinemateca ao governo federal não tinha "força de lei" e que se o governo federal resolvesse ignorar as decisões do Conselho da Cinemateca "legalmente até poderia" pois "o poder atual de nosso Conselho é político-social". A solução seria efetivamente a forma jurídica de uma fundação, que "teria necessariamente força de lei e que nessa lei poderia estar inclusa [...] a posição de autoridade máxima do Conselho da Cinemateca Brasileira".

Sucessivamente presidente e vice-presidente do Conselho da Cinemateca Brasileira por várias gestões, Maria Rita Galvão, ao comentar a autonomia da instituição frente ao poder público, afirmou que ela é

> *bastante ambígua. Na prática, pelo menos em parte, o que assegura à Cinemateca a sua autonomia, mais do que os estatutos, é a relativa independência financeira que lhe proporciona a estreita vinculação à Sociedade Amigos da Cinemateca, entidade totalmente privada que tem como único objetivo angariar recursos para a Cinemateca.*[96]

Inegavelmente a independência financeira é necessária, mas talvez não seja suficiente para assegurar o pleno e objetivo cumprimento da missão institucional. É essa dinâmica que poderemos acompanhar na segunda parte deste trabalho.

---

[95] Ata da reunião do Conselho de 17 mai 2003. As citações seguintes são dessa fonte.
[96] Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-americano, p.79.

CINEMATECA BRASILEIRA
TRAJETÓRIA

Jardim-de-infância

A elite universitária paulistana, que se reunia na Confeitaria Vienense, na rua Barão de Itapetininga, sofreu uma ligeira comoção quando Paulo Emilio Salles Gomes voltou de Paris no final de 1939. *Et pour cause*! Aos 23 anos – alto, bonito, elegante, testa grande e vozeirão – Paulo Emilio era uma lenda de que há muito se falava em São Paulo. Filho de família burguesa – pai industrial de tecidos e médico de renome, ocupante de altos cargos na burocracia sanitária estadual –, formado no Liceu Rio Branco, quase vestibulando de Medicina, não seguira contudo os caminhos fáceis e esperados para um jovem de sua classe social. Interessara-se por literatura e mantivera uma curta mas intensa relação mestre-discípulo com Oswald de Andrade, o mais irreverente dos modernistas; publicara uma revista de política e artes; fundara um clube de arte moderna de duração efêmera mas que contara com os principais nomes da cidade. Interessara-se por política: ferrenho opositor do integralismo, participara de conflitos públicos contra os seguidores de Plínio Salgado; envolvera-se com a Juventude Comunista, discursara em congressos de estudantes, filiara-se à Aliança Nacional Libertadora, que combatia o governo ditatorial de Getúlio Vargas. Como resultado de toda essa agitação, Paulo Emílio é preso, às vésperas de completar 19 anos, na onda de repressão ao que ficou historicamente conhecido como Intentona Comunista. Foge da cadeia na terça-feira do Carnaval de 1937, através de um túnel, cavado com alguns companheiros, que desemboca no quintal de uma casa da rua Vergueiro. Embarca para a Europa e se estabelece em Paris..

Decio de Almeida Prado, colega desde os tempos do Rio Branco e amigo de toda a vida, hospeda-se com Paulo Emilio em novembro de 1938 e repara em uma nova paixão: o cinema. Até então, Decio, mais fã, acompanhava com interesse as novidades anunciadas nos cinemas de São Paulo. Paulo Emilio nem tanto – seu interesse concentrava-se em Chaplin, que conseguia unir o social ao político. De resto, iam ao cinema pelo menos duas vezes por semana e comentavam generalidades sobre os filmes – em suma, era atividade de lazer. Agora, porém, Paulo Emilio fazia questão de levar o amigo para ver filmes específicos, chamava-lhe a atenção para elementos de composição das imagens, ritmos de montagem, estilos de direção.

A transformação de Paulo Emilio começara com o interesse político que os filmes franceses e soviéticos da atualidade lhe despertavam. Mas o principal responsável pela paixão havia sido um rapaz alguns anos mais velho do que ele – logo considerado por Paulo um mestre –, Plinio Sussekind Rocha, formado em Física, bolsista doutorando em Filosofia da Ciência, futuro catedrático de Mecânica Celeste na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro. Plinio, adolescente ainda, fora junto com o futuro escritor Octavio de Faria um dos principais responsáveis pelo Chaplin Club, o primeiro núcleo brasileiro a desenvolver uma reflexão consistente sobre o cinema como manifestação artística, que funcionara no Rio de 1928 a 1930. Os membros do Club discutiam e escreviam sobre os altos padrões estéticos atingidos pela arte cinematográfica silenciosa e, consequentemente, insurgiam-se contra a invasão do som que a seu ver aniquilava as potencialidades de uma forma de expressão que tinha tudo para se tornar a mais importante das artes. A derrota do cinema silencioso pelo sonoro marcou o fim do Chaplin Club.

Plinio apresentou a Paulo Emilio algumas das principais realizações do cinema silencioso mundial e abriu-lhe os olhos para o cinema enquanto arte independente. Paris sempre foi pródiga na oferta do alimento cinematográfico e naquele momento abundavam cineclubes que exibiam programas alternativos às salas de lançamentos. Entre eles destacava-se o Cercle du Cinéma, criado em 1935 por Henri Langlois e Georges Franju com o objetivo específico de oferecer aos espectadores a continuidade do contato com filmes antigos, silenciosos. O sucesso foi grande e o resultado a criação, no ano seguinte, da Cinémathèque Française, com a finalidade de reunir esses filmes que haviam perdido valor comercial.

Paulo Emilio refez com Décio a trajetória que Plinio lhe havia mostrado. No arrebatamento da descoberta, falaram em criar em São Paulo um grupo que se interessasse pelos filmes antigos e que discutisse o cinema enquanto arte. De volta ao Brasil, Decio expôs a idéia a colegas da Faculdade de Filosofia e do grêmio, que quiseram saber mais sobre possibilidades e condições de recebimento de filmes para as sessões. Decio fica de verificar e escreve a Paulo Emilio. A declaração de guerra da França à Alemanha em setembro de 1939, porém, interrompe a *saison* parisiense e Paulo Emilio embarca de volta para o Brasil.

A Universidade de São Paulo fora criada em 1934 e sua Faculdade de Filosofia congregava não só uma parcela da futura elite intelectual do país como inúmeros professores estrangeiros, em geral em início de carreira, cujas aulas atraíam mesmo jovens já formados. Decio, por exemplo, graduara-se em Filosofia em 1938 mas continuava freqüentando a turma da Faculdade. Apresenta seus amigos a Paulo Emilio, que se incomoda com o pouco interesse que demonstram por política. Para conversar sobre o assunto procura grupos trotskistas e até ex-integralistas. Mas as pessoas do núcleo acadêmico também o atraem. O conjunto reunia, entre outros, Antonio Candido de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Cícero Cristiano de Souza (médico), Marcelo Damy de Souza Santos (físico) e Gilda de Morais Rocha (depois Gilda de Mello e Souza).

São estes os jovens que, estimulados e capitaneados por Paulo Emilio, criam em agosto de 1940 o Clube de Cinema de São Paulo, desde o início declaradamente continuador do Chaplin Club e que, aos moldes dos clubes de cinema de Paris, objetiva 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.

Elege-se uma Diretoria: Decio é o presidente, Lourival Gomes Machado o vice, Cícero Cristiano de Souza o tesoureiro. Paulo Emilio é o secretário-geral. Alguns filmes em 9,5mm são escolhidos no catálogo da casa Isnard, que também aluga projetor e tela, e três sessões, com ingresso por convite, são realizadas na casa dos Salles Gomes, na rua Veiga Filho, Higienópolis. Projetam-se nelas Das Kabinett des Dr. Caligari/O Gabinete do doutor Caligari (Robert Wiene, 1919), vários curtas de Chaplin, as duas partes de Die Niebelungen/Os Nibelungos (Fritz Lang, 1923-4). A freqüência – ao redor de 50 pessoas – é variada: estudantes, elementos da sociedade paulistana, artistas, professores da Universidade. Nas conversas que se seguem às projeções, falam-se várias línguas, sobretudo francês e italiano.

Decididos a ampliar a iniciativa, os jovens programam duas sessões públicas no auditório da Faculdade de Filosofia – que funcionava num andar da Escola Normal Caetano de Campos, na praça da República. Na primeira, a 24 de outubro de 1940, exibem-se Caligari e Spione (Fritz Lang, 1928). Guilherme de Almeida, poeta e crítico de cinema do jornal O Estado de S. Paulo, comenta simpaticamente o evento. O Diário de S. Paulo, ao anunciar a sessão, informa que se planeja a constituição de uma biblioteca de cinema e de uma cinemateca. Um folheto, distribuído na sessão, ataca o predomínio das fórmulas comerciais do cinema norte-americano e informa que a filmoteca a ser constituída contaria com o apoio do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, do Clube de Cinema de Buenos Aires (criado por um amigo que Paulo Emilio fizera em Paris) e, com o fim da guerra, com o de organismos franceses, britânicos e alemães. Metrópolis (Fritz Lang, 1926) e The Immigrant (Charles Chaplin, 1917) foram exibidos na segunda sessão pública, a 12 de novembro, seguidos de comentários de Paulo Emilio e do poeta italiano Giuseppe Ungaretti, professor de literatura na Faculdade. As discussões foram em francês.

Não foi a divulgação pelos jornais que atraiu a atenção e provocou a intervenção da polícia política no Clube de Cinema: desde as primeiras sessões domésticas, informantes alertavam o Departamento de Imprensa e Propaganda a respeito dessas estranhas reuniões comandadas por um suposto líder da Juventude Comunista e realizadas por estudantes com o "pretexto" de assistir e discutir fitas velhas. Sob a alegação de que o Clube não tinha registro e não recolhia as taxas fiscais obrigatórias, o DIP apreendeu cópias de filmes e proibiu as sessões. Paulo Emilio foi ao Rio de Janeiro conversar com Israel Souto, chefe da Divisão de Cinema e Teatro do DIP, sem resultados concretos. O assunto prolongou-se por algum tempo, tanto que no primeiro número da revista Clima (maio de 1941), criada pelo mesmo grupo universitário, fala-se ainda de sessões para a próxima temporada. Algumas, clandestinas e de resistência, foram realizadas na casa de Paulo Emilio e na de Lourival, mas na verdade a polícia política da ditadura varguista desarticulara o Clube.

Embora de vida breve, o primeiro Clube de Cinema de São Paulo tornou-se referência para os interessados pelas manifestações culturais cinematográficas. Vinicius de Moraes, que comparecera à primeira sessão pública do Clube, escrevia uma coluna de cinema no jornal carioca A Manhã e, durante alguns meses de 1942, estimulou uma polêmica entre os partidários do cinema silencioso contra os defensores do cinema falado. O Clube de São Paulo foi lembrado como um exemplo de tentativa, prematuramente extinta, para que a arte do cinema não sucumbisse "asfixiada pela mercantilização". Foi por essa época provavelmente que o jovem poeta e diplomata acompanhou Plinio Sussekind Rocha e Paulo Emilio a uma excursão a Belo Horizonte onde, nos depósitos de um antigo distribuidor de filmes, Thiers Theophilo do Bom Conselho, adquiriram cópias de três clássicos soviéticos: O Encouraçado Potenkim (S.M. Eiseinstein, 1925), Mãe (V. Pudovkin, 1926) e A Aldeia do pecado (Olga

Preobrajenskaia, 1927)[1]. Segundo lembrança de Benedito J. Duarte, houve uma exibição clandestina do primeiro em São Paulo; efetivamente essas cópias ficaram com Plinio na Faculdade Nacional de Filosofia, como núcleo original (que não se desenvolveu) de uma filmoteca de clássicos destinados ao estudo do cinema.

Com a extinção do Clube de Cinema, os jovens de São Paulo concentraram seus esforços em Clima, fundada com o objetivo de lançar no Brasil as raízes da moderna crítica literária (Antonio Candido), teatral (Decio), de artes plásticas (Lourival) e de cinema (Paulo Emilio). A revista foi publicada até o final de 1944 e nesse período Paulo Emilio desenvolveu diversas outras atividades: cursou a Faculdade de Filosofia – formou-se em 1944 e foi orador da turma; participou dos esforços de guerra coordenando a viagem de um grupo de trabalhadores do Rio de Janeiro à Amazônia dentro do que se chamou Batalha da Borracha (inclusive colheu imagens para um documentário, que se perderam); fez muita política, estudantil e partidária.

Em abril de 1946, Paulo Emilio embarca novamente para a Europa, agora para estudar estética cinematográfica, graças a uma bolsa do governo francês, no Institut des Hautes Études Cinématographiques – Idhec, em Paris. Parte também como correspondente de O Estado de S. Paulo, com a incumbência de enviar reportagens e comentários sobre festivais de cinema europeus. Em novembro do mesmo ano participa da Primeira Conferência Geral da Unesco como especialista em cinema. Integra a Subcomissão de Informação de Massa, da qual faz parte o documentarista John Grierson e, em sua principal intervenção, fala a favor de um projeto de Jean Painlevé – defensor do cinema enquanto documentação científica – sobre o depósito legal de filmes. Segundo Paulo, para uma efetiva democratização da cultura que permitisse o amplo acesso dos espectadores ao cinema como arte era necessário o apoio aos clubes, que por sua vez dependiam das cinematecas para o fornecimento de cópias de filmes representativos da história do cinema.

Segunda dentição

Em São Paulo, o movimento de cultura cinematográfica renascia e sua figura catalisadora foi Francisco Luiz de Almeida Salles. Advogado do serviço público estadual, ex-integralista, poeta e comentarista de filmes em Clima, crítico de cinema do Diário de S. Paulo desde 1943, Almeida Salles conversara com o também crítico Rubem Biáfora sobre a

> *necessidade de criarmos uma seção de cinema no Colégio Livre de Estudos Superiores, quando tivemos conhecimento de que Múcio Porphyrio Ferreira, Benedito [Junqueira] Duarte, [João de] Araújo Nabuco, Mário da Silva Brito e outros tinham pensado a mesma coisa na*

[1] Em carta de 1 fev 1969, sem assinatura, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anunciava o envio, entre outros vários filmes em nitrato, dessa "famosa cópia do filme soviético Aldeia do pecado, finalmente recuperado da Faculdade de Filosofia". Esse filme ainda existe [2009], em nitrato, no acervo da Cinemateca Brasileira.

mesma ocasião, e já vinham com os elementos de êxito nas mão, representados pelo apoio do Cônsul Americano.[2]

Os dois grupos se unem e realizam um primeiro encontro, a 7 de outubro de 1946, já na Cabine do Serviço Informativo e Cultural do Consulado Americano, no Largo de São Francisco, onde também assistem à exibição especial de "um dos documentários de Frank Capra sobre a 2ª Guerra Mundial"[3]. Além dos nomes mencionados por Almeida Salles em sua nota para a revista Íris, outros entusiastas participam das reuniões de organização do novo Clube de Cinema: Manuel Tavares da Silva, Saulo Guimarães, Rubem Müller e Clóvis Graciano. Membros do antigo Clube são convocados e Lourival Gomes Machado, indicado para presidir a Diretoria provisória, declina e indica o nome de Almeida Salles, aceito com reticência por parte de alguns novos associados, provavelmente em virtude de suas antigas posições políticas.

O primeiro programa público do Clube em instalação apresentou, ainda em 1946, The Eagle/O Águia (Clarence Brown, 1925), com Rodolfo Valentino, e M – Eine Stadt sucht den Mörder/O Vampiro de Dusseldorf (Fritz Lang, 1931). Antonio Candido foi assistir à segunda sessão do mesmo programa e escreveu logo para Paulo Emilio contando a novidade. O inspirador do primeiro Clube de Cinema, por sua vez, escreveu imediatamente para o presidente do novo Clube mas, na desorganização transatlântica dos serviços postais do pós-guerra, a carta voltou a seu remetente.

A efetiva criação do Clube – sediado no Colégio Livre de Estudos Superiores, à rua General Jardim – dá-se numa Assembléia Geral a 1º de fevereiro de 1947 e a Diretoria eleita é formada por Almeida Salles, presidente, o jornalista Múcio P. Ferreira, secretário, e o funcionário da Secretaria de Finanças do Estado João de Araújo Nabuco, tesoureiro. Estes nomes permanecerão por muito tempo ligados ao Clube e às entidades que o sucederam.

Devido à pequena capacidade da sala do Consultado Americano – 50 cadeiras – e à crescente afluência às duas sessões realizadas toda quarta-feira, o Clube de Cinema transfere suas atividades públicas para a cabine de projeções do DEI - Departamento Estadual de Informações, à rua Antônio de Godói. Mas no início de outubro de 1947 O Estado de S. Paulo, sem maiores detalhes, informa a suspensão das atividades no local. A notícia é veiculada em outros jornais de São Paulo e fora do Estado. Aparentemente tudo não passou de uma atitude arbitrária de Antônio Constantino – "canalha", chama-o Lourival em carta a Paulo Emilio –, diretor do DEI. Benedito J. Duarte, em suas memórias, escreve que a alegação de Constantino foi "que os 'cinegrafistas' (entre aspas) ali praticavam atos atentatórios à moral"[4]. Durante meses as sessões do Clube perambulam por cabines de distribuidoras americanas ou se realizam, aos domingos de manhã, em cinemas do centro da cidade. Somente em abril de 1948 a Diretoria encontra uma parada estável para as projeções: o amplo salão de conferências do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento – sociedade de estudos espiritualistas criada em 1909 –, na

[2] Íris, fev 1947.
[3] Idem.
[4] Caçadores de imagens, p.107.

praça Almeida Júnior, onde permanecerão até o final do ano. Os programas são organizados em forma de ciclos, com filmes obtidos basicamente junto às distribuidoras norte-americanas e francesas – vários de Fritz Lang, Lewis Milestone, Jules Dassin, Raoul Walsh, produções de Val Lewton, fitas de J. Duvivier, H.-G. Clouzot, René Clement e Chaplin. Benedito J. Duarte, na sua coluna em O Estado de S. Paulo, publica resumos dos debates sobre o "específico fílmico" – alguns bastante acalorados – realizados após as projeções.

Apenas em agosto de 1947 Almeida Salles recebe e responde a carta que Paulo Emilio lhe escrevera em novembro do ano anterior. O conteúdo da missiva – que abrigava um estranhamento pela inclusão da fita com Valentino na sessão inaugural – fora suplantado, contudo, por uma urgência recente: a realização, em setembro, do Congresso Internacional de Clubes de Cinema no âmbito do Festival de Cannes. Paulo pede relatório de atividades da entidade paulistana e credenciais para representá-la no evento. A documentação chega à Europa com atraso; apesar disso o clube de São Paulo é aceito como membro da Federação Internacional dos Clubes de Cinema, fundada em Cannes durante o Festival e presidida por Georges Sadoul.

Na correspondência de 23 de novembro de 1947 em que comunica essa aceitação a Almeida Salles, Paulo Emilio aproveita para esclarecer um pouco a "complexidade desse negócio de fita velha". Começa por expor a diferença entre a Federação Internacional dos Clubes de Cinema e a Federação Internacional de Arquivos de Filmes – Fiaf, criada em 1938 pelo Reichsfilmarchiv de Berlim, a National Film Library de Londres, a Cinémathèque Française e a Film Library of The Museum of Modern Art de Nova Iorque. Uma década depois, a Fiaf reunia uma dúzia de arquivos, quase todos 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. "Quem tem fita" são os arquivos, escreve Paulo Emilio, e informa que suas relações com Henri Langlois, de Paris, e Iris Barry, de Nova Iorque, "são as melhores possíveis. Podemos conseguir cópias fabulosas. Mas precisamos participar também da Fiaf". Como em São Paulo aparentemente não existia nenhuma filmoteca, "seria preciso criar oficialmente um troço chamado Filmoteca Brasileira, ou Filmoteca de São Paulo, ou cousa que o valha". Paulo acredita que o melhor seria criar um organismo separado do Clube de Cinema, ou provisoriamente ligado a ele, mas quer uma resposta urgente e que o autorize a solicitar a filiação à Fiaf, mesmo porque já iniciou entendimentos com a Cinémathèque Française para a copiagem de filmes clássicos – quatro programas que comporiam o núcleo original do acervo da futura filmoteca.

Passam-se meses sem que receba alguma resposta. Na aflição, pede ajuda a Lourival Gomes Machado que, em carta do início de 1948, descreve suas caçadas a Almeida Salles "cujo encantamento com as novidades o faz sorrir de gozo e evitar qualquer gesto prático por dez ou quinze dias". Por seu lado, Lourival sente-se numa "posição bastante antipática" quando reclama coisas em nome de Paulo Emilio, "sobretudo porque você é tido como uma espécie de avô europeu do Clube". O dado novo da carta é o oferecimento que o Clube de Cinema recebera de ajuda financeira por parte de Francisco

Matarazzo Sobrinho, "que não é o conde" – alusão ao conde Francisco Matarazzo – "e está interessado em fundar um Museu de Arte Moderna".

A burguesia industrial paulista enriquecera mais ainda durante a II Guerra Mundial, e alguns mecenas destacaram-se pelo interesse às manifestações artísticas. Ciccilo Matarazzo, por exemplo, fabulosamente rico e simpático às artes em geral, num curto intervalo de tempo financiou a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, do Museu de Arte Moderna, da Bienal de São Paulo, e apoiou a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O industrial simpatizou com as atividades do grupo do Clube de Cinema e imediatamente patrocinou a aquisição de dois projetores Simplex, 35mm, que foram instalados provisoriamente na cabine do salão do Círculo Esotérico.

A inquietação com que Paulo Emilio aguardava notícias de São Paulo tinha razão de ser. A essa altura ele havia pago e remetido para o Brasil duas partidas de filmes para uma filmoteca que até então existia apenas enquanto intenção exclusivamente dele. Mais ainda: a candidatura da Filmoteca de São Paulo, oficialmente representada por Paulo Emilio, fora aceita numa reunião da Fiaf em Paris, em abril de 1948, sob a responsabilidade da Cinémathèque Française e da Film Library do MoMA; e a hipotética instituição foi confirmada como membro efetivo da Federação em outra reunião, realizada durante o verão europeu.

O surgimento da figura de Ciccilo Matarazzo e seu interesse em criar um museu de arte com um setor de cinema pareceu a Paulo Emilio uma excelente oportunidade para resolver a incômoda situação em que se encontrava. "Se fosse possível a criação já do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna seria uma boa solução. Aí o Departamento tomaria o lugar da atual Filmoteca de São Paulo junto à Fiaf", escreve para Almeida Salles em abril de 1948[5]. O problema é que nem sequer o Museu existia, pois foi oficialmente criado em julho seguinte, com a abertura de uma exposição de arte em um salão da Metalúrgica Matarazzo – Metalma – na rua Caetano Pinto, no Brás.

Além da indefinição da personalidade jurídica da filmoteca, a remessa dos filmes foi outro tópico de preocupações. Um primeiro conjunto – basicamente primitivos franceses, Lumière, Méliès, Émile Cohl e Entr'acte (René Clair, 1924) – foi remetido à Embaixada Francesa no Rio de Janeiro para ser entregue a Plinio Sussekind Rocha. Dois outros filmes – La Passion de Jeanne d'Arc/O Martírio de Joana d'Arc (Carl T. Dreyer, 1928) e La Petite marchande d'allumettes (Jean Renoir e Jean Tédesco, 1928) – foram confiados a Carlos Lacerda, que voltara de avião para o Rio. O pacote da Embaixada aparentemente se extravia; Lacerda nunca é encontrado pelos emissários que a diretoria do Clube de Cinema encarrega de apanharem as fitas. Meses passam-se e apenas no início de 1949 a preciosa carga está em São Paulo. Carga, aliás, que mesmo antes de chegada provoca outros problemas. Paulo Emilio deixara claro que os filmes não poderiam ser do Clube de Cinema mas sim da Filmoteca, filiada à Fiaf. Os sócios do Clube, contudo, ficam desolados. Os filmes então poderiam ser exibidos apenas pela Filmoteca e não pelo Clube? "Nesse caso a Filmoteca acabará matando o Clube", lamenta Almeida Salles em carta de 7 de

[5] Grifos do original.

maio de 1948. A possibilidade de transformar o Clube em Filmoteca também encontra resistência – "o próprio Museu de Arte Moderna resolveu nos aceitar como entidade à parte, confiando-nos o seu departamento de cinema, com base num contrato a ser firmado", argumenta o presidente do Clube. A principal razão da reticência parece ser o prestígio que o Clube consolidara não apenas no Estado, mas em outros pontos do país, fomentando a criação de núcleos de estudos cinematográficos em Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba, Recife; era idéia da Diretoria inclusive a criação de uma Federação Brasileira de Clubes de Cinema. Portanto, o desaparecimento do Clube de Cinema de São Paulo estava fora de cogitação – "aliás a oposição dentro da Diretoria foi de comover", conclui Almeida Salles.

A habilidade com que, numa carta escrita provavelmente em junho de 1948, Paulo Emilio afasta as objeções levantadas pela Diretoria configura um exímio trabalho de convencimento diplomático. O envio de filmes para São Paulo, "cousas muito preciosas", é o grande atrativo e ele declara-se convencido de que "durante muito tempo a Filmoteca de São Paulo será considerada como a principal organização irmã da Fiaf na América do Sul. O essencial será enviado para nós". A Filmoteca já é membro efetivo da Fiaf, enquanto o Cine Arte do Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica – Sodre – do Uruguai, por exemplo, "continua como correspondente apesar de estarem muito mais adiantados do que nós". Também Paulo Emilio tem "um grande carinho pelo Clube de Cinema de São Paulo" mas o "futuro que se anuncia para a Filmoteca" é muito mais promissor. Portanto, a melhor idéia lhe parece ser coexistirem "ao mesmo tempo o Departamento de Cinema do Museu (Filmoteca de São Paulo) e o Clube, este último praticamente um nome". Inclusive o Departamento-Filmoteca poderá assumir o papel de fomentador dos clubes de cinema espalhados pelo resto do país, através de "acordos em vista das projeções". Expõe as possibilidades de articulação entre Clube e Filmoteca mas conclui: "se vocês acharem tudo isso muito complicado e preferirem sacrificar mesmo o nome do Clube de Cinema, [...] esse é um ponto em que só vocês aí é que estão em condições de pesar os prós e os contras e tomar uma resolução".

No Relatório sobre as atividades do Clube de Cinema de São Paulo relativo ao período 1948-1949, a Diretoria escreveu: "Era um passo adiante que precisávamos dar, passo esse que outras entidades dariam em nosso lugar, caso não tivéssemos agitado o problema e posto o Clube de Cinema à frente desse movimento de criação de um arquivo de filmes em São Paulo". Apesar disso, a alternativa escolhida foi a da coexistência do Clube de Cinema com a Filmoteca do Museu de Arte Moderna, articulação regulamentada por um acordo que previa, entre outros itens, que a Comissão de Cinema do Museu fosse integrada pela Diretoria do Clube e que as atividades promovidas fossem sempre conjuntas, embora a parte administrativa ficasse toda a cargo do Museu. O acordo foi estabelecido a 5 de março de 1949, três dias antes da inauguração das instalações do Museu de Arte Moderna no segundo andar do edifício Guilherme Guinle, dos Diários Associados, à rua Sete de Abril, no mesmo pavimento onde se instalara o Museu de Arte de São Paulo, criado no ano anterior por Assis Chateaubriand. As instalações e o auditório do MAM foram projetados pelo arquiteto Vilanova Artigas, e o Clube de Cinema supervisionou tecnicamente a montagem da cabine de projeção e a colocação das 180 poltronas que constituíam a lotação da sala, inaugurada a 10 de março com um programa composto por alguns dos filmes enviados

por Paulo Emilio: O Martírio de Joana d'Arc, e os curtas Un Drame chez les fantôches (Émile Cohl, 1908) e Petit Moritz enlève Rosalie (Henri Gambart, 1911). Para o evento, foi preparada uma exposição de fotografias cedidas pela Cinémathèque Française, com grandes ampliações do rosto da Falconetti – a Joana d'Arc de Dreyer –, bem como de outras intérpretes da santa guerreira no cinema. A inauguração das atividades da Filmoteca revestiu-se de um caráter mundano e artístico de grande repercussão e o programa ficou em cartaz durante três semanas. Um segundo programa, com obras emprestadas pelo MoMA, articulava as vertentes cinematográfica e de artes plásticas através da projeção de filmes da vanguarda francesa da década de 1920 dirigidos por Fernand Léger, Dimitri Kirsanov e Germaine Dulac. O terceiro programa continuou na linha da vanguarda, com filmes de Maya Deren, obtidos nos Estados Unidos por Thomaz Farkas, membro da Comissão de Fotografia do MAM. Vieram em seguida programas com fitas francesas e italianas.

A primeira Comissão de Cinema do Museu foi constituída por Almeida Salles, Múcio P. Ferreira, J. Araújo Nabuco, Benedito J. Duarte, Paulo Emilio, Rubem Müller, Saulo Guimarães, Manuel Tavares da Silva e Rubem Biáfora. Almeida Salles e Lourival – diretor artístico do MAM – dirigiam a Filmoteca. A programação durante algum tempo ficou a cargo de Biáfora, substituído alguns meses depois por Saulo Guimarães e Manuel T. da Silva.

A existência paralela do Clube de Cinema de São Paulo e da Filmoteca do MAM perdura por alguns anos. Ainda se elege pelo menos uma Diretoria, e Saulo Guimarães, em 1951, foi aparentemente o último presidente do Clube. Na realidade, com o passar do tempo a Filmoteca do MAM assume todas as atividades cinematográficas do Museu e a situação prevista pelos sócios do Clube se inverte: a Filmoteca, que seria um "rótulo para o arquivo", transforma-se na entidade atuante; o Clube, "praticamente um nome", como escrevera Paulo Emilio, é absorvido pela Filmoteca e desaparece. A ação da Filmoteca contribui enormemente para a elevação do nível dos estudos de cinema em São Paulo, cidade e estado, e para o surgimento de círculos cinematográficos em vários pontos do país.

Embora nominalmente membro da Comissão de Cinema do MAM, Paulo Emilio continua na Europa. Estuda cinema, envia artigos para O Estado de S. Paulo e para a revista Anhembi, escreve seu grande livro sobre o cineasta Jean Vigo e seu pai, o anarquista e panfletário Miguel Almereyda. Trabalha também um pouco na Cinémathèque Française, sob as ordens de Henri Langlois, na que classificou posteriormente como "a experiência mais próxima que tive do inferno". Como representante oficial da Filmoteca do MAM, faz contatos para a tiragem de cópias, envia livros e revistas para a biblioteca e representa a instituição nos congressos da Fiaf – apresenta relatórios e é eleito um dos vice-presidentes da Federação no congresso de Roma, em 1949.

No pós-escrito a uma das cartas, a 2 de abril do ano anterior, em que tratava da redação dos estatutos da Filmoteca de São Paulo, Paulo Emilio alertara Almeida Salles para que se acentuasse "o caráter de arquivo de filmes" através da reunião de documentos sobre a história do cinema – livros, fotografias, roteiros, cartazes – e do cinema brasileiro em particular, tratando-se inclusive de estabelecer "a lista + completa possível de todos os filmes feitos no Brasil" e tentando "ter pelo menos de agora em

diante uma cópia de todo filme feito no Brasil". A preocupação não volta a aparecer em outras cartas suas, nem em documentos sobre as atividades da Filmoteca do Museu de Arte Moderna dos primeiros tempos. O fato não é de se 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 idéia de que tinha existido. Uma dessas pessoas era o pesquisador, jornalista e profissional de cinema Jurandyr Noronha, que iniciara sua carreira ainda em Cinearte, revista de cinema surgida em 1926 e que teve papel importante no movimento cinematográfico brasileiro. Em julho de 1948, Jurandyr publica na revista A Cena Muda, um artigo sob o título "Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira"[6] que delineia um programa de trabalho consistente e detalhado para um arquivo de filmes no Brasil. A propósito da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e suas pretensões de criar um setor de cinema, o articulista lembra do MAM e do Clube de Cinema de São Paulo e sua "famosa" filmoteca, menciona os núcleos de estudiosos de Belo Horizonte e do Rio, mas lamenta o "esquecimento" que todos praticam em relação ao cinema brasileiro.

Na opinião de Jurandyr Noronha, é "da maior importância o levantamento e recuperação imediata de tudo quanto já fizemos de significativo", pois há filmes brasileiros que "superam trabalhos de países mais avançados" em termos de contribuição artística para a cinematografia mundial. Numa conceituação aparentemente inédita, considera esses filmes como integrantes do "patrimônio nacional" – embora sem esclarecer o que exatamente seja isso – e reivindica para eles os mesmos esforços de conservação desenvolvidos por museus ingleses e norte-americanos. Disserta em seguida sobre as providências necessárias para tanto, entre elas o levantamento da filmografia brasileira, a partir da qual se daria início à prospecção e constituição do acervo. Enumera vários títulos da produção silenciosa brasileira, longas em sua maioria, mas ressalta que os documentários, "tanto quanto o filme de ficção, têm que ser tomados em consideração na coleção de uma filmoteca". A produção recente também deverá ser acompanhada e recolhida para que mais tarde não haja "filmes perdidos em incêndios, em acidentes ou mesmo desgastados pelo tempo". Refere ainda a coleta de documentação, a reconstituição de cenas perdidas através de fotografias, os equipamentos necessários à restauração de filmes antigos. Embora não mencione climatização, especifica a necessidade da revisão periódica em mesa-enroladeira, os banhos de limpeza e de remoção de resíduos de hipossulfito.

O artigo revela bom conhecimento do assunto e uma tentativa de sistematização até então desconhecida no Brasil. As "indicações" de Jurandyr em breve encontrariam eco num rapaz que, atraído pelas sessões inaugurais do segundo Clube de Cinema de São Paulo, logo se tornou seu associado. Enrique Scheiby – que por alguma razão preferiu ser conhecido como Caio Scheiby – tinha ascendência

[6] A cena muda, 13 jul 1948, p.8, 9, 32, 33. As citações seguintes são dessa fonte.

dinamarquesa e nascera em Buenos Aires de uma família imigrada por motivos políticos. Ele foi o segundo funcionário da Filmoteca do Museu de Arte Moderna; o primeiro, o projecionista Carlos Vampré, prestava serviços ao Clube desde os tempos do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento. Em meados de 1950, Lourival Gomes Machado escreveu a Paulo Emilio pedindo que conseguisse para Caio – "moço que nos tem ajudado aqui na Filmoteca [...] realmente apaixonado por coisas de cinema" – uma vaga em curso do Idhec; mas a ida de Caio não se concretiza. O Museu de Arte de São Paulo, vizinho de andar do MAM, criara no segundo semestre de 1949 um Seminário de Cinema e convidara Alberto Cavalcanti – o mais internacional cineasta nascido no Brasil – para dar algumas aulas. Um dos resultados do convite e do Seminário foi a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que objetivava "inaugurar" o cinema brasileiro, com Cavalcanti como seu produtor geral. Caio, que manteve relações de amizade próxima com Cavalcanti, seria assistente de produção de Simão, o caolho (1952), primeiro filme dirigido pelo cineasta – já desligado da Vera Cruz – no Brasil.

São Paulo atravessava nesse momento uma grande efervescência cinematográfica. A criação da Vera Cruz, seguida de perto pelo surgimento da Maristela e da Multifilmes – todos os três estúdios orientados por uma concepção hollywoodiana de produção –, atraiu para a cidade as atenções e uma boa parte da mão-de-obra cinematográfica do país. Havia um sentimento geral de que finalmente o cinema brasileiro existia a sério. Paralelamente às atividades na Filmoteca, Caio envolveu-se com a realização de filmes, tendo sido assistente de produção de O Comprador de fazendas e João Gangorra (Alberto Pieralise, respectivamente 1951 e 1952), Meu destino é pecar (Manuel Peluffo, 1952) e se iniciado na direção com um documentário, Parques e jardins, inacabado em virtude de crise na produtora Maristela. A convivência com o meio cinematográfico – produtor e crítico – desperta em Caio um interesse pelo cinema brasileiro antigo, estimulado pelo crítico e documentarista Benedito J. Duarte. Com algum dinheiro conseguido por Lourival Gomes Machado junto a Ciccilo Matarazzo, Caio vai a Belo Horizonte e, nos depósitos de fitas velhas de Thiers T. B. Conselho, encontra e adquire três filmes brasileiros antigos muito bem conservados: Sangue mineiro (Humberto Mauro, 1929), Alma do Brasil ou Retirada da Laguna (Líbero Luxardo, 1932) e Fragmentos da vida (José Medina, 1929). Foi aparentemente durante a projeção desses filmes no auditório do MAM para Lourival, B. J. Duarte e o próprio Caio que surgiu a idéia da organização de uma retrospectiva de cinema brasileiro. Por essa época, atraído pela efervescência cinematográfica paulistana, transferira-se para São Paulo o jornalista e produtor Adhemar Gonzaga, fundador da Cinédia – a produtora brasileira mais importante das décadas de 1930 e 40. Gonzaga seguia de perto a história do cinema brasileiro desde a época em que, muito jovem, escrevia na revista Para todos... e depois em Cinearte. 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 de crítica. Caio reconstituiu a

montagem de acordo com um cine-romance encontrado em Cinearte e não hesitou em considerar a fita como da maior importância para a linguagem cinematográfica universal.

A I Retrospectiva do Cinema Brasileiro foi inaugurada no dia 28 de novembro de 1952 e era uma curiosa mistura de filmes antigos e modernos. A responsável pelo evento era a Filmoteca do MAM, com a colaboração de J. H. Trigueirinho Neto, do Centro de Estudos Cinematográficos – criado no Masp em 1948 – e de Jurandyr Noronha, do Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro. A cerimônia de abertura teve lugar no cine Paramount, com a projeção de Simão, o caolho, apresentada pelo diretor e por Almeida Salles, com renda em benefício da Casa do Jornaleiro. As sessões seguintes, realizadas no auditório do MAM e apresentadas sempre por diretores de cinema, críticos e atores, prolongaram-se até 16 de dezembro. Além do filme de Cavalcanti, havia outras produções recentes, como Caiçara (Adolfo Celi, 1950), O Comprador de fazendas e documentários de B. J. Duarte, Marcos Margulièss e Lima Barreto. A fita mais antiga era Exemplo regenerador (José Medina, 1919) e Caio incluiu também um dos filmes comprados em Belo Horizonte: Alma do Brasil. Havia produções independentes, como Uma Aventura aos 40 (Silveira Sampaio, 1945) e Caminhos do sul (Fernando de Barros, 1948). A mostra incluiu até duas produções sérias da Atlântida, Luz dos meus olhos e Também somos irmãos (de José Carlos Burle, respectivamente de 1948 e 1949), mas a produtora mais representada era a Cinédia, com nada menos do que sete produções, entre as quais Pureza (Chianca de Garcia, 1940), Bonequinha de seda (Oduvaldo Viana, 1935), e as três primeiras fitas da companhia: Mulher (Octavio Gabus Mendes, 1931), Lábios sem beijos (1930) e Ganga bruta (1933), ambas de Humberto Mauro. Aliás, a I Retrospectiva, entre outros méritos, iniciou o processo de redescoberta desse cineasta que desde 1936 afastara-se quase inteiramente do cinema comercial e desenvolvia uma brilhante mas discreta carreira de documentarista no Instituto Nacional do Cinema Educativo – Ince, ligado ao Ministério da Educação. De Mauro – que seria posteriormente reconhecido pela geração do Cinema Novo como o primeiro autor cinematográfico no Brasil – foram ainda apresentados na Retrospectiva seu primeiro filme preservado, Thesouro perdido (1927), O Descobrimento do Brasil (1937), Argila (1940) e O Canto da saudade, terminado em 1952.

Alguns anos depois, Paulo Emilio escreveu a propósito da I Retrospectiva: "foi uma revelação e pode-se considerar como a principal raiz das tentativas de estudos históricos a respeito do cinema brasileiro". O evento firmou ainda mais o prestígio da Filmoteca do MAM de São Paulo e de Caio Scheiby, que alguns jornalistas começaram a chamar de "diretor da Filmoteca". Para alimentar a programação semanal com clássicos internacionais, Caio vai a Montevidéu cuidar de intercâmbios com o Cine Arte do Sodre e o Cine Clube Universitário. Viaja também pelo país num trabalho de prospecção com vistas à coleta de filmes para uma segunda retrospectiva, a se realizar no âmbito do Festival Internacional de Cinema programado para 1954. A procura tem resultados e a preocupação com a preservação do material encontrado aumenta. Jurandyr Noronha, em sua coluna no Diário Trabalhista carioca, lança o

apelo “Salvemos um patrimônio”[7] após encontrar-se com Caio e saber do recebimento de mais de 100 latas de filmes necessitados de duplicação. Para o colunista, a I Retrospectiva foi “comovente” e todo apoio deve ser dado a Caio Scheiby “no cometimento a que se lançou de salvar os velhos filmes brasileiros que estavam, um a um, indo embora em incêndios, com a emulsão corroída pelo tempo ou simplesmente perdidos”. Acontece porém que a Filmoteca do MAM não tem recursos para a copiagem dos filmes recolhidos, e Jurandyr apela aos “mecenas bandeirantes” que ao invés de mandarem “buscar quadros caríssimos no estrangeiro” apoiem Caio e o MAM na tentativa de evitar o desaparecimento de “filmes básicos da história do Cinema Brasileiro”. Porque, conclui, “filmoteca sem verba para laboratório, sem dinheiro [...] para banhos de conservação de tetracloreto e exame de tempos a tempos [...], filmoteca sem refrigeração, enfim, não é filmoteca”.

Um festival internacional

Em 1954, a cidade de São Paulo completou 400 anos de fundação. Para a memorável data, programaram-se inúmeros eventos. Entre eles a inauguração do Parque do Ibirapuera – projetado por Oscar Niemeyer, criador também da logomarca do IV Centenário – e um festival internacional de cinema. As preparações começaram anos antes, tanto que numa reunião da Fiaf em Paris, em 1952, Paulo Emilio sugeriu que o congresso anual da Federação fosse realizado em São Paulo por ocasião dos festejos[8].

A Comissão organizadora do I Festival Internacional de Cinema do Brasil incluía, ao lado dos ministros das Relações Exteriores e da Educação, *socialites* e alguns especialistas em cinema como Pedro Gouveia Filho – diretor do Ince –, Almeida Salles e Vinicius de Moraes, que percorreram durante meses os mais importantes festivais de cinema europeus. De passagem por Paris, Almeida Salles discutiu com Paulo Emilio as mostras cinematográficas paralelas à competição oficial que, de acordo com a Federação Internacional de Produtores de Filmes, só poderia conceder diplomas e medalhas, não prêmios em dinheiro (reservados aos festivais de Veneza e Cannes).

Embora parte da Comissão se revelasse bastante avessa a despesas com mostras informativas e de caráter cultural, Almeida Salles defendeu bravamente a idéia. Mais do que isso, numa atitude quase temerária conseguiu que cópias das fitas escolhidas para integrar a Retrospectiva de Cinema Internacional fossem feitas às expensas do Festival e incorporadas definitivamente ao acervo da Filmoteca do MAM, que se compunha, em 1953, de cerca de apenas 40 títulos.

---

[7] Diário Trabalhista, 1 jul 1953. As citações seguintes são dessa fonte.

[8] A idéia, que talvez não fosse de Paulo Emilio, encontra-se no documento (Arquivo Paulo Emilio, PE/PI. 0669), redigido em francês, no qual ele comenta o relatório apresentado por Alberto Cavalcanti ao presidente Getúlio Vargas, em 1951, sugerindo a criação de um Instituto Nacional de Cinema. Na primeira parte de seu documento, que apenas cita a proposta do relatório de criação de uma Cinemateca Brasileira, Paulo Emilio derrama-se em elogios ao poeta Vinicius de Moraes – um dos relatores da comissão coordenada por Cavalcanti – e sobre a agradável possibilidade de tê-lo participando das reuniões da Fiaf. A menção a um eventual congresso da Fiaf em São Paulo acha-se na segunda parte, específica sobre as preparações do festival de cinema.

As listas de filmes e os contatos com os arquivos da Fiaf para a obtenção das cópias ficaram por conta de Paulo Emilio, que também coligiu documentos e material iconográfico para a elaboração de catálogos, no que foi auxiliado por Sônia Houston Veloso Borges, com quem se casara em 1949. A posição privilegiada da Cinémathèque Française no fornecimento de cópias para o acervo da Filmoteca havia sido abalada quando Langlois enviou para o Brasil, como se fossem novas, cópias usadas e com partes faltantes de filmes de René Clair. O MAM voltou-se para a National Film Library, de Londres, e para a Film Library do MoMA de Nova Iorque como principais fontes para o acervo. Para a realização da Retrospectiva Internacional, entretanto, não apenas os dois últimos foram contatados, mas também a Cinémathèque Française, que forneceu uma seleção de filmes dos Lumière, cômicos primitivos, Max Linder, Abel Gance, Jean Renoir e realizações francesas de Cavalcanti. De Londres vieram fitas do expressionismo alemão e da vanguarda russa. Os arquivos norte-americanos forneceram materiais de Chaplin, Max Sennett e faroestes (George Eastman House), Douglas Fairbanks (MoMA), Edison e Biograph (Library of Congress e Academia de Artes Cinematográficas). Também responderam positivamente e participaram da mostra as cinematecas italianas, belga, sueca, suíça, portuguesa, holandesa e tcheca. Paulo Emilio e Vinicius de Moraes convidaram pessoalmente Erich von Stroheim a participar como convidado especial e estrela cultural do Festival, apresentando uma mostra completa de sua obra, como diretor e como ator.

Inaugurado oficialmente a 12 de fevereiro no cine Marrocos, o palácio do Festival, com The Glenn Miller story/Música e lágrimas (Anthony Mann, 1954), a mostra oficial apresentou ainda Roman holiday/A princesa e o plebeu (William Wyler, 1953), Pane, amore e fantasia (Luigi Comencini, 1953) e Días de odio (Leopoldo Torre Nilson, 1953), entre outros. O evento contou com o elenco completo das peripécias previstas para a ocasião: recepções, bebedeiras, escândalos, *starlets* e atores célebres – alguns em fim de carreira (Errol Flyn, Edward G. Robinson, Walter Pidgeon, Janet Gaynor, Rondha Fleming, Joan Fontaine, Ann Miller). Os protestos ficaram por conta de parcela da corporação cinematográfica nacional, chocada diante de gastos milionários enquanto a Vera Cruz decretava sua falência, novamente seguida de perto pelos dois outros estúdios paulistas, numa constatação de que o modelo de indústria norte-americano de cinema não podia ser copiado no Brasil.

O espanto da crítica cinematográfica internacional foi unânime diante da quantidade e da qualidade das mostras paralelas. Jornadas Nacionais mostraram um panorama da produção recente em quase uma dezena de países europeus, das América do Norte e Latina. Um festival de cinema científico foi organizado e conduzido por Jean Painlevé; um de cinema infantil, a cargo de Sonika Bo, do cineclube Cendrillon, de Paris, estendeu-se pelos bairros da cidade com um público de mais de 50 mil crianças. A projeção de Napoléon (Abel Gance, 1926) na gigantesca tela do cine República arrastou multidões. A II Retrospectiva do Cinema Brasileiro – a cargo de Caio Scheiby e Benedito J. Duarte – diluiu-se em meio a tantos eventos, mas apresentou obras da relevância de São Paulo, a symphonia da metrópole (Adalberto Kemeni e Rodolfo Rex Lustig, 1929), O Caçador de diamantes (Vittorio Capellaro, 1933), O Segredo do corcunda (Alberto Traversa, 1924), Braza dormida (1928), Sangue mineiro (1929) e

novamente Ganga bruta, os três últimos de Humberto Mauro. No lugar de alguns filmes da Vera Cruz, não obtidos em cópias boas, foram projetados Canção da primavera (Igino Bonfioli, 1923) e Tormenta (Antônio Serra, 1930). Nada se comparou, porém, ao sucesso cultural e público da Homenagem a Erich von Stroheim que resgatou para os olhos do mundo a envergadura de um dos grandes diretores do cinema universal, que há décadas vivia em Paris num quase completo ostracismo. Fez parte da Homenagem a primeira projeção mundial da cópia sonorizada de The Wedding march/A Marcha nupcial (1926-27), que terminou às quatro horas da madrugada sob comovente ovação. A mostra "Grandes Momentos do Cinema", apresentada durante o Festival, era uma seleção da Retrospectiva Internacional que, após o evento, foi exibida integralmente em sessões no MAM que se prolongaram até o final do ano. Todas as mostras foram acompanhadas de catálogos individuais cujo projeto gráfico estava a cargo do jovem artista Geraldo de Barros, vencedor do concurso para o cartaz do IV Centenário. Diante da enormidade da tarefa envolvida – que incluía a programação gráfica de todos os materiais do evento –, Geraldo de Barros convidou o também jovem artista Alexandre Wollner para auxiliá-lo no empreendimento. Juntos, esses artistas, que marcariam profundamente a arte do *design* brasileiro, foram responsáveis pelo cartaz do Festival de Cinema, pelos catálogos das mostras e Wollner ainda criou um logotipo para a Filmoteca do Museu de Arte Moderna – utilizado depois pela Cinemateca Brasileira e que, atualizado em 1984, continua sendo a marca forte e sugestiva da instituição.

As conferências do I Festival de Cinema incluíram a participação de personalidades internacionais do porte de André Bazin – dos Cahiers du Cinéma – e do italiano Gianni Comencini, da cinemateca de Milão. As principais, e opostas, vertentes da Fiaf estavam representadas por Ernest Lindgren – curador da National Film Library britânica – e por Henri Langlois, da Cinémathèque Française. Num conflito às vezes pouco discreto, o primeiro defendia a difusão de filmes apenas após garantida sua preservação, enquanto Langlois, representante do espírito dos colecionadores de filmes, pregava a exibição indiscriminada de qualquer cópia, independentemente dos cuidados para sua preservação. Além de palestras sobre temas variados, os representantes dos arquivos de filme estrangeiros participaram de uma entrevista coletiva juntamente com Paulo Emilio Salles Gomes, que falou pela Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Paulo Emilio chegara à cidade algumas semanas antes do Festival, para supervisionar a realização das mostras de caráter cultural. Um pouco assustado com a quantidade de providências a serem ainda tomadas, convocou como auxiliar um jovem merecedor de toda sua confiança, Rudá Poronominare Galvão de Andrade, filho de Oswald de Andrade e da musa dos modernistas, depois líder comunista, Patrícia Galvão. Paulo conhecera Rudá ainda criança, na época de sua ligação com Oswald. Reencontrara-o rapaz, na Europa, tentando fazer um curso de cinema, primeiro no Idhec mas que acabou se concretizando no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma. Terminado o curso, Rudá continuara na Itália e fora assistente na produtora de Vittorio De Sica. Em 1953 viera ao Brasil para passar as festas de fim de ano com o pai, e talvez conseguir alguma colocação nos estúdios paulistas. Uma doença de Oswald o reteve na cidade e, quando Paulo Emilio o chamou, dispôs-se a fazer a

produção necessária, que não foi pequena pois envolveu o controle da movimentação de filmes, supervisão técnica de projeções, excursão com Erich von Stroheim ao Instituto Butantã e liberação para a saída do país de um papagaio que André Bazin ganhara de presente.

Francisco Matarazzo Sobrinho convida Paulo Emilio para ficar no Brasil e dirigir a Filmoteca do Museu de Arte Moderna. Acena-lhe com a possibilidade de criação de um Museu do Cinema que Paulo Emilio, num dos boletins diários do Festival, chama de "serviço público urgente". Paulo cogitara algumas vezes em voltar para o Brasil mas agora a perspectiva era bastante concreta: tratava-se de implantar um arquivo de filmes no país. Aceitou. A hierarquia formal da Filmoteca modifica-se: Paulo Emilio é nomeado conservador-chefe e como conservadores-adjuntos indica Rudá de Andrade e Caio Scheiby.

A Filmoteca, enriquecida com as cópias da Retrospectiva Internacional, agita-se. Os jornais orgulhosamente apresentam-na como a terceira entre os arquivos de filme do mundo, abaixo apenas de Nova Iorque e Paris. Ciccilo Matarazzo consegue o 13º andar do prédio dos Diários Associados para sede da Filmoteca, espaço suficiente para abrigar escritórios, secretaria, uma biblioteca que logo atingiria 700 volumes, coleção de cartazes e fototeca que cresceriam espantosamente sobretudo com doações por parte de distribuidoras de cinema estrangeiro, coleção de objetos museológicos, um depósito de cópias de difusão, além de uma sala destinada ao exame de materiais fílmicos que entravam para o acervo.

Com a maior divulgação das realizações e o aumento do acervo da Filmoteca, cineclubes de todo o país solicitam o empréstimo de filmes para programações locais. Se, por um lado, isso significava a possibilidade de difusão da cultura cinematográfica fora de São Paulo, por outro colocava em risco a maior parte do acervo de cópias, em geral únicas. Numa tentativa de resolver o impasse, lança-se a Campanha do Contratipo: os clubes cotizar-se-iam e financiariam a feitura de um novo negativo – um contratipo – a partir do qual outras cópias poderiam ser tiradas. Em contrapartida, os clubes participantes teriam direito a um determinado número de programas. A campanha funcionou pouco porque a maior parte dos cineclubes era paupérrima e, exceto por alguns como os de Marília, Santos, Porto Alegre e Curitiba, outros não podiam dar contribuições significativas e a Filmoteca acabava cedendo as cópias a taxas irrisórias, às vezes de graça.

Difusão da cultura cinematográfica, contudo, não era a prioridade, de acordo com o programa traçado pelo conservador-chefe. A difusão e a coleta de documentos escritos, iconográficos e musicais relativos a cinema seriam atividades secundárias diante da tarefa de "preservar contra a ação do tempo o maior número possível de filmes da produção cinematográfica brasileira desde as suas origens, e uma seleção da produção internacional segundo um critério de importância como documento ou obra de arte"[9]. Para serem preservados, porém, os filmes brasileiros precisavam antes ser encontrados. A tarefa a que se lançava a Filmoteca era insólita. As prospecções de Caio Scheiby haviam sido modestas se comparadas à campanha encetada pela Filmoteca em busca de fitas antigas onde quer que se encontrassem. Urgia encontrá-las antes que outros o fizessem. Os outros, no caso, eram as empresas ou

[9] A Gazeta, SP, 11 nov 1954.

particulares interessados na reutilização do suporte e da emulsão dos rolos de filme independentemente das imagens – ou sons – neles impressas. Desde o início da década de 1950 o cinema atravessava uma nova onda de devastação provocada pela mudança de orientação da indústria e do comércio cinematográficos. A primeira onda ocorrera na segunda década do século XX, quando o filme de longa metragem substituíra os pequenos filmes de um rolo – cerca de 10 minutos de projeção – como formato predominante do espetáculo fílmico. A segunda, gigantesca, acontecera na virada da década de 1920 para a de 30, com o surgimento do cinema sonoro. Os filmes silenciosos perderam valor comercial e foram mundialmente descartados às toneladas.

A revolução mais recente dizia respeito à própria materialidade do suporte. A tira de 35 milímetros de largura, flexível e transparente, com quatro perfurações por fotograma e alta resistência à tensão que deve suportar quando passa pelos mecanismos dos projetores havia sido uma conquista tecnológica. Inúmeras pesquisas e testes definiram que o melhor suporte seria, a grosso modo, um composto de celulose modificada pela ação do ácido nítrico. A película de nitrato de celulose obtida no processo apresentava as melhores qualidades para os fins a que se destinava, exceto por um problema: inflamava-se quando não manipulada com os devidos cuidados ou quando exposta a altas temperaturas, além de degradar-se com o passar do tempo. Centenas, talvez milhares de incêndios, muitos letais, provocados pela combustão da película pontuam a história do cinema em todo o mundo. Embora pesquisas tivessem desenvolvido suportes com menor inflamabilidade, sobretudo para filmagens e projeções domésticas, a indústria cinematográfica pesada – ancorada em processos economicamente seguros – não se preocupava em desenvolver a criação de suportes menos arriscados para as vidas humanas. Foi apenas com o final da II Guerra e ao que parece utilizando experiências de cientistas da Alemanha nazista que a Eastman Kodak norte-americana chegou a um suporte em 35mm com qualidades próximas às do nitrato de celulose e iniciou a fabricação de películas profissionais com menor risco de combustão. A estratégia mercadológica da Kodak para a substituição do nitrato por outros compostos de celulose envolveu inclusive uma feroz campanha demonstrando os riscos inerentes ao uso dos filmes antigos, como se apenas então esses riscos houvessem sido descobertos.

Fora da órbita dos países desenvolvidos, a substituição do nitrato pelo acetato de celulose foi lenta e prolongou-se pelo menos até o início da segunda metade da década de 1950. Os depósitos de velhas fitas em nitrato passaram a ser vorazmente procurados por indústrias químicas e outros interessados na reciclagem da película, fosse para a recuperação da prata da emulsão fosse para o reaproveitamento do suporte em vassouras, pentes, bandejas, botões, etc. Uma carta de Paulo Emilio, de maio de 1956, para Niomar Muniz Sodré, diretora-executiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a propósito da realização conjunta de um festival de filmes clássicos é exemplar da tentativa de superação das “artimanhas do regionalismo paulista ou carioca” e da premência em se localizar filmes espalhados pelo Brasil.

> *Agora que a base da película não é mais o nitrato mas o acetato, foi acelerada consideravelmente a procura de velhos filmes por indústrias interessadas na recuperação industrial do nitrato. A tarefa de salvaguardar o que ainda resta do acervo cinematográfico*

> *existente no território brasileiro tornou-se urgente. A decomposição química e os incêndios por combustão espontânea por um lado, e a ação das indústrias nitroquímicas do outro, provavelmente conseguirão liquidar num curto espaço de tempo os filmes antigos guardados pelo Brasil afora. Por mais que nos esforcemos, uma divulgação do trabalho da Filmoteca partida de São Paulo atravessa dificilmente as fronteiras de nosso estado. A irradiação nacional de tudo o que se faz e se diz na Capital da República poderá ter influência decisiva na salvaguarda das velhas fitas ameaçadas.*

A ampla prospecção encetada pela Filmoteca resulta num incremento da biblioteca, do acervo de documentos, objetos do pré-cinema e filmes. Alertado por um amigo, Paulo Emilio aluga um caminhão e vai recolher em Catanduva (SP) centenas de velhos filmes no armazém de um antigo exibidor (consta que a Rhodia fizera uma coleta preliminar). Em 1956, diante da ameaça de descarte pela Agência Nacional, são recolhidas 2.100 latas de cinejornais produzidos pelo governo federal desde a época do DIP. Obviamente o espaço da Filmoteca no prédio da Sete de Abril não era suficiente para a guarda das fitas prospectadas. Rolos de filme empilham-se na garagem da casa dos Salles Gomes na rua Veiga Filho, nos porões da Metalma de Ciccilo Matarazzo, em prédios em construção de Isai Leirner, diretor-tesoureiro do MAM. O acervo atinge a casa dos 5 mil rolos. A equipe da Filmoteca, além dos três conservadores, era constituída por dois revisores, um projecionista 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. Paulo Emilio, na temporada parisiense, havia estudado Filmologia e Apreciação Cinematográfica, e a Cinémathèque Française não era o melhor local para aprender os procedimentos técnicos de um arquivo de filmes – procedimentos aliás pouco desenvolvidos até então.

Em algum momento desse período constata-se também que obviamente o MAM tornara-se espaço insuficiente para a Filmoteca. A exibição de filmes interessava ao Museu pois era uma forma de atrair sócios contribuintes – espectadores privilegiados das sessões. Os recursos arrecadados, porém, não revertiam para as prioridades estabelecidas pelos dirigentes da Filmoteca, e nem seriam suficientes para cobrir os custos de armazenamento adequado e duplicação de filmes. Fazia-se necessária a obtenção de verbas extraordinárias, de preferência concedidas pelos poderes públicos – já que os trabalhos da Filmoteca eram encarados como serviços de interesse público. Para isso, a Filmoteca deveria se transformar numa entidade independente e essa providência foi tomada em dezembro de 1956, com a instituição da Sociedade Civil Cinemateca Brasileira que tinha, entre seus fundadores, figuras como Adhemar Gonzaga, Ciccilo Matarazzo, Geraldo Ferraz, Guilherme de Almeida, Humberto Mauro, Júlio de Mesquita Filho e Sérgio Milliet. O estatuto da sociedade pouco modificou a estrutura da Filmoteca: Almeida Salles continuava presidente, e os diretores eram Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Múcio Porphyrio Ferreira e Luiz Lopes Coelho, advogado e escritor. Tratava-se de um divórcio amigável e previa-se que durante algum tempo a Filmoteca continuaria abrigada em espaços do Museu.

Paulo Emilio, algum tempo depois – propositadamente omitindo a bem sucedida experiência da Film Library do MoMA de Nova Iorque –, analisou a trajetória da Filmoteca do MAM, e de outras entidades congêneres:

> *Para a causa da conservação de filmes e da cultura cinematográfica, um período inicial de articulação íntima com bibliotecas, academias e museus é muito útil, pois o prestígio dessas instituições tradicionais facilita a aceitação do fenômeno cinematográfico como fato cultural. Chega, porém, o momento em que o vulto e a extrema complexidade das tarefas das cinematecas perturbam a estrutura das instituições que as englobam. Torna-se necessário, para garantir inclusive a continuidade da colaboração cultural e artística com os museus, as bibliotecas e as academias, que as cinematecas teçam as estruturas próprias adequadas ao seu funcionamento.* [...] *Os museus e outras entidades interessam-se pelos filmes projetados na tela e tendem a não tomar conhecimento do resto. É, porém, esse resto que constitui a preocupação fundamental das cinematecas. Antes de mais nada, os filmes precisam ser localizados, cuidados, preservados pela contratipagem e armazenados em construções especiais. Será necessário relembrar que essas tarefas exigem várias dezenas de milhões de cruzeiros por ano?*[10]

Uma possibilidade – cogitada também várias vezes no futuro – para conseguir pelo menos uma parte desses milhões era a utilização de imagens documentais em novas produções. Planejava-se em 1956 um grande documentário sobre a vida brasileira baseado na montagem de filmes antigos, reconstituindo a história do país desde o início do século XX até o suicídio de Getúlio Vargas em 1954. A produção seria de Alfredo Palácios, a direção de Marcos Margulièss e Paulo Emilio o principal responsável pelo roteiro. Os materiais reunidos davam boa conta da seqüência dos principais acontecimentos. Uma viagem do conservador-chefe ao sul do país enriqueceu o repertório existente com o encontro de *matches* futebolísticos gaúchos e flagrantes da vida paranaense filmados por Aníbal Requião nas primeiras décadas do século, além de significativos momentos da Revolução de 30 colhidos por J. B. Groff.

Esses materiais, revisados na chegada, ficaram provisoriamente guardados na sede da Cinemateca, no 13º andar do prédio dos Diários Associados. O verão estava muito quente e a polícia técnica quase automaticamente atribuiu à combustão espontânea dos rolos de nitrato o início do incêndio que irrompeu no local às 11 horas da noite de 28 de janeiro de 1957. A hipótese de acidente na instalação elétrica sequer pôde ser verificada de tal forma a violência do fogo destruiu tudo. Os bombeiros terminaram seu combate às 5 horas da manhã seguinte e o sinistro não teve vítimas. Em compensação, nada restou da antiga Filmoteca: a correspondência administrativa, o acervo documental, equipamentos antigos – inclusive uma câmara de filmar construída pelo pioneiro fotógrafo Antônio Medeiros na segunda década do século –, e um terço do acervo de filmes foram destruídos. Entre eles, cerca de 80% das cópias em 16mm utilizadas para circulação pelos cineclubes; filmes experimentais e sobre arte; algumas cópias de filmes silenciosos alemães e de outras nacionalidades, Paixões de Cristo e filmes coloridos à mão encontrados no Brasil; e os filmes brasileiros antigos que estavam sendo selecionados para o documentário de montagem. Arderam também a biblioteca, que possuía uma coleção completa da revista Cinearte, e toda a documentação pessoal – correspondência, escritos e papéis – que Alberto Cavalcanti havia entregue à Filmoteca.

Em depoimento prestado muitos anos depois, quando estava afastado dos assuntos da Cinemateca, Paulo Emilio confessou que as suas duas piores experiências – "as piores coisas que

[10] Suplemento Literário, 8 nov 1958.

aconteceram na minha vida" – haviam sido o incêndio da Cinemateca em 1957 e a destruição da Escola de Cinema da Universidade de Brasília, em outubro de 1965, pela ditadura militar.

Cinemateca Brasileira

O incêndio provocou comoção nacional. Jornais do sul ao norte estamparam manchetes sobre a destruição – que alguns anunciavam total – da maior cinemateca da América Latina. A comoção chegou ao plano internacional. Embora labaredas atribuídas à combustão do nitrato crepitassem praticamente desde a exibição pública de filmes promovida pelos irmãos Lumière em 1895, o incêndio da Cinemateca Brasileira foi "o primeiro alerta"[11] entre os arquivos filiados à Fiaf e antecedeu de dois anos o sinistro que atingiu a Cinémathèque Française – um dos motivos que levaram Henri Langlois, por sua resistência em revelar as dimensões das perdas, a romper com a Federação.

Abaixo-assinados de solidariedade chegam à Cinemateca de vários pontos do país, bem como doações de livros para a recomposição da biblioteca. 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. Norman McLaren, um dos principais cineastas de animação do mundo, quer doar uma coleção completa de seus filmes produzidos pelo National Film Board do Canadá. Ofertas de filmes são feitas por diversos arquivos da Fiaf mas durante algum tempo os dirigentes da Cinemateca Brasileira houveram por bem postergar a aceitação pois não havia instalações adequadas para armazená-los. Aliás, uma das conseqüências imediatas da catástrofe na Sete de Abril foi o pânico dos proprietários dos locais onde se amontoavam os rolos de filmes que constituíam o acervo da Cinemateca. Não adiantava explicar ao dr. Salles Gomes ou aos gerentes da Metalma que os filmes armazenados na garagem de um ou nos porões da outra eram em acetato e não apresentavam risco de combustão espontânea. O pavor de um novo incêndio era tamanho que a Cinemateca foi obrigada a remover todos os filmes num prazo curtíssimo. Os únicos espaços encontrados para abrigá-los foram pequenos galpões de alvenaria existentes junto aos portões espalhados pelo então distante parque do Ibirapuera (Ciccilo Matarazzo era o presidente da comissão de instalação do parque). Colocaram-se estantes para evitar que as pilhas de filmes ficassem em contato direto com a umidade dos pavimentos, improvisaram-se cortinas para impedir o sol direto e as paredes foram furadas de modo a possibilitar alguma ventilação.

Ao mesmo tempo também a sede da Cinemateca transferiu-se para o Ibirapuera. Ciccilo providenciou a ocupação do último andar – sem elevador – da parte de trás do Palácio das Indústrias, onde a IV Bienal estava em processo de instalação e onde desde então realizar-se-iam todas as bienais de São Paulo. Naquele espaço, que nem água tinha, foram instalados alguns móveis cedidos pela Prefeitura, duas mesas-enroladeiras e para aí transferiram-se os salvados do incêndio, basicamente

[11] Les cinémathèques, p.179.

pacotes de fotografias chamuscadas e antigas placas de lanterna mágica, quase todas marcadas pelo fogo. A equipe constituída por Rudá de Andrade e dois revisores, ainda pagos pelo Museu de Arte Moderna, passou então a fazer o inventário da tragédia. A aquisição de uma bicicleta facilitou o transporte dos filmes entre os portões e a "sede", onde tentava-se identificá-los, examinava-se e registrava-se o estado físico dos rolos que, quando possível, eram embrulhados em papel manteiga para que a ferrugem das latas não os contaminasse. Um procedimento sistemático adotado foi a remoção de trechos atingidos pela hidrólise do nitrato, para que o processo não tomasse o rolo todo. Surpresas desagradáveis eram freqüentes, a exemplo do longa-metragem João da Matta (Amilar Alves, 1923), remanescente da produção campineiro da década de 1920, cuja única cópia estava muito danificada pela hidrólise. A Cinemateca tinha relações com o departamento de cinema do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas e graças à colaboração financeira obtida pelo Centro, fragmentos da fita foram duplicados no laboratório de Antônio Medeiros, no Rio de Janeiro. Esse laboratório era utilizado, na medida dos recursos existentes, para a contratipagem dos filmes em piores condições e, no início de 1958, Medeiros propôs transferir-se para São Paulo, desde que a Cinemateca providenciasse locais para a instalação de seus equipamentos. Ironicamente, naquele momento, era a própria instituição que tentava conseguir locais menos inadequados para seu funcionamento.

Os oito galpões espalhados pelo Ibirapuera eram precários, sobretudo dois, mais próximos do lago do parque e por isso mesmo mais expostos à umidade. Rudá de Andrade procedeu, durante algum tempo, a anotações termohigrométricas dos locais e constatou que a temperatura interna média mantinha-se estável e inferior à temperatura externa, mas que os níveis de umidade relativa do ar frequentemente ultrapassavam 80%. A esse problema, aliava-se o complicador humano. O parque era um local ermo, os guardas haviam sido desalojados dos galpões onde costumavam dormir, e não colaboravam para a segurança dos filmes. Faziam fogueiras próximas aos depósitos, jogavam em qualquer lugar suas pontas de cigarro, esqueciam chaves nas portas. Um dos galpões, sabe-se lá por que batizado de "Marinha Mercante", foi arrombado e o termohigrômetro roubado.

No final de julho de 1957, o Museu de Arte Moderna suspende o pagamento do quadro de funcionários da Cinemateca; consequentemente esta interrompe as sessões no MAM. Revisores e contínuo são demitidos. Continuam no prédio da Bienal apenas Rudá e um jovem voluntário, Sérgio Lima, que durante alguns anos responderá pela Documentação. Paulo Emilio 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. O outro conservador-adjunto, Caio Scheiby, durante alguns meses organiza, em nome da Cinemateca, o acervo de filmes da Televisão Tupi, e recebe diretamente da emissora.

Diante da situação de crise extrema, alguns amigos dispõem-se ao papel de esmoleres e obtêm junto à Casa de Portugal e ao Centro Cultural Brasil-Israel a doação, por um semestre, de pequenas quantias mensais para que a Cinemateca não feche as portas.

A movimentação oficial e as promessas governamentais feitas logo após o incêndio dificilmente faziam prever que a situação chegasse a tal ponto. O próprio governo da República, que nunca mostrara o menor interesse pela Cinemateca, moveu-se. A Comissão Federal de Cinema, presidida pelo ministro da Educação e Cultura Clóvis Salgado, enviou a São Paulo dois de seus membros, Geraldo Santos Pereira e Cavalheiro Lima, para examinar as dimensões da catástrofe, elaborar um relatório e propor medidas de apoio. Dias depois os jornais anunciaram estrondosamente que o governo federal concederia uma verba emergencial de 3 milhões de cruzeiros para a reconstituição da entidade. Dois meses depois, consultados os organismos competentes, o presidente Juscelino Kubitschek prometera a próxima liberação de um milhão e quinhentos mil cruzeiros. Dois anos depois, nenhum centavo fora liberado pela União, a despeito da incansável peregrinação de diretores e amigos da Cinemateca por ante-salas e gabinetes de ministros e secretários, e da sistemática cobrança que intelectuais e críticos cinematográficos, estimulados por Paulo Emilio, faziam através das páginas dos jornais. A essa altura, a conclusão era que os anúncios feitos pelo governo federal em momento tão angustioso da vida da instituição não passara de "publicidade fácil". "Tamanha irresponsabilidade, para citar a expressão de Flávio Tambellini [...], e tanta frieza [...] causam não só indignação, mas também fadiga"; e Paulo Emilio refletia que, depois de decorrido tanto tempo, teria "de ser reformulado em outras bases o eventual apoio federal à Cinemateca Brasileira"[12].

Na frente estadual, os fatos ocorreram com menos estardalhaço. Uma solicitação de apoio encaminhada após o incêndio perdeu-se nas salas do Palácio dos Campos Elíseos, então sede do governo do Estado de São Paulo. Enviada uma nova, a burocracia estadual explicou que a Cinemateca, constituída enquanto sociedade civil, não possuía personalidade jurídica adequada para receber recursos governamentais e que talvez fosse melhor que se constituísse como fundação. Os empecilhos também eram de outra ordem porque, na própria Comissão Estadual de Cinema – órgão de aconselhamento do governo para questões da área –, vozes discordantes levantaram-se contra a hipótese de se desviar recursos de apoio à produção para atividades que não passavam de "filosofia de museus". Espantado que o orçamento do Estado consignasse recursos para a Bienal, para a Escola de Arte Dramática, comissões de teatro e de literatura, e nada para a Cinemateca, o crítico Luís Martins suspeitou que ela fosse o "patinho feio" ou a "Gata Borralheira da cultura nacional"[13].

Na frente municipal, a situação foi mais objetiva. Graças à efetiva atuação de Oscar Pedroso Horta, o prefeito Wladimir de Toledo Piza assinou no penúltimo dia de dezembro de 1955 a lei 4.854, regulamentada no ano seguinte mas que começou a vigorar somente em 1957. A lei objetivava estimular a produção cinematográfica brasileira através de prêmios em dinheiro concedidos aos filmes exibidos na cidade de São Paulo. Os recursos vinham de um fundo alimentado por um adicional criado sobre o imposto de diversões públicas. A artigo 14 estabelecia a obrigatoriedade de depósito no Serviço Municipal de Cinema de uma cópia de todo filme beneficiado pela lei, e o artigo 15 previa que o Município

[12] Suplemento Literário, 6 dez 1958.

estabelecesse convênios com "entidades que se apliquem à conservação e exibição de fitas, com finalidades culturais". Pela primeira vez na história um estatuto legal brasileiro referia-se explicitamente à atividade de conservação de filmes.

Um convênio, assinado um mês depois do incêndio, previa o pagamento de 18 milhões de cruzeiros, em parcelas liberadas até dezembro de 1958. Em contrapartida, a Cinemateca deveria construir instalações adequadas para a guarda de filmes – responsabilizando-se inclusive pelo acervo do Serviço Municipal de Cinema –, restaurá-los quando necessário e ampliar a atividade de difusão. A tramitação burocrática do convênio, porém, coincidiu com a posse de Adhemar de Barros na chefia do executivo paulistano. 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.

A imprensa, sobretudo paulistana e carioca, era pródiga em informar sobre a assinatura de contratos e convênios através dos quais a Cinemateca seria salva. Mas então, como muitas vezes no futuro, não acompanhava os difíceis trâmites que resultavam no recebimento de verbas pífias, às vezes em nada. Paulo Emilio, responsável desde o final de 1956 pelo ensaio sobre cinema no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, teve como uma de suas preocupações nesse período desfazer a "impressão de prosperidade" que as notícias criavam em torno da vida da Cinemateca. Durante mais de ano retomou sistemática e pacientemente a exposição sobre o pé em que se encontravam as negociações com as diferentes instâncias governamentais, numa espécie de prestação de contas pública. Sabia da

> *necessidade de se trabalhar incessantemente a fim de que se amplie e se aprofunde a consciência do sentido da preservação de fitas e da difusão da cultura cinematográfica,*

ainda que a tarefa fosse pouco criativa.

> *Quem lida cotidianamente com o problema das cinematecas tem tendência a considerar tudo tão óbvio que pensa ser suficiente uma pequena explicação para esclarecer o assunto.* [...] *As pessoas que há muitos anos tentam construir uma cinemateca tornam-se às vezes impacientes diante da incompreensão que tão freqüentemente encontram.*[14]

Armado de programática obstinação, o exercício escrito de Paulo Emilio procurava entender e explicar os motivos dessa incompreensão que redundava numa situação paradoxal:

> *as instalações da Cinemateca Brasileira são as piores do mundo. Mas suas coleções de filmes certamente ainda são, apesar de tudo, as melhores da América Latina.*[15]

Paulo Emilio escreveu no Suplemento Literário até 1965, semanalmente a princípio e de forma esporádica nos três últimos anos, quando seus interesses profissionais concentraram-se na Universidade

---

[13] O Estado de S. Paulo, 20 dez 1958.
[14] Suplemento Literário, 30 ago 1958.
[15] Suplemento Literário, 16 fev 1957.

de Brasília. De um total de 203 artigos, 21 – mais de cinqüenta por cento publicados até 1959 – tratam diretamente da Cinemateca e de questões envolvidas na manutenção de um arquivo de filmes. 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.

O primeiro trabalho consistiria na prospecção e reunião de filmes, com especial atenção para os de produção nacional. O segundo, a conservação ou preservação – a indecisão sobre a nomenclatura era generalizada na época, mas em certo momento o segundo conceito é utilizado em termos bastante próximos à definição que se firmou nos meios arquivísticos:

> *A preservação dos filmes, isto é, sua restauração, contratipagem, copiagem e armazenamento em instalações especiais rigorosamente adequadas, com temperatura e grau de umidade constantes*.[16]

A exibição completaria o tripé, exibição cuidadosamente pensada para não

> *descambar num recreativismo superficial que significaria uma traição frontal ao sentido do trabalho de difusão cinematográfica exercida por uma cinemateca*.[17]

Além de traição, a difusão não estruturada culturalmente tenderia a se confundir com exibição comercial e daí poderiam advir conflitos. Evitar que suas atividades de exibição entrassem em choque com os interesses de produtores e exibidores foi uma preocupação quase obsessiva dos arquivos de filme durante as primeiras décadas da Fiaf. Apesar dos muitos cuidados, volta e meia os comerciantes de cinema, tementes da possibilidade de lucros cessantes, ameaçavam os arquivos com processos e intervenções – isso mesmo depois que se tornou evidente que o movimento cultural abrira um novo mercado para os filmes antigos.

A objeção de Paulo Emilio em encarar a difusão – direta ou através da cessão de fitas para cineclubes e instituições culturais mediante taxas – como possibilidade de autofinanciamento para as atividades de um arquivo fica explícita no artigo em que relata o seminário realizado no Rio de Janeiro por ocasião do festival "História do Cinema Americano", organizado pelo Museu de Arte Moderna carioca. No evento, que contou com a participação de Richard Griffith, do MoMA de Nova Iorque, examinaram-se as possibilidades brasileiras de captação de recursos para uma cinemateca. À primeira, relativa ao custeio via difusão, além das "objeções fundamentais" (o risco de conflitos com o comércio), Paulo Emilio opôs o argumento de que as verbas arrecadadas seriam, "na melhor das hipóteses, sempre insignificantes relativamente às necessidades". A segunda possibilidade, o mecenato artístico, também foi logo descartada por ser fenômeno recente no país, limitado a "algumas poucas personalidades pioneiras" e exercido "unicamente em relação às artes tradicionais". De qualquer maneira, não se desconsiderou a

[16] Suplemento Literário, 2 fev 1957.
[17] Suplemento Literário, 30 ago 1958.

hipótese de sua função "complementar". Concluiu-se então que a "única maneira de existir uma cinemateca no Brasil" seria através da subvenção dos poderes públicos e que o problema estava em "esclarecer a opinião a respeito do interesse público das cinematecas". Num surto profético que não se concretizou em seu tempo, nem até o presente, Paulo Emilio conclui:

> *Quando a importância das cinematecas for uma noção generalizada na consciência coletiva, as somas altíssimas necessárias surgirão espontaneamente*.[18]

Exceto por esse arroubo, Paulo Emilio mantém a ponderação ao pregar, mesmo em circunstâncias adversas, a necessidade de uma cinemateca brasileira. Bem-humorado, beira a auto-ironia ao relatar a imagem que ele próprio e seus companheiros projetam publicamente:

> *Muitas pessoas estranham a teimosia minha e de meus colegas no trabalho pela instituição de uma Cinemateca Brasileira. Algumas dão ao nosso comportamento uma interpretação lisonjeira e falam de idealismo, simpático e vago. Outras pensam que a obstinação em um fim não atingido após duas décadas explica-se unicamente por um forte grau de obtusidade. Na realidade a nossa ação é animada pela certeza objetiva de que está na hora de existir uma cinemateca no Brasil e pela convicção de que ela existirá hoje ou amanhã, diretamente ou não ligada ao nosso empenho*.[19]

Na teoria geral de Paulo Emilio para os arquivos, os filmes são documentos de valor histórico e social, ou obras de arte. Ao colecionar os primeiros, uma cinemateca assemelha-se a um Arquivo Histórico, ao colecionar os segundos a um Museu de Belas Artes. Ao colocá-los à disposição dos "leitores", a uma Biblioteca Nacional. Um arquivo de filmes tem o compromisso de preservá-los para a posteridade, mas seu compromisso não é apenas com a posteridade. Deve-se possibilitar que os quadros técnicos e artísticos do cinema contemporâneo tenham contato com as grandes obras cinematográficas mundiais de forma que seu nível cultural se eleve; os filmes também são úteis para as reconstituições cenográficas do passado e de locais geograficamente distintos; sem filmes preservados não poderiam existir cursos de apreciação cinematográfica; ao reunir documentos e equipamentos, uma cinemateca é também um arquivo e um museu de técnicas; as ciências humanas podem beneficiar-se muito do contato com os filmes.

O primeiro item dessa relação era, para Paulo Emilio, da maior importância. Ele tinha plena consciência do divórcio existente entre as elites e o cinema brasileiros, a começar por ele próprio que durante anos se comportara como se cinema brasileiro não existisse. Para promover a anulação desse divórcio era fundamental elevar o nível geral da cultura cinematográfica – conceito nuclear da teoria de Paulo Emilio para os arquivos de filme. Preservação da memória ou do patrimônio cinematográficos nacionais é termo de que não se utiliza uma única vez. Tudo gira em torno da "cultura cinematográfica" que, como faz questão de esclarecer, nada tem a ver com as "aberrações intelectuais" freqüentes nos meios cineclubistas – pessoas cujo único interesse na vida é o cinema e que sobre ele acumulam uma massa estéril de informações. A cultura cinematográfica seria "inseparável da cultura *tout court*", da "cultura simplesmente". Por isso

---

[18] Idem.
[19] Suplemento Literário, 11 jul 1959.

> *as pessoas que melhor têm compreendido o papel das cinematecas não são necessariamente as ligadas ao mundo cinematográfico, e sim as que têm uma visão cultural ampla. Os escritores, administradores, políticos, cientistas, industriais, artistas e cineastas que têm se interessado pela vida e pela sobrevivência da Cinemateca Brasileira são os que não se limitam ao seu campo próprio de ação, mas estão abertos para as manifestações variadas das artes, ciências e técnicas*.[20]

O empenho na existência de uma cinemateca seria portanto inseparável da inserção da cultura cinematográfica – afinal o cinema era a mais moderna das artes – no universo cultural mais amplo e do esforço dos interessados no levantamento da qualidade desse conjunto.

> *Uma cultura viva exige simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro. Enganam-se os que confundem a ação das cinematecas com o saudosismo*.[21]

O soerguimento do campo especificamente cinematográfico seria "impensável sem uma cinemateca". Sua existência, ao contrário, garantiria a possibilidade de se interferir ativamente junto aos diferentes estratos da sociedade.

> *É a cultura cinematográfica das elites, incluindo os próprios cineastas, que precisa ser promovida, a fim de se criarem quadros que por sua vez trabalharão para elevar o gosto e as exigências do povo em matéria de cinema*.[22]

Um bom exemplo dessa tentativa de colocar a cultura cinematográfica no mesmo pé das outras manifestações culturais pode ser observado no programa do Curso para Dirigentes de Cineclubes, organizado pela Cinemateca Brasileira durante 1958. O curso fora uma reivindicação das entidades reunidas na "sede" da Bienal, em julho de 1957, por convocação do Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, coordenado por Carlos Vieira. Além de reforçar o compromisso de fornecer filmes aos clubes que haviam aderido à Campanha do Contratipo, a Cinemateca resolveu atender ao pedido de auxiliar "a ampliação e o aprofundamento da formação cinematográfica dos quadros responsáveis pela orientação e difusão cultural das referidas entidades"[23]. Na ausência de um patrocinador, decidiu-se que o curso – planejado ainda sob o clima sombrio de 1957 – seria financiado pelas mensalidades pagas pelos alunos e as aulas realizadas aos sábados, para possibilitar a vinda de representantes de cineclubes do litoral (basicamente Santos) e do interior (Campinas, Marília e Avaré). Em dezembro o programa estava impresso, mas ainda não se encontrara um local para as aulas.

Em janeiro de 1958 uma luz apareceu no fim do túnel. Embora medíocre, a primeira parcela dos juros municipais era alguma coisa: foram contratadas duas revisoras e um contínuo. 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. O reinício de programações no Museu de Arte Moderna, por outro lado, possibilitou a remuneração de Sérgio Lima. Além disso, o Curso para Dirigentes de Cineclubes encontrara seu porto: um galpão grande próximo ao portão 5 do Ibirapuera, na avenida IV Centenário, onde funcionara a Comissão do parque. As aulas

---

[20] Suplemento Literário, 23 mar 1957.
[21] Idem.
[22] Idem.
[23] Folheto do Curso para Dirigentes de Cineclubes.

agrupavam-se em três blocos: Cultura Cinematográfica, Cultura Artística e Organização de Cineclubes. Pelo último, com menor carga horária, ficaram responsáveis membros da equipe da Cinemateca – Caio Scheiby e Rudá de Andrade –, cineclubistas – Carlos Vieira e Hélio Furtado do Amaral – e convidados como o crítico Noé Gertel, o cineasta Jacques Deheinzelin e o advogado Almino Afonso. O maior bloco era o de Cultura Cinematográfica, agrupado em história do cinema mundial e brasileiro (a cargo de Álvaro Malheiros, Caio, Rudá, Benedito J. Duarte, Marcos Margulies e César Mêmolo Jr.), teoria (Gilberto de Souza Lima) e técnica cinematográficas (Máximo Barro e Plínio Garcia Sanchez, do Seminário de Cinema do Masp), crítica e debates (Almeida Salles). Paulo Emilio encarregou-se de História da Linguagem, do Estilo e da Expressão Social Cinematográfica, a disciplina com maior número de aulas. Para o bloco relativo a Cultura Artística foram convocados críticos e membros do primeiro Clube de Cinema de São Paulo: Gilda de Mello e Souza deu uma série de aulas sobre iniciação estética, Ruy Coelho sobre literatura, Delmiro Gonçalves sobre teatro, Armando Ferrari sobre artes plásticas, Alberto Soares de Almeida sobre música, e Lourival Gomes Machado falou a respeito de filmes sobre arte. Num balanço parcial, Paulo Emilio escreveu que o curso marcava "uma nova etapa no movimento de cultura cinematográfica" paulista e que o programa evitara a tendência manifestada "particularmente no cineclubismo francês e italiano" de formação de guetos culturais. A receptividade alcançada

> *seria uma prova de que os clubes de cinema dos grandes centros estão se entrosando cada vez mais nas correntes gerais da cultura e que o destino dos que agem nas pequenas comunidades poderia ser o de constituir o principal foco de irradiação artística e intelectual de suas cidades*.[24]

O curso prolongou-se até novembro e constou de 120 aulas teóricas para uma média de 25 alunos, e de 47 projeções, algumas realizadas no MAM para um público mais amplo. Entre os freqüentadores estavam neófitos como Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet – ganhador do prêmio de melhor trabalho de conclusão com uma redação em francês sobre Citizen Kane/Cidadão Kane (Orson Welles, 1942) –, o futuro cenógrafo Flávio Império, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, o crítico Alfredo Sterheim e Sérgio Mamberti, representante do Cineclube de Santos. Uma chopada marcou o final das aulas com a presença dos cineastas Walter Hugo Khouri e Marcos Margulies, do diretor do Cine Arte do Sodre uruguaio, e discursos de Gustavo Dahl (pelos alunos), Almeida Salles e Rudá, diretor-executivo do curso.

As funções de Rudá haviam se ampliado e firmado com o passar do tempo. Embora o conservador-chefe continuasse o mentor intelectual da Cinemateca, o conservador-adjunto assumiu cada vez mais as funções administrativas e de coordenação das atividades internas, além de ser, nas circunstâncias possíveis, o maior especialista em preservação do momento. Foi Rudá que coordenou as reformas feitas no galpão da avenida IV Centenário onde se realizava o Curso para Dirigentes de Cineclubes e que passaram a abrigar, a partir de abril de 1958, todos os setores da Cinemateca – exceto os filmes, que continuaram espalhados pelas guaritas dos portões do Ibirapuera. Além do pequeno

[24] Suplemento Literário, 13 set 1958.

auditório – poucos anos depois transformado em depósito de filmes para o acervo crescente –, havia salas para os conservadores, revisão, biblioteca e documentação. Paulo Emilio, modestamente omitindo seu próprio magnetismo pessoal e sua função de pólo de atração intelectual, atribuiu a Rudá o recrutamento do jovem quadro que começou a se reunir profissionalmente na Cinemateca a partir de 1959, e escreveu que na escolha dos colaboradores o conservador-adjunto revelava "sua finura psicológica, o seu gosto atilado pela competência e pela qualidade humana"[25].

Os juros municipais eram de pequena monta e seu recebimento quase sempre atrasado e burocrático, mas garantiam o pagamento de pelo menos algumas despesas correntes. A eles, a Diretoria procurava adicionar receitas advindas de eventos patrocinados, como as recebidas em 1959 da Comissão Estadual de Cinema para a realização da Semana de Cultura Cinematográfica, dedicada ao cinema alemão (com palestras de Paulo Emilio, Lourival, o maestro Diogo Pacheco e o filósofo Anatol Rosenfeld) e paralela à I Jornada de Cineclubes Brasileiros reunida na sede da Cinemateca. Sessões beneficentes – a pré-estréia de Ravina (1959), de Rubem Biáfora, por exemplo – também ajudavam a compor o orçamento que era complementado com verbas mais significativas, como a recebida para a realização, na Bienal, do festival "História do Cinema Francês", co-promovido com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (o Departamento de Cinema do MAM carioca funcionava desde 1955 e, já com o nome de cinemateca, entrara para a Fiaf quatro anos depois).

Os recursos obtidos permitiram a contratação de jovens que dinamizaram o ambiente da Cinemateca: Gustavo Dahl (1959) foi chamado para cuidar da secretaria e ajudar na biblioteca, Jean-Claude Bernardet (1960) para a documentação, Maurice Capovilla (1960) para a difusão e Ilka Brunhilde Laurito (1962) criou o Departamento Infantil a partir de bem sucedida experiência no Centro de Ciência, Letras e Artes de Campinas. Essa equipe, enriquecida por colaboradores eventuais e voluntários, inaugurou uma idade de ouro na Cinemateca, orquestrada por Paulo Emilio, mas sob a rigorosa batuta de Rudá de Andrade. Bastante típico do clima predominante no período é um texto escrito por Gustavo Dahl, "Ligeiras considerações sobre os funcionários neuróticos e talentosos da Cinemateca Brasileira", a propósito do ferrenho esquema de assinatura de ponto e desconto de faltas implantado pelo conservador-adjunto. Segundo o autor, "o talentoso neurótico é Cinemateca" e deveria receber o melhor "tratamento terapêutico" que a instituição pudesse lhe proporcionar, porque afinal de contas

> *a maior beneficiada será ela mesma. Um Gabinete do Doutor Paulo Emilio será sempre melhor que um Encouraçado Poronominare!!!*

O protesto bem-humorado recobria um profundo entendimento. Tanto que o grupo responde em conjunto pelos três números, lançados entre julho de 1960 e junho do ano seguinte, de Delírio, revista de ficção, poesia e crítica cinematográfica com toques surrealistas. A apresentação do primeiro número, escrita por Rudá, foi impressa de ponta-cabeça, para excluir de sua leitura "os que não sabem plantar bananeira ou jogar bilboquê", e Jean-Claude decretou: "uma sessão de cinema é uma sessão de estupro". Nos números seguintes Walter Hugo Khouri escrevia sobre Sternberg, Maurice Capovilla sobre

[25] Suplemento Literário, 3 jun 1961.

Mário de Andrade, Wajda e Visconti, havia textos de ficção de Sérgio Lima, Fernando Seplinski (do cineclube do Centro Dom Vital), Jean-Claude (em francês) e um poema de Almeida Salles, “No boulevard São Luiz”.

As atividades relativas à organização de eventos de maior porte, característicos desse período, envolviam todos os membros da equipe. Assim foram realizados os festivais que marcaram uma geração de cinéfilos: História do Cinema Francês (1959), Cinema Italiano (1960), Panorama do Cinema Indiano e Cinema Russo e Soviético (1961), Cinema Polonês (1962), Cinema Britânico (1963). Sediados em São Paulo, esses eventos atraíam milhares de espectadores. Preocupada em ser cada vez mais uma instituição de alcance nacional, a Cinemateca esforçava-se para que pelo menos partes das mostras fossem exibidas em outros pontos do país. A partir de 1961, os relatórios anuais informam estatísticas aproximadas sobre o trabalho de difusão. Nesse ano, foram realizadas 390 sessões, em colaboração com 62 entidades culturais do país, para um público estimado em 80 mil pessoas. No ano seguinte, os números praticamente dobram: 710 sessões em colaboração com 107 entidades (de 43 cidades de 12 estados mais o Distrito Federal), e um público de 183.500 pessoas. O relatório anotava:

> *Constate-se ser o público atingido parte das classes intelectuais do Brasil, o que valoriza sobremaneira o número de espectadores atingidos.*

Uma observação escrita por Paulo Emilio à margem do relatório, porém, reconhecia que as atividades de difusão da cultura cinematográfica ainda não haviam atingido seu objetivo mais radical:

> *Essas quase duas centenas de milhares de espectadores foram recrutadas sobretudo nos meios estudantis, universitários, artísticos e intelectuais de todo o país. A FCB não dispôs nunca de recursos para empreender uma ação popular mais ampla. Seu terreno social de ação tem sido a classe média culta.*

A sigla FCB correspondia a Fundação Cinemateca Brasileira, personalidade jurídica que a instituição assumira a 13 de janeiro de 1961. A transformação fora exigida pela necessidade de um convênio com o governo do Estado de São Paulo mas a tramitação jurídica para a mudança da Sociedade Civil para Fundação prolongou-se por mais de dois anos, basicamente porque uma fundação, para ser instituída, deveria fazer um demonstrativo de bens que garantissem sua sobrevivência. Por irônico que pareça, acabaram entrando como aval da existência da Cinemateca os inseguros títulos da dívida pública municipal. O primeiro Conselho Consultivo da FCB reunia figuras de proeminência cultural no país, alguns empresários e cineastas, entre eles: Adhemar Gonzaga, Antônio Moniz Vianna, Arnaldo Pedroso Horta, Benedito J. Duarte, Cláudio Abramo, Decio de Almeida Prado, Flávio Tambellini, Francisco Matarazzo Sobrinho, Geraldo Ferraz, Guilherme de Almeida (presidente), Humberto Mauro, Júlio de Mesquita Filho, Mário Pedrosa, Mário Schemberg, Octavio de Faria, Paulo F. Gastal (cineclubista de Porto Alegre), Plinio Sussekind Rocha, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Rubem Biáfora, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Hollanda, Vinicius de Moraes e Walter da Silveira (de Salvador). A Diretoria (composta de cargos não-remunerados), sob a presidência de Almeida Salles, continuou praticamente a mesma: João de Araújo Nabuco tesoureiro, Múcio Porphyrio Ferreira secretário e, como diretores, Antonio Candido, Álvaro Bittencourt, Luiz Lopes Coelho e Lourival Gomes Machado (licenciado por um

período devido a cargo assumido junto à Unesco). A Conservadoria não se modificou: Paulo Emilio, Caio e Rudá.

O convênio decenal com o Estado foi finalmente publicado em setembro de 1961 e no ano seguinte a Cinemateca recebeu a então fabulosa importância de 16 milhões de cruzeiros referente às duas primeiras parcelas anuais. A chegada desses recursos foi quase simultânea ao desapontamento provocado pela rejeição de um convênio semelhante com o governo federal. O projeto de lei – 711/1959 – fora apresentado pelo deputado Sérgio Magalhães graças a pedido de Antônio Moniz Vianna, da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Durante os anos seguintes a secretaria da Cinemateca Brasileira datilografou um a um, com cópias em papel carbono, centenas de ofícios para deputados – assinados por Paulo Emilio, Almeida Salles ou outros diretores, dependendo da orientação do político a que se endereçava; membros da Diretoria da Cinemateca viajaram inúmeras vezes ao Rio de Janeiro e depois, com a mudança da capital federal, a Brasília para acompanhar o andamento do processo através das diferentes comissões da Câmara. Finalmente, em abril de 1962, com todos os encaminhamentos acertados e pareceres favoráveis, o projeto – que previa a concessão anual de uma quantia várias vezes superior à do convênio estadual – chega ao plenário da Câmara dos Deputados para ser aprovado por acordo de lideranças. O deputado Martins Rodrigues, líder da maioria, entretanto, ao tomar conhecimento de que o texto original fora apresentado por Sérgio Magalhães, um desafeto político, rejeita o projeto e providencia seu arquivamento. Depois de anos de empenho subitamente dispersos no ar, Paulo Emilio e seus pares não se animaram em retraçar caminhos na defesa de um novo projeto federal, apresentado de imediato pelo deputado Cunha Bueno. O conservador-chefe, por seu lado, tinha esperanças maiores: examinava a possibilidade de transferir a Fundação Cinemateca para o planalto central, através de uma articulação com a Universidade de Brasília.

1962 foi de intensas atividades para a Fundação Cinemateca Brasileira como constata o Relatório Anual de Atividades, que ressalta que o incremento deveu-se basicamente aos recursos do governo do Estado. No que respeita aos números relativos aos trabalhos de exibição, além das mostras, sempre que possível acompanhadas por palestras a cargo de funcionários ou colaboradores da Cinemateca, o Departamento de Difusão resolveu partir para um trabalho de "difusão ativa", agrupando os títulos disponíveis para exibição em programas temáticos: Clássicos da História do Cinema, Filmes Brasileiros de Ficção, Documentários Britânicos, Filmes de Animação, Antologias, Filmes sobre Arte, Filmes para Infância, etc. Às exibições acrescentou-se um programa de publicações com a série "Cadernos da Cinemateca": o primeiro, Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil, a cargo de Rudá de Andrade, e o segundo, Cinema e infância, um estudo bibliográfico organizado por Ilka Brunhilde Laurito e Ana Maria Pimentel.

O processamento documental da Biblioteca e do Arquivo de Documentação acelerou-se notavelmente, apesar do estágio de quase um ano de Sérgio Lima na Cinémathèque Française. No final de 1962, anotava-se a existência na Biblioteca de 1.733 livros dos quais 1.178 de propriedade da Cinemateca e o restante em depósito. Havia 5.385 revistas, 2.717 cartazes, 65.734 fotografias e 17.384

impressos e documentos variados. A consulta à documentação era feita através de 17.554 fichas remissivas datilografadas.

Os números para o acervo de filmes eram bastante menos precisos. No início de 1961 Rudá estimava a existência de 2.200 rolos de imagens documentais e 2.500 rolos de filmes de ficção. Apesar das precárias condições de guarda, o acervo cresce sempre: produtores doam cópias ou depositam negativos; o Serviço Municipal de Cinema, em virtude do convênio com a Prefeitura, entrega anualmente em depósito algumas dezenas de títulos de curta e longa metragem. No escasso tempo das revisoras não ocupado pelo exame das 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. Em 1960 alguns filmes são contratipados na Rex Film – Fragmentos da vida, O Canto do mar (Alberto Cavalcanti, 1953) – e providencia-se um máster de Simão, o caolho. Esses trabalhos são encaminhados por Caio Scheiby, que desde 1958 responsabilizara-se pelo Arquivo Histórico do Cinema Brasileiro, ou Departamento Brasileiro, curioso setor criado numa Cinemateca Brasileira para tratar do cinema de seu próprio país. Em 1959, Caio desenvolve duas iniciativas pioneiras: distribui um questionário biofilmográfico entre os profissionais de cinema com o objetivo de constituir um fichário histórico e contemporâneo do cinema brasileiro; e inicia, a partir do recém-editado livro Introdução ao cinema brasileiro, de Alex Viany, uma filmografia brasileira das primeiras produções àquele momento. Em 1960, uma nova montagem dos negativos de Ganga bruta é trabalhada, em conjunto com o diretor Humberto Mauro, com a finalidade de reunir a imagem com o som dos discos Vitaphone originais. Planejava-se que a cópia sonora assim obtida fosse "'orgulhosamente' apresentada ainda este ano na Cinémathèque Française"[26]. A intenção de sonorizar e apresentar o filme na França aguardaria algumas décadas para se concretizar. Um primeiro empreendimento para "restaurar e contratipar aquilo que foi possível salvar" da produção cinematográfica pernambucana da década de 1920 é desenvolvido em 1962 sobre cópias em nitrato cedidas pela prefeitura de Recife, num trabalho supervisionado por Josef Reindl, "atual orientador técnico de serviços de preservação" em laboratórios comerciais[27].

Essas providências isoladas, entretanto, tinham pouca conseqüência pois o ciclo da Preservação permanecia inconcluso. Acontecia então o que voltou a acontecer nas décadas seguintes: a localização e a duplicação de filmes redundavam em perda de esforços e de investimentos pois as novas matrizes, armazenadas em locais inadequados, estavam fadadas a se deteriorar. Foi na tentativa de interromper esse círculo vicioso que se incluiu no convênio estadual – e reservou-se um percentual dos recursos – o compromisso de a Cinemateca construir "*blockhaus* ou *vaults* para a conservação de filmes, equipados com aparelhamento adequado"[28]. A busca de espaços para as construções foi auxiliada por luminares acadêmicos e, em setembro de 1962, assinou-se com a Universidade de São Paulo um convênio através do qual delimitar-se-iam na Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira áreas específicas para os

[26] A Crítica, 10 fev 1960.
[27] Relatório de Atividades de 1962.
[28] Cláusula 1ª do convênio com o governo do Estado de São Paulo.

depósitos e a sede definitiva da Cinemateca. A cerimônia contou com discursos do reitor Ulhoa Cintra e de Antonio Candido, e a presença de intelectuais e artistas amigos, sempre convidados e presentes nos eventos em que se anunciavam novas perspectivas para a instituição. Os estudos para os depósitos estavam esboçados: Rudá percorrera arquivos europeus recolhendo informações técnicas. Caio fizera outro tanto junto a arquivos dos Estados Unidos nos cinco meses que lá permanecera como bolsista do governo americano – viagem aproveitada também para conhecer Louise Brooks, musa do cinema silencioso, que autografou fotografias para os seletos membros de um informal Clube dos Namorados de Louise Brooks, cuja sede era a Cinemateca.

Durante alguns meses alimentou-se a esperança de que, da coleta à conservação, o ciclo da preservação de filmes seria finalmente completado. Para aproveitar a verba reservada para os depósitos e enquanto se aguardava a delimitação de área na Cidade Universitária, compraram-se algumas dezenas de caixas de amianto que seriam utilizadas nos armazéns do acervo em nitrato. A burocracia universitária, porém, a despeito das instâncias da Diretoria da Cinemateca, não demonstrou o menor interesse na efetivação do convênio. Por outro lado, o país travava contato naquele momento com a cruel realidade de uma explosão inflacionária que a política econômica de Juscelino Kubitschek conseguira evitar apenas provisoriamente. A inflação brasileira foi de 50% em 1962 e ultrapassou 70% no ano seguinte. O convênio com o Estado não previa reajustes e ao cabo de dois anos a parcela recebida valia muito pouco, quase nada. As caixas de amianto compradas para o depósito de filmes na USP ficaram guardadas durante décadas e acabaram perdendo-se nos porões da Bienal de São Paulo.

Diferentemente de momentos anteriores da história do Brasil, a extraordinária efervescência cultural do início dessa década não só incluía o cinema brasileiro como tinha nele um de seus principais motores. Vestígios da emergência do cinema brasileiro podem ser encontrados já em 1960 quando, em conjunto com a Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, a Cinemateca organiza em Montevidéu (outubro) e Buenos Aires (novembro) as primeiras retrospectivas internacionais de cinema brasileiro de que se tem notícia. Os programas apresentavam desde fitas silenciosas de José Medina até Rio 40 graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955), Estranho encontro (Walter Hugo Khouri, 1957), e Bahia de Todos os Santos (Trigueirinho Neto, 1960). Nesse mesmo ano (em novembro), com patrocínio da Comissão Estadual de Cinema de São Paulo, a Cinemateca realizava a I Convenção da Crítica Cinematográfica que conta com a participação de críticos de todo o país. Foi nesse encontro que Paulo Emilio apresentou sua tese “Uma situação colonial?”, na qual lançava as bases de uma compreensão das conjunturas históricas que conformavam o cinema brasileiro, e que se projetou para os convencionais, em sessão três vezes repetida, o curta Aruanda (1960) de Linduarte Noronha, que apontava caminhos alternativos para a realização cinematográfica no Brasil. O filme de Linduarte foi novamente exibido em São Paulo em 1961 numa sessão em homenagem a curtas-metragens brasileiros – um dos eventos organizados pela Cinemateca para a VI Bienal. A organização do programa, que reuniu a Aruanda filmes de Joaquim Pedro de Andrade (O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo, 1959, e Couro de gato, 1961), Paulo César Saraceni (Arraial do Cabo, 1959), Luiz Paulino dos Santos (Um Dia na rampa,

1960) e Trigueirinho Neto (Apelo, 1961), entre outros, deveu-se a Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet e Maurice Capovilla. À sessão compareceram os jovens cineastas Paulo César Saraceni e Glauber Rocha, e durante o acalorado debate que aconteceu após a projeção Rudá declarou que estava lançado o Cinema Novo.

Embora o próprio Glauber tenha reconhecido o momento como inaugural, o Cinema Novo começara a tomar corpo meses antes, e fora do Brasil. Em maio de 1961 por iniciativa do Columbianum, associação jesuíta de intercâmbio cultural com países do Terceiro Mundo, realizara-se o II Festival del Cine Latinoamericano na pitoresca cidade de Santa Margherita Ligure. A delegação oficial brasileira compunha-se de atrizes, produtores e diplomatas. Para o evento, a Cinemateca Brasileira organiza uma mostra retrospectiva em doze programas, uma exposição de publicações e prepara a coletânea de ensaios Il cinema brasiliano, publicada pela Silva Editores, de Gênova. Almeida Salles e Rudá de Andrade estavam presentes ao evento e o segundo participou da Mesa-redonda Internacional sobre o Cinema na América Latina, promovida pela Unesco, com uma comunicação sobre "A ação cultural dos cineclubes e das cinematecas para o desenvolvimento da cultura cinematográfica na América Latina". Gustavo Dahl encontrava-se na Itália cursando o Centro Sperimentale di Cinematografia e tinha como colega Paulo César Saraceni que inscreve Arraial do Cabo no Festival. A eles reuniu-se, na Itália, Joaquim Pedro de Andrade que em Paris finalizava o seu Couro de gato. Na comemoração do prêmio de melhor documentário obtido pelo filme de Saraceni, o discurso inflamado de Gustavo Dahl proclamou a constituição de um movimento de renovação e de revolução do cinema brasileiro.

Em São Paulo, a Cinemateca Brasileira transforma-se numa espécie de quartel-general do Cinema Novo. Jean-Claude e Capovilla escrevem sistematicamente sobre o movimento; jovens realizadores em visita à cidade apresentam a Paulo Emilio os projetos de seus filmes e consultam-no sobre as estratégias delineadas para a política de implantação do movimento. O conservador-chefe discute, orienta, escreve sobre filmes, utiliza contatos de que dispõe para facilitar sua divulgação nacional e internacional mas cuidadosamente exime-se de assumir a posição ativa de líder político que alguns participantes insistem em atribuir-lhe. Assim, por exemplo, não está presente ao IV Festival del Cine Latinoamericano, organizado em 1963 pelo Columbianum em Sestri Levante, que marcou a afirmação do Cinema Novo no terreno do longa-metragem com a exibição de Barravento (Glauber Rocha, 1961), Garrincha, alegria do povo (Joaquim Pedro de Andrade, 1963) e Porto das Caixas (Paulo César Saraceni, 1962). Paulo Emilio faz-se representar por David Neves que, além de sua própria comunicação, lê a de seu representado numa Tavola Rotonda sui Problemi e le Prospettive del Cinema Latino Americano. No Festival, Walter da Silveira e Gustavo Dahl também representam a Cinemateca e o último tem igual função no Congresso Anual da Fiaf que acontece logo depois em Roma.

A tensão entre cultura e política cinematográficas existia mesmo no quadro interno da Cinemateca. Parte dos jovens funcionários era ligada ao Partido Comunista e se volta para a utilização do cinema como agitador das massas e sua conquista para a revolução nacional que se julga iminente. A noção de cinema revolucionário e sua prática de realismo crítico e popular desabrocha em vários países

da América Latina e um de seus mais ilustres pregadores, Fernando Birri, visita o Brasil em 1963. Ex-aluno do Centro Sperimentale di Cinematografia, Birri realizara o documentário Tire dié (1958) com garotos esmoleres de uma estação ferroviária, o longa de ficção Los Inundados (1961) e desenvolvia experiência inovadora de ensino no Instituto de Cinematografia da Universidade del Litoral, em Santa Fé, na Argentina. O contato de Birri com realizadores do Rio e de São Paulo estimulou reflexões e reforçou tendências cinematográficas. A experiência de Santa Fé, por outro lado, avivou as discussões sobre a escola de cinema da Universidade de Brasília, então na ordem do dia. Vladimir Herzog, jornalista que se lançava na realização cinematográfica a partir do seminário ministrado pelo sueco Arne Sucksdorff no Rio de Janeiro, não usou meias-palavras ao escrever sobre o curso de cinema da UnB numa carta para Jean-Claude Bernardet. Herzog manifesta seu ceticismo diante da resolução à "moda paulistana" das urgentes questões do momento, maneira que segundo ele "os cérebros tacanhos de PESG, Rudá & Cia." chamam de

> *"trâmites políticos"* [...]. *Na realidade, são inócuos, burrocráticos* [sic] [...] *e levam sempre à mesma coisa, isto é, acabam fazendo o oposto daquilo que se planeja.*

Quanto ao Instituto de Artes, que abarcaria o curso de cinema,

> *Maurice, eu e o Birri* [...] *achamos que tal Instituto somente teria sentido objetivando trabalhos práticos e que deveria ser criado em torno da realização de um ou de uma série de filmes. Qualquer outra solução é pura conversa mole para Cinemateca ver...*[29]

Uma interpelação direta a Paulo Emilio a propósito do curso foi feita por Gustavo Dahl numa carta escrita de Paris em agosto de 1963. Rudá de Andrade fora à Europa comprar equipamentos para a escola e convida Gustavo, em nome de Paulo Emilio, para se integrar ao quadro de professores. A longa resposta do ex-secretário ao conservador-chefe assume tons de balanço de vida e de análise da crise por que passava a Cinemateca. Com referência a si próprio, Gustavo confessa que cada vez mais tem "vontade de fazer um longa-metragem. [...] botar pra fora tudo o que absorvi nestes vinte e cinco anos" e que colocaria esse objetivo como prioridade de vida, mesmo na eventualidade de aceitar o convite para dar aulas em Brasília. Quanto ao curso de cinema, escreve que Rudá não conseguiu explicar-lhe "concretamente o que seria". Pelo que pôde depreender, haveriam três eixos fundamentais: conservação, difusão e produção. Para ele, a ordem dos eixos deveria ser exatamente a inversa, o que, segundo Rudá, "era a posição do Darcy Ribeiro" (primeiro reitor da UnB), donde Gustavo conclui que a posição de Paulo era mais moderada e que talvez atrás dela houvesse a "tentativa de usar a Universidade de Brasília para resolver a situação da CB". O resultado, porém, é que "em determinado momento haveria uma insatisfação – cinemateca termina sempre por dar insatisfação" – e "ficaríamos na geladeira, com um ótimo equipamento, com *blockhaus*, e sem possibilidades de ação".

Para a análise da crise da Cinemateca, Gustavo vale-se das longas conversas mantidas com Paulo Emilio durante o período em que haviam trabalhado juntos e alcançado certa intimidade. Afinal, na época Paulo havia tentado fazer de Gustavo "soldado de uma batalha em que você acreditava; mas sem sucesso".

> *Eu te imagino muito bem chegando da Europa com a decisão de atacar um estado de coisas vigente e escolhendo como meio a extrema especialização, fixando um limite estreito, mas dentro do qual o sucesso seria mais provável, e permitir que a partir dessa pequena célula sólida outros pudessem usá-la como base para vôos maiores.*

Mas questiona:

> *E se você tivesse aplicado ao Brasil uma medida que não lhe corresponde? E se, em vez de um técnico, o cinema no Brasil* [...] *precisasse de um revolucionário? E se o problema de criação de uma cinemateca no Brasil estivesse ligado à criação de um cinema brasileiro com perspectiva cultural?*

Reflexões anteriores de Gustavo sobre cinema e cultura haviam-no levado a concluir que "só existe cinema cultural e cultura em geral; cultura cinematográfica é uma blague". "Eu não acredito mais na cultura cinematográfica", confessa, ao escrever sobre uma trajetória que principiara com o descrédito nos cineclubes e depois na crítica. Ainda acreditava na Cinemateca, porque ela "é algo que está demais dentro de mim para não acreditar". Discorda, entretanto, da

> *maneira com que ela foi levada avante, limitando-se, recusando-se a empreender a tomada do poder, a primeira medida a ser tomada quando se quer criar ou mudar alguma coisa.* [...] *entre a revolução e a passagem legal, a CB escolheu os meios constitucionais. Entre a política cinematográfica e a cultura cinematográfica, escolheu a cultura cinematográfica. E mesmo se agora* [...] *se tomou um partido nesta história de cinema novo, é porque quase a CB foi envolvida e forçada a uma definição. E se se vai para Brasília é porque foram precisos dez anos para compreender que dinheiro se arranja com política e não com boa vontade.*

A análise vale-se de uma figura que Gustavo Dahl utilizaria muitas vezes ao longo de sua carreira de condutor das lides da política cinematográfica brasileira:

> *é mais fácil dar um passo pra trás e três pra frente* [do] *que ficar a preparar o caminho durante anos para depois dar o passo.*

Isso porque, segundo ele, "as iniciativas a longo prazo no Brasil não dão certo" e é utopia

> *achar que é suficiente ser sério e organizado para que as pessoas reconheçam aquilo que te é devido.*

Em que redundara o comportamento legalista da Cinemateca?

> *Um incêndio, os filmes apodrecendo, um prestígio flutuante, abalado, apoiado sobretudo no teu prestígio pessoal; quando você está em forma, o prestígio da CB sobe, e desce quando você está em crise. Não era este o teu sonho de despersonalização.*

Mesmo desconsiderando a questão do personalismo na civilização brasileira, cabe lembrar que essa foi característica comum da primeira geração de arquivistas de filme. Henri Langlois, Iris Barry, Ernest Lindgren – para só mencionar três nomes –, por exemplo, são personalidades fortes ligadas indissoluvelmente ao início da vida dos arquivos de filmes francês, americano e inglês. Será ocioso tentar encontrar algum arquivo que não tenha sua origem e primeiros tempos ligados à figura de um intelectual amante de cinema, um colecionador ou algo semelhante que, com diversificados traços de personalidade imprimiram a suas instituições a orientação que as conformou. O interessante é observar que, desde pelo menos 1963, Paulo Emilio tentava descolar a instituição Cinemateca Brasileira de sua própria pessoa. A carta de Gustavo deixa clara a tentativa de recrutar soldados para a causa da Cinemateca como o próprio

---

[29] Carta de 2 mai 1963.

Dahl, Capovilla e Jean-Claude, e preparar sucessores. Ficara claro, porém que a tentativa fora inútil, pois estas pessoas

> *ligavam-se à Cinemateca através de você e se porventura nossa atividade servir a alguma coisa a verdade é que você não precisava da CB para lançar aquelas pessoas que poderiam um dia vir a dar algo.*

Gustavo excetua Rudá de Andrade,

> *cara genial, que poderia muito bem ter feito todo o trabalho burocrático que você ficou fazendo, enquanto você poderia continuar a trabalhar pela Cinemateca a um nível mais elevado e geral, onde cinemateca é uma peça de um esquema cujo total é o cinema brasileiro. Você não quis; as razões são tuas, eu acredito na tua boa fé.*

A resposta de Paulo Emilio à carta de Gustavo Dahl não existe mais. Sequer sabemos se ela foi tão extensa como o segundo a solicitava, "fundamental para minha tranqüilidade". Sabemos que foi escrita, por uma entrada no caderno de anotações que Paulo manteve nesse período, no qual registrou:

> *Ontem escrevi mais ou menos longamente para Gustavo a carta que estava devendo. Adiada até agora porque não tinha nada de preciso a dizer sobre projetos* [de] *Brasília. Conto para ele num tom de gozação a euforia de Brasília e minhas veleidades de tomar o poder cinematográfico. A carta dele de agosto girava em torno da questão da tomada de poder em contraposição ao trabalho lento de divulgação e persuasão.*[30]

O trabalho de difusão e persuasão através de mostras, retrospectivas, exposições, artigos e audiências, entretanto, longe do que podia parecer, não alcançava os resultados necessários. O Relatório de 1962 constata que a Cinemateca atingira "um nível de atividades que não poderá manter sem que sejam ampliados os seus meios". Solicitações internacionais de mostras de cinema brasileiro provocadas pela curiosidade com o emergente Cinema Novo eram inúmeras, mas "devido à falta de recursos para tiragem de cópias, não puderam esses pedidos ser atendidos"[31].

"Procura-se agir como se a Cinemateca já existisse", acrescentou Paulo Emilio à margem do Relatório de 1962, mas "a Cinemateca Brasileira está correndo o risco de morrer", ou pior: "a CB ainda não chegou a existir propriamente".

Em agosto de 1964, ultrapassado o sonho de uma revolução popular iminente – substituído pela dura realidade de um golpe militar –, Paulo Emilio passava mais tempo em Brasília do que em São Paulo, ainda envolvido com a possibilidade de implantação do Instituto de Artes. Num curto bilhete para Almeida Salles, a propósito de emendas parlamentares de final de exercício, pedia que o Presidente agisse com agilidade no contato com deputados e a imprensa para que se obtivesse um recurso extraordinário para a Cinemateca.

> *Se isso der certo posso assegurar que prolongaremos a nossa agonia até meados de 1966. A não ser que apareça dentro da gente a pergunta que por enquanto não deixamos aparecer: E será que vale agonizar tanto tempo assim?*[32]

---

[30] Anotação de 12 nov 1963.
[31] Relatório de Atividades de 1963.
[32] 22 ago 1964.

Tempos bicudos

O colapso financeiro previsto no Relatório de Atividades de 1962, amplamente divulgado pela imprensa de todo o país, foi acentuado por Paulo Emilio que num adendo, talvez para sua fala de apresentação ao Conselho, ressaltou a importância da concretização dos convênios com as três esferas do governo, "porque senão a Fundação Cinemateca Brasileira morre". A escalada inflacionária, que se anunciava crescente, levara à demissão no início de 1963 de quase dois terços do pequeno quadro de funcionários, momento em que Caio Scheiby também é desligado da Cinemateca. A curta introdução ao Relatório desse ano informava que, apesar das dispensas terem provocado a paralisação "de alguns dos seus setores",

> *manteve a Fundação* [...] *quase que inalterado o seu ritmo de trabalho; com esforço redobrado de sua equipe, contra todos os obstáculos, e apesar do descaso total dos órgãos governamentais.*

O "inalterado" era meia verdade: no final de 1962 interromperam-se atividades da Difusão que, retomadas "de modo precário" no segundo semestre de 1963, foram novamente interrompidas em outubro do ano seguinte.

A crise econômica nacional não atingia apenas a Cinemateca. Jornalistas volta e meia denunciavam a precária situação de diversas instituições culturais. Maurice Capovilla, em artigo para a Revista Brasiliense, expôs a questão em termos próprios ao discurso da época:

> *O processo inflacionário atinge o povo de todas as formas. Não somente se depaupera a base econômica de subsistência do povo, como também sua superestrutura, educacional e cultural. Se a escola fica cada vez mais inacessível para a média da população, também definham os meios de complementação cultural do povo.*

A anunciada paralisação das atividades da Fundação Cinemateca Brasileira "faz parte de um processo geral de alienação cultural" e

> *a situação se torna clara quando se identifica a crise dos organismos culturais com o esforço antidemocrático de impedir o acesso do povo às conquistas da cultura e da arte. Para tanto o povo, que é o principal interessado pela democratização da cultura, deve ser informado das pressões que se efetuam veladamente contra seus interesses.*[33]

O terceiro volume da série "Cadernos da Cinemateca" – Cinemateca Brasileira e seus problemas – foi publicado em 1963 e tinha o objetivo claro de chamar a atenção dos poderes públicos e da sociedade em geral para a importância das funções da entidade e para a precariedade de condições de que dispunha para poder cumpri-las. Através da enumeração dos trabalhos realizados ao longo dos anos e de uma antologia de artigos e ensaios publicados sobre ela, a Cinemateca voltava-se para sua própria história mas sem conseguir explicitar as variadas hipóteses aventadas até então para a crise que a atingia. A publicação não alcançou o objetivo esperado inclusive por que, sem recursos para promover sua distribuição, centenas de volumes transformaram-se em encalhe, atulhando corredores e salas da sede da Cinemateca. O Relatório de 1964 previu a extinção da entidade como "desastrosa para a cultura cinematográfica no Brasil e, em conseqüência, para o próprio cinema nacional", e o relativo a 1965 se perguntava: "durante quanto tempo a Fundação Cinemateca Brasileira agüentará?"

As más condições de armazenamento levava a ações como o contato com arquivos europeus informando sobre antigas cópias em nitrato de filmes estrangeiros localizados no Brasil. Como se constatou, muitas fitas não possuíam nenhum material, ou os possuíam apenas incompletos, em seus países de origem, e a Cinemateca dispunha-se a repatriá-las "a fim de que esses não se deteriorem nas mãos de uma entidade que não possui recursos para preservá-los"[34]. A situação difícil, entretanto, impede que mesmo a ação de repatriamento seja levada a cabo. Numa clara demonstração de que mesmo entre a corporação cinematográfica brasileira a solidariedade com a Cinemateca não era irrestrita, alguns produtores alarmados com a crescente da precariedade institucional pedem

> *de volta filmes que depositaram em anos anteriores na Cinemateca, por considerarem que a instituição não se encontrava em condição para preservá-los*.[35]

Em julho de 1962, um movimento capitaneado pelo exibidor Dante Ancona Lopes resultara na criação da Sociedade Amigos da Cinemateca que, pela "difusão da arte cinematográfica através de exibições, cursos, debates, publicações, etc.", procuraria "auxiliar financeiramente a Fundação Cinemateca Brasileira"[36]. No final desse ano a SAC contava com mais de 600 sócios e assinou convênio com o Museu de Arte de São Paulo para realizar sessões regulares em seu auditório na Sete de Abril. Na mesma rua ficava também a sede da SAC, num andar superior ao cine Coral. Procurando tornar mais acessível sua pequena biblioteca circulante, a Cinemateca ali depositou algumas dezenas de volumes, para que eventuais interessados não tivessem de ir ao distante parque do Ibirapuera. A vida cultural e artística da época tinha centro na praça da República e arredores, incluindo a rua Sete de Abril, a Biblioteca Mário de Andrade, a galeria Metrópole, bares e restaurantes da região. A SAC imediatamente integrou-se à efervescência cultural através da promoção de eventos de grande relevo, a começar pela *avant-première* de L'Année dernière à Marienbad/O Ano passado em Marienbad (Alain Resnais, 1961). Em 1965, através de um acordo com a Companhia Serrador, a SAC tornou-se responsável pela programação – sob a rubrica "Espetáculo, Polêmica e Cultura" – dos cinemas Scala, na rua Aurora, e Picolino, na rua Augusta, este já um prenúncio do movimento de transferência do centro cultural de São Paulo para a região da avenida Paulista. Na segunda metade da década de 1960 a SAC concentra suas atividades na pequenina sala Mário de Andrade, no subsolo do cine Belas Artes, na esquina da Paulista com a rua da Consolação, em frente ao bar Riviera, onde se reuniam cinéfilos, e a uma quadra da Escola Superior de Cinema São Luiz, de curta duração mas onde estudaram, entre outros, os cineastas Carlos Reichenbach e Ana Carolina, e o fotógrafo Carlos Alberto Ebert.

A intenção da SAC de auxiliar financeiramente a Cinemateca não se concretizou. Voltada basicamente para a realização de mostras, eventos e de uma programação ágil e atraente, a Sociedade – orientada por Rudá de Andrade – chamava com alguma freqüência a atenção de seu público para a

---

[33] Mar-abr 1963.
[34] Relatório de Atividades de 1962.
[35] Relatório de Atividades de 1965.
[36] Relatório de Atividades de 1962.

"angustiosa discrepância" entre a significação cultural e a precariedade em que se encontrava a entidade da qual seria o braço apoiador.

> *Paira sobre a Fundação Cinemateca Brasileira a ameaça cada dia mais premente de decomposição, dispersão e paralisação.* [...] *No mundo de 1966, em que florescem cinematecas até no Marrocos e na Albânia, não é sem profunda melancolia que encaramos a hipótese de adiar mais uma vez a constituição de uma cinemateca sólida para o Brasil, paralisando as atividades de uma instituição que já prestou serviços relevantes para a cultura brasileira*.[37]

Com o prestígio crescente da SAC – de cujo cadastro com mais de 3 mil associados o governo militar tentou apoderar-se durante o período de repressão instaurado com o Ato Institucional nº 5 – muita gente a confundiu com a própria Cinemateca que, entrementes, jazia debilitada no galpão da avenida IV Centenário.

* * *

> *Havia um movimento enorme – passar filme, aquela movimentação toda. Mas era tudo uma coisa muito exterior, que não tinha nada a ver com cinemateca propriamente dita. A Cinemateca nunca existiu. Existia era um monte de filmes acumulados em péssimas condições, em condições as mais precárias possíveis e imagináveis.*

Esse depoimento de Paulo Emilio, prestado em 1974 à jovem equipe realizadora do curta-metragem Nitrato (Alain Fresnot), deixa clara a opinião da principal figura da Cinemateca sobre o período que muitos de seus participantes consideraram como "a idade de ouro". Aqui e ali surgiram explicações parciais para o conjunto de motivos que provocou o colapso que fez com que a Cinemateca permanecesse em coma durante alguns anos. Desde muito cedo aflorou um sentimento de desconforto e inadequação entre a sociedade brasileira e o desenho buscado pela instituição:

> *A idéia do cinema como objeto de atenção cultural e museológica ainda não ultrapassou no Brasil limitadíssimas esferas da intelectualidade e oficialidade. Isso, mais o contraste berrante formado pelos escassos recursos da Fundação Cinemateca Brasileira e a enorme responsabilidade que foi obrigada a assumir no panorama social brasileiro, dificultam-lhe as ações*.[38]

Talvez a estratégia de informação e convencimento a que se propunha Paulo Emilio desse frutos a médio prazo. A trajetória pela qual enveredou o Brasil em 1964, porém, abortou muitos sonhos e muitas estratégias. As esferas políticas ainda permeáveis a algum tipo de persuasão foram se tornando cada vez mais rarefeitas e inacessíveis. Uma indicação de procura por caminhos alternativos aparece na ata de reunião do Conselho da Cinemateca realizada a 17 de fevereiro de 1966 quando, após aprovada uma proposta de Almeida Salles para a substituição de conselheiros omissos por outros que se esperava atuantes, Paulo Emilio pede a palavra e apela para que o Conselho se empenhe na obtenção da Declaração de Utilidade Pública Federal, pois assim a Cinemateca poderia desenvolver campanhas de captação de fundos através da nova lei do Imposto de Renda. Sua intervenção é transcrita na ata:

> *Houve uma época, ao criar-se a Cinemateca Brasileira, em que pareceu que sua sobrevivência só estaria assegurada se a instituição se apoiasse em esteios oficiais,*

---

[37] Volante distribuída aos sócios da SAC.
[38] Relatório de Atividades de 1962.

> *federais, estaduais ou municipais. Entretanto, com o decorrer do tempo e à custa de muito sacrifício, de uma luta infrene contra a incompreensão oficial e até contra interesses particulares, embora se tenha conseguido o apoio federal, estadual e municipal, não pôde a Cinemateca manter-se devidamente, pois esse apoio se traduz apenas no papel e na esperança de que talvez, algum dia, se objetive.* [...] *Por isso os termos hoje se invertem: a iniciativa e o interesse dos particulares devem ser invocados em primeiro lugar e só secundariamente contar-se com o apoio oficial. Tem-se pois que voltar ao passado e tentar obter da iniciativa privada o que não foi possível auferir-se do Poder Público*.

"Voltar ao passado" não parece expressão que Paulo Emilio empregaria, mas a ata em questão não chegou a ser lida ou revista em reunião seguinte do Conselho simplesmente porque esta nunca ocorreu, a despeito de o conservador-chefe solicitá-la extraordinariamente para o mês seguinte, inclusive para o aprofundamento de sua proposta. O Livro de Atas somente voltaria a ser utilizado nove anos depois, quando da reativação do Conselho e da própria Cinemateca.

O Relatório das Atividades de 1966, distribuído informalmente aos conselheiros, contém uma introdução bastante lúcida sobre o estado em que se encontrava a Cinemateca no ano em que comemorava seu vigésimo aniversário de atividades ininterruptas. O texto reflete sobre a ineficácia dos esforços para atrair recursos para as atividades fundamentais do arquivo através da realização de eventos de repercussão pública, e o círculo vicioso que advém desse modelo:

> *Nestes vinte anos a Cinemateca cumpriu uma missão histórica na cultura brasileira* [...]. *A amplitude de suas ações em parte foi decorrência das deficiências corporativas e culturais do nosso cinema que, felizmente, vem conseguindo paulatinamente sanar essas debilidades; o atual progresso cultural cinematográfico do nosso país deveria melhor permitir à Cinemateca o cumprimento de sua função fundamental que é a museológica.* [...] *Porém, essa orientação tem sido mais teórica do que efetiva pois esse tipo de trabalho, por despertar menos atenção, dificulta a obtenção de recursos; é mais difícil obter verbas para guardar e restaurar obras-primas ou documentos históricos do que para organizar espetáculos de cultura cinematográfica.*
>
> *Essa situação vem condicionando os trabalhos da FCB nos últimos anos: a instituição não consegue realizar bem seus trabalhos básicos, por ser impelida a atividades mais circunstanciais e de um brilhantismo que se distancia de seu objetivo principal: o museológico. Daí decorre a riqueza de seus relatórios, a variedade de suas atividades, a falsa idéia de vivacidade, da modernidade da instituição. Um museu moderno vive com outros princípios, pretende resultados socioculturais profundos, a longos prazos e portanto, infalivelmente, baseia-se em planejamentos. O único planejamento da Cinemateca tem sido o de sobreviver.* [...] *Após vinte anos, a FCB não tem os mínimos recursos para a simples guarda de seu material. Este encontra-se sujeito a chuvas, a novo incêndio, em estado de deterioração, sem sequer pessoas para verificar seu estado. Para sanar esta situação seria necessária uma regularidade de serviços que foge à possibilidade da instituição: nunca há verbas regulares e suficientes. O que geralmente e com dificuldade se consegue são verbas condicionadas à realização de ciclos, cursos, projeções, etc., como se a Cinemateca fosse um escritório de promoções culturais e cinematográficas...*

O texto inclui o último balanço do acervo nesse período: 2.400 livros, 8 mil revistas, 70 mil fotografias, 3 mil cartazes, 20 mil documentos e "milhares de rolos de filmes" espalhados por 8 depósitos. Para cuidar deles, apenas um responsável e "dois empregados externos, de condução e limpeza". Os recursos assegurados pelos convênios municipal e estadual somavam menos de 10% do orçamento anual para a manutenção das atividades mínimas. A Cinemateca encerrava o ano de 1966 "sem dinheiro em caixa e banco" e dívidas para com fornecedores de serviços, correio, contabilidade e trabalhistas.

A principal responsável pelo Relatório de 1966 e única funcionária da Cinemateca naquele momento era Lucilla Ribeiro Bernardet. Diferentemente dos neófitos que haviam passado pela Cinemateca nos últimos anos, Lucilla não era tão jovem (nascera em 1935) ao se integrar à instituição, e possuía sólida formação acadêmica. Graduada em Letras pela USP, especializara-se em literatura francesa e escrevera um trabalho sobre a arte do romance em Albert Camus que lhe valera uma bolsa de estudos. Durante os três anos que passou em Paris, mudou radicalmente sua área de estudos: interessada por cinema, acompanha obsessivamente as projeções da Cinémathèque Française e segue um curso de Filmologia na Sorbonne. Faz amizade com o cineasta Eduardo Coutinho, conhece Sérgio Lima – que estagiava na Cinémathèque Française – e Almeida Salles, então no cargo de adido cultural brasileiro. No final de 1962, Lucilla volta para o Brasil e cursa o Seminário ministrado por Arne Sucksdorf – promovido no Rio de Janeiro pela Unesco e pelo Itamarati – que introduz a utilização do som direto na realização de documentário. Como um dos trabalhos resultantes do Seminário, Lucilla realiza, sob a direção de Vladimir Herzog, o documentário Marimbás (1963), colaborando no roteiro e responsabilizando-se pela montagem. A partir de 1963 trabalha na Cinemateca Brasileira onde assume atividades diversificadas à medida que o quadro funcional se reduz. De personalidade forte e arraigadas convicções políticas, Lucilla era ao mesmo tempo uma pessoa extremamente sensível. “Talvez seja bom lembrar”, escreveu ela,

> *que, na minha opinião, não se faz bem cultura cinematográfica se se está desvinculada da produção.*[39]

Coerente com essa idéia, faz a continuidade de Meninos do Tietê, de Maurice Capovilla, em 1963, auxilia no roteiro e novamente a continuidade em Auto de Vitória de Anchieta, de Geraldo Sarno, em 1966. Como representante da Cinemateca, faz conferências e participa de seminários em vários pontos do país. Em Recife, aproxima-se de Paulo Freire e da equipe que implantava um revolucionário método de alfabetização. Combina a realização de um documentário, em São Paulo,

> *com um grupo de alfabetizandos. A idéia <u>não</u> era de registro para documentação, mas sim de integrar filmagens e projeções de copiões no processo de alfabetização pelo grupo.*[40]

O golpe militar de 1964 interrompe o projeto de seu filme. Pouco depois, Lucilla casa-se com Jean-Claude Bernardet e a convite de Paulo Emilio o casal muda-se para Brasília, em abril do ano seguinte, para dar aulas no curso de cinema. Lucilla começa a elaborar sua dissertação de mestrado sobre a produção cinematográfica pernambucana da década de 1920, mas o esfacelamento da UnB os traz de volta a São Paulo. Em 1966 Lucilla fica sozinha na Cinemateca, dividida ainda com seu voluntariado na cadeira de Teoria Literária na USP e com a filha que nasce em novembro. Mesmo os jovens que deixara como responsáveis pelo expediente quando de sua ida para Brasília – o ex-seminarista e futuro escritor João Silvério Trevisan e Francisco Ramalho Júnior – procuram outras atividades. A única movimentação institucional é um Festival de Arte Cinematográfica com projeções de filmes e palestras (de Capovilla, Geraldo Sarno, Jairo Ferreira, Jean-Claude, João Batista de Andrade,

---

[39] Memorial apresentado à Faculdade de Filosofia da USP em 1980.

Renato Tapajós, Roberto Santos, Ramalho e Trevisan) em dezenas de cidades do interior de São Paulo – evento patrocinado pelo governo do Estado, com recursos suficientes apenas para honrar o compromisso que os gerara.

Após a malograda experiência brasiliense, Paulo Emilio concentrara atividades nas aulas da Faculdade de Filosofia e na organização do curso de cinema da recém-criada Escola de Comunicações da USP, curso que Rudá de Andrade dirigirá entre 1967 e 1971. A Cinemateca, como fizera com relação à Universidade de Brasília e a outras escolas de cinema, fornece sistematicamente para o novo curso as cópias dos filmes que Lucilla consegue localizar em meio às pilhas desordenadas.

No depoimento que prestou em 1984 para um especial sobre a Cinemateca Brasileira produzido pela TV Cultura de São Paulo e dirigido por Vera Roquette-Pinto – que começa com as emocionadas palavras "Cinemateca, paixão de minha vida..." – Lucilla rememorou esse período difícil, em que

> *éramos só duas pessoas a trabalhar: eu e o sr. Aloysio Pereira Matos. Seu Aloysio era zelador geral, revisor de filmes, e despachava filmes (para cineclubes longínquos) e ia apanhá-los de volta na rodoviária ou em Congonhas.* [...] *Não havia dinheiro para nada, e a Cinemateca estava quase parada; a gente se limitava a alguma difusão e à conservação empírica (e sem preservação) na medida do possivelzinho: revisão, ventilação, troca de lugar de latas. O dinheiro mal dava para material de limpeza da privada.*

Uma manhã, encontraram a porta arrombada e todas as salas em total desordem. Dos galhos das árvores atrás do galpão pendiam, como serpentinas, fragmentos de uma cópia em 16mm de Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964) e de um documentário clássico britânico. No início de 1969, sem aviso prévio, a Prefeitura começa a demolição dos portões do Ibirapuera e das guaritas adjacentes onde estavam os filmes do acervo. Para piorar a situação, ou talvez em conseqüência dela, a 18 de fevereiro irrompe um incêndio na guarita do portão 9, na avenida República do Líbano. Ainda que de pequenas proporções, o fogo destrói inúmeros materiais documentais brasileiros únicos, ainda em nitrato. Embora a Prefeitura tenha tentado então, e várias vezes depois, remover a Cinemateca do parque do Ibirapuera, resolveu nesse momento concentrar os riscos e construiu quatro casinhas de alvenaria junto ao galpão-sede da Cinemateca, onde os filmes foram rapidamente amontoados.

Um pesquisador interessado em localizar filmes conseguiu, no início da década de 1970, encontrar a Cinemateca e ficou muito impressionado:

> *está pessimamente instalada num prédio que precisa de pintura e reforma, pois até os vidros estão quebrados. Por fora dá impressão de casa abandonada e, por dentro, é escura, feia, com filmes espalhados, etc.*[41]

Ressurreição

José Inácio de Melo Souza, biógrafo de Paulo Emilio, usou a expressão "morta-viva"[42] para a Cinemateca desse período: exangue, sem existência contábil ou jurídica, sem reuniões de Conselho ou

---

[40] Idem, grifo no original.
[41] Cornélio Pires: criação e riso, p.328.
[42] Paulo Emilio no Paraíso, p.480.

de Diretoria, sobrevivendo graças a pequenas contribuições de colaboradores e eventuais taxas cobradas pela exibição de cópias do acervo, seu aspecto não permitia vislumbre do brilho das realizações passadas. Vidros e telhas quebradas facilitavam a entrada de pó, e pilhas do diário gaúcho Correio do Povo acumulavam-se pelos corredores, frutos de uma assinatura gentilmente oferecida pela empresa Caldas Júnior. Os filmes, transferidos às pressas das antigas guaritas, perdiam rótulos e entravam para o limbo das peças não identificadas. Eventualmente Rudá de Andrade aparecia para tratar com Lucilla Bernardet algum assunto de emergência. Em geral evitava-se ir à Cinemateca para não presenciar-lhe a decadência. Mas, apesar do pouco contato direto, a instituição ainda ocupava espaço nas preocupações de seus antigos responsáveis.

Data do fim da década de 1960 a proliferação de museus da imagem e do som no Brasil. A propósito de uma visita feita por Ricardo Cravo Albim, diretor do MIS do Rio de Janeiro, ao governador Roberto Costa de Abreu Sodré, de São Paulo, delineou-se a hipótese da criação de um MIS paulista. O incêndio no portão 9, por sua vez, evidenciava a urgência das providências de salvamento da Cinemateca agonizante. Paulo Emilio vislumbra possibilidades de solução do problema no cogitado museu e redige, com Almeida Salles, uma exposição de motivos propondo ao governador que o MIS seja criado dentro da Fundação Cinemateca Brasileira. O documento ressalta sua importância e antigüidade, o custo elevado da manutenção de um arquivo de filmes e o fato de o recente incêndio haver destruído "quase cinqüenta por cento da sua coleção de atualidades brasileiras". A FCB e o MIS teriam funções complementares – uma responsável por documentos do passado e outro por "registrar ativamente a história viva". A criação do museu a partir do nada seria um desprestígio para a instituição existente, ao passo que gerá-lo no seio de uma "iniciativa fecunda e operante" [sic], traria a vantagem de dotá-lo desde a origem de um acervo da melhor qualidade.

A esperança de instituir uma Fundação Cinemateca Brasileira/Museu da Imagem e do Som de São Paulo existiu pelo menos até o final de 1969. As minutas de decretos-lei, porém, esbarravam nos pareceres jurídicos: não havia suporte legal para a criação de um organismo público a partir de uma fundação privada. A alternativa sugerida pelas assessorias – a simples incorporação do acervo da Cinemateca através de convênio – foi adotada e consignada no Artigo 5 do Decreto de maio de 1970 que criou o Museu da Imagem e do Som. À FCB, enquanto não se dissolvesse no MIS, ficava reservado o direito de indicar um representante para o Conselho de Orientação do museu. Rudá de Andrade e Luiz Ernesto Kawall foram nomeados respectivamente diretor-executivo e diretor-técnico do novo órgão.

A incorporação do acervo pressupunha o arrolamento de todos os bens. Para esse trabalho e para o estabelecimento de futuras medidas de conservação, encarregou-se Lucilla Bernardet da chefia da Seção de Preservação, e técnicos contratados incumbiram-se de levantamentos parciais das coleções[43]. Durante alguns meses, a equipe estudou os critérios adotados na organização anterior e classificou filmes e documentos. O cuidado com a integridade do acervo levou Kawall a oficiar ao prefeito Paulo Maluf

pedindo reparos no telhado da sede da Cinemateca, "por onde entram vento e chuvas, causando, inclusive, perda de preciosos rolos de filmes"[44]. Solicitação não atendida em parte devido a seu caráter pouco ortodoxo: um órgão estadual pede à Prefeitura que faça reparos num próprio municipal ocupado por uma fundação privada.

O Plano de Trabalho do Conselho de Orientação do MIS para 1971 explicitava a preocupação com espaços: além da procura de locais para a sede do próprio museu, a "obtenção de terreno para a construção do armazém de filmes". Em meados desse ano, Rudá oficiou a Almeida Salles – "presidente da FCB" – solicitando urgência no arrolamento das coleções. Uma resposta de meses depois informa o diretor do MIS sobre a composição do acervo: 13 mil latas de filmes, 7.500 volumes na biblioteca ("excluídos os jornais"), 110 mil unidades no Arquivo de Documentação. Almeida Salles, embora signatário, certamente não foi o redator da carta que, a certa altura, torna-se quase agressiva:

> *Qualquer discriminação mais precisa e mais pormenorizada está na dependência de um trabalho de levantamento e classificação das peças.*
> *Esse trabalho foi iniciado em outubro de 1970, por disposição do Museu da Imagem e do Som o qual contratou técnicos para esse fim, mas a interrupção, em março de 1971, repentina e total do trabalho* [...] *prejudicou nitidamente a conservação dos materiais e dificultou sobremaneira o prosseguimento do trabalho.*
> *A própria Fundação vem realizando esse levantamento, com a colaboração de dois peritos de nível universitário, que por ser*[em] *voluntários têm pequena disponibilidade de horário, o que dilata sensivelmente o prazo de conclusão da tarefa*.[45]

Esse documento parece não haver chegado ao museu pois, em abril, Rudá reiterou a necessidade do inventário, tendo em vista a definição dos espaços destinados ao "acervo da Cinemateca Brasileira a ser transferido" para a futura sede do MIS, na avenida Europa. O prédio, com necessidade de muitas reformas, concentrou as atenções da Diretoria. Laudo Natel, o novo governador, interessou-se pouco pelo museu e as verbas obtidas foram utilizadas sobretudo nas obras e nos eventos comemorativos do cinqüentenário da Semana de Arte Moderna. A FCB seguiu à deriva.

A agitação decorrente das relações com o MIS coincidiu com e eventualmente provocou o interesse de alguns voluntários em ajudar a Cinemateca no que fosse possível. Um deles foi Alain Fresnot, aluno da Escola de Comunicações e Artes da USP, freqüentador das sessões da SAC e colega de ginásio de Goffredo da Silva Telles Neto, filho da escritora Lygia Fagundes Telles, com quem Paulo Emilio se casara alguns anos antes. Em seus plantões na Cinemateca, Alain "fazia tudo que pudesse ser feito e que não implicasse em custo"[46], como por exemplo dar alguma ordem às pilhas de latas de filme. A disposição de Alain encantou Lucilla que, vislumbrando a possibilidade de uma contratação pelo MIS, encaminhou o currículo do voluntário a Rudá com um bilhete em que elogiava sua "seriedade, método e persistência. É o único verdadeiro cinematequeiro em potencial que apareceu por aqui"[47].

---

[43] Da equipe participavam, entre outros: Maria Rita Galvão, Míriam Vitale, Eduardo Nigel Alves Ferreira e Renato Janine Ribeiro.
[44] Ofício de 12 jan 1971.
[45] Carta de 22 fev 1972.
[46] Um cineasta sem alma, p.84.
[47] Jun 1971.

O acervo sob controle reduzia-se a cópias em 35mm – algumas em nitrato – utilizadas nas aulas de cinema da ECA e em programações da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro e da SAC. Durante meses, Alain separou um conjunto de cópias em 16mm com a idéia de constituir um repertório útil ao movimento cineclubista que então se rearticulava, após o esvaziamento provocado pela repressão militar pós-68. Tratava-se de "um meio de fazer trabalho de base em comunidades, de mobilização popular"[48]. A atividade de Alain atraiu alguns amigos que se prestaram também a trabalhos voluntários.

A movimentação no velho galpão da Cinemateca foi perturbada por novo pedido da Administração do Ibirapuera para a desocupação do prédio devido a reformas gerais no parque[49]. Esse tipo de provocação despertava frêmitos institucionais: Almeida Salles foi acionado e redigiu uma resposta enaltecendo a importância do acervo, informando sobre a precariedade da situação financeira e prometendo envidar esforços para que a mudança ocorresse no menor prazo possível. A pressão de Homero Christol, o administrador do parque, porém, continuou: visitas, questionamentos, cobranças de contas de luz e telefone que a Cinemateca havia anos não pagava.

Nesse momento surgiu, encarnado na pessoa de Maurício Segall, novo vislumbre de saída para a crise. A viúva, Jenny, e os filhos, Maurício e Oscar, do pintor Lasar Segall haviam criado em 1967 a Associação Museu Lasar Segall e aberto a público a coleção de obras do artista na própria casa – projeto do arquiteto Gregori Warchavchik – em que a família vivera, na Vila Mariana. O Museu queria ser mais do que uma galeria de exposições e os planos incluíam uma biblioteca de arte e um auditório para cursos e projeções. Maurício Segall, impressionado com a situação de penúria e colapso da Cinemateca, procurou Lucilla com uma proposta que atendia interesses mútuos. Mediante um acordo prévio, assinado em 1972, a FCB entregava aos cuidados do Museu todos os livros, periódicos e catálogos sobre cinema (o convênio definitivo, assinado em 1974, transformou a biblioteca em "posse efetiva" do Museu); além disso, a Cinemateca encarregar-se-ia das programações cinematográficas do Museu, estabelecidas de comum acordo. Em contrapartida, o Museu abrigaria em suas instalações a administração e os serviços técnicos da Cinemateca, bem como o acervo de filmes em acetato; e doaria um terreno de 600m^2, à escolha da família, destinado à construção de um armazém para os filmes em nitrato – custos de edificação e manutenção a cargo da FCB.

As perspectivas abertas pelo acordo permitiram que, em dezembro de 1972, Almeida Salles desse à Administração do Ibirapuera uma resposta menos vaga aos instantes pedidos de entrega do prédio. Os livros já haviam sido transferidos, espaços para administração, difusão, etc. estavam garantidos. Restava a "transferência do material fílmico" que, como explicava o presidente da FCB ao administrador Christol, exigia não só depósitos como "área livre em torno (para eliminar o risco de propagação de eventual incêndio por explosão do gás de nitrato)". Área bastante também fora obtida.

> *Alcançamos, portanto, soluções para todos, menos um, aspectos do problema de nos mudarmos do Parque do Ibirapuera; resta apenas a construção dos depósitos.*

---

[48] Um cineasta sem alma, p.85.
[49] Ofício de 10 fev 1972.

> *Conforme é do seu conhecimento, esta Fundação não tem recursos financeiros para construir, apesar de se tratar de construção extremamente simples. É em virtude dessa circunstância que solicitamos a Vossa Senhoria o exame das possibilidades de a Prefeitura assumir o encargo dessa construção* [...]. *E esperamos poder contar com o empenho e o interesse de Vossa Senhoria para com esse aspecto – final mas decisivo – cuja realização possibilitará atendermos o seu pedido*.[50]

Além de a solicitação ultrapassar de muito a esfera de poder da Administração do parque, logo ficou clara a impossibilidade de a Prefeitura construir em área particular. Lucilla esclareceu que não haveria objeção caso a Prefeitura se dispusesse a doar um terreno – "seco, ventilado, fresco e obrigatoriamente acessível e próximo à sede"[51]. O assunto, encaminhado a instâncias superiores, necessitava acompanhamento e negociações junto a áreas de decisão política. Nada indica que isso tenha sido empreendido. Por outro lado, qualquer construção em propriedade da família Segall dependia da conclusão do formal de partilha do espólio. A escritura do terreno – que provocará discussões em momentos ainda por vir – seria entregue à FCB apenas em meados de 1978.

A não ocupação dos espaços reservados à Cinemateca na sede do Museu pode ser atribuída mais a um estado de inércia institucional do que a uma decisão. Lucilla sempre encarou positivamente o acordo com Segall e algumas centenas de latas de filmes chegaram a ser enviadas para a Vila Mariana. Ficaram empilhadas durante meses num mezanino sem que ninguém se ocupasse delas, e depois devolvidas ao Ibirapuera. O grupo de voluntários crescera e se estruturara numa espécie de gestão coletiva; cineclubistas freqüentavam cada vez mais a Cinemateca para reuniões a propósito da estruturação das federações regionais e do Conselho Nacional de Cineclubes. Maurício Segall era conhecido e temido pelo pulso firme com que dirigia o Museu e a disciplina que impunha a seus funcionários. Talvez o grupo de jovens da Cinemateca temesse que a transferência para o Museu tolhesse-lhes um pouco a liberdade. A mudança, sempre postergada, acabou não acontecendo. Alguns anos depois, em carta a Paulo Emilio, Maurício expressou sua perplexidade:

> *a ala reservada à Cinemateca ficou inexplicavelmente ociosa durante anos (isso quando o Museu necessitava desesperadamente de espaço para suas próprias atividades)*.[52]

O compromisso com as projeções também não foi levado a bom termo. Maurício Segall reclamou várias vezes que os prazos para a entrega dos programas não eram cumpridos – pelo menos com a antecedência necessária para sua inclusão no boletim mensal do museu –, e que havia substituição de filmes e cancelamentos sem prévio aviso. Para resolver a questão, contratou seus próprios programadores: primeiro Olga Futemma, depois Jair Leal Piantino – alunos da ECA –, posteriormente Roberto Souto Pereira.

As tentativas com os dois museus pareciam demonstrar uma certa inadequação de a Cinemateca acomodar-se no interior de outras instituições – aparentemente ela fortalecer-se-ia ou desapareceria, mas sozinha.

---

[50] Carta de 21 dez 1972.
[51] Carta de 18 jan 1973.
[52] Carta de 26 mai 1977.

Em junho de 1973, por iniciativa de Alain Fresnot, inaugurou-se no Museu de Arte Contemporânea da USP, no Ibirapuera, uma exposição de cartazes de filmes brasileiros do acervo da FCB. O evento mobilizou a equipe de voluntários que tinha como núcleo, a essa altura, Alain, Alex Yared, Felipe Macedo, Salma Buzzar e Pedro Farkas. Paralelamente, como preparação para um documentário sobre a Cinemateca, Alain entrevista algumas personalidades da história da instituição. Lucilla fora contratada como professora de Teoria Literária na 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. Sua preocupação e as pesquisas de Alain conjugaram-se na realização, nesse mesmo mês, de um seminário interno. Seriam alguns dias de discussão intensiva seguidos da formação de um grupo de estudos. A segunda parte do projeto não vingou mas durante o seminário refletiram sobre a prática do grupo e propostas para o futuro. O tema escolhido – "Por que eu trabalho na Cinemateca?" – foi tratado em diferentes níveis de profundidade[53]. Lucilla falou da Cinemateca como de um "campo privilegiado" para a satisfação de ansiedades "que levam a gente a conhecer, a atuar e a fazer as coisas que a gente acha que fazem as coisas ir para frente". Em sua exposição, ela aborda o que chama de "lei do esquecimento" (por que a memória coletiva conserva apenas algumas lembranças, sobre as quais se constrói a História) e a "teoria contra o *blockhaus*". Esta originara-se da experiência da Cinemateca em crise. A ameaça de despejo fizera com que os antigos dirigentes buscassem, de novo sem resultado, o apoio de órgãos oficiais. Lucilla sentira no processo "que o pessoal da geração anterior já não estava mais dando conta das coisas porque estava sem fôlego". A reflexão levara a uma atitude de

> *recusa da estatal, ou seja, da vinculação, da dependência, da subvenção do Estado ou do mecenato,* [e] *das técnicas de conservação, preservação européias, de países desenvolvidos e de países socialistas.*

A postura, endossada pelo grupo de voluntários, era "uma recusa também do elitismo", contra o modelo europeu de arquivo de filmes, apoiado em verbas oficiais para a construção de *blockhaus* onde os filmes ficam imobilizados – "a mitologia da cópia rara, da cópia única" –

> *quando na verdade se deveria reproduzir os filmes para uma forma portátil e veicular, fazer ver, fazer discutir. E levar cópias desses filmes a todas as partes possíveis, todos os lugares e pessoas possíveis. Evidentemente isso aí parte fundamentalmente da idéia de que filme é uma coisa REPRODUTÍVEL.*

Ao mesmo tempo que propõe essa política de difusão ampla, e opondo-se à tentativa da geração anterior de construir uma imagem de prestígio a partir da realização de mostras e exposições cinematográficas, Lucilla se pergunta se não deveriam trabalhar sobretudo para criar um prestígio baseado na "preservação das coisas": ser um "centro de preservação" e "outras entidades cuidariam mais de difusão, de programação, centro de informações, etc.". Por que não fazer um laboratório de restauro?

Felipe Macedo, reagindo à proposta, afirma que ela era "justamente a afirmação de que a Cinemateca se move em valores burgueses". O jovem líder cineclubista explicita suas posições na

[53] As citações a seguir são retiradas de documentos do Arquivo Lucilla Ribeiro Bernardet/Cinemateca Brasileira.

comunicação "Militância cultural" a partir do pressuposto que "a política vem antes da cultura"[54]. A Cinemateca, inserida na luta do proletariado "contra a hegemonia da burguesia internacional", deveria existir apenas se necessária, através de serviços prestados "como armamento acessório e de base na luta de interesses da sociedade brasileira". A própria sobrevivência institucional deveria estar vinculada a seu público

> *pela extensão e descentralização, pela dissolvência de uma "essência" intelectual pequeno-burguesa da Cinemateca no meio dos processos dessa vinculação. A Cinemateca deve* [se] *dirigir e ser dirigida por um trabalho de massa.*

A exposição de Alain, menos idealista, reivindica uma infra-estrutura própria, geradora de recursos que garantam a "continuidade e seriedade do trabalho", e para isso sente falta do "espírito empresarial que nenhum de nós tem". Em seu comentário, Lucilla pede a Alain propostas mais concretas. Para ela, urgia "salvar o barco do naufrágio" e o único farol à vista era o acordo com o Museu Lasar Segall.

Um dos produtos do seminário seria um "artigo e/ou ensaio coletivo sobre a Cinemateca, com vistas a publicação". Esse texto não foi escrito, mas quatro meses depois surgia o primeiro número da revista Cinema. O editor era Sérgio D'Ávila Almada, aluno da ECA, secundado por Alain Fresnot e André Klotzel (também da ECA). O conselho editorial incluía o restante dos voluntários. Havia correspondentes na Inglaterra (Rogério Corrêa) e na França (Goffredo Telles Neto). A equipe, com variações na composição e alguns acréscimos – Mariana Martins Monteiro, Filomena Moreira da Costa, Reinaldo Volpato, Eduardo Poiano, Eliane Bandeira, Sérgio Ficker e Wagner Paula de Carvalho –, elaborou os três primeiros números de Cinema, lançados entre outubro de 1973 e janeiro de 1974.

A idéia original da revista, mimeografada na ECA, era de veículo para "gente de Escolas de Cinema, pesquisadores e pessoal de Cinemateca" mas logo ampliou-se ao incluir na pauta cineclubismo, associações de documentaristas e legislação – e Cinema logo alcançou repercussão no árido panorama nacional de publicações da área. Nascida "como resultado do trabalho de muita gente, dentro e fora do velho 'casarão da Quarto Centenário'", a revista tinha "pretensão de resistir, graças à importância do material e à necessidade que vemos de sua existência". O primeiro editorial revelava que o clima de "otimismo moderado" dominante no grupo devia-se à própria revista e às programações no Museu Segall. Pouco, diante das carências:

> *Temos consciência de que*[,] *fundamentalmente, a Cinemateca precisaria de uma verba fixa, um laboratório de copiagem e salário para seus funcionários*

mas os editores acreditavam que, com "a colaboração dos leitores", Cinema poderia "ajudar nesse sentido"[55]. O mesmo clima otimista transparece no artigo de Lucilla, "Cinemateca: vida nova"[56], que expõe a retomada dos trabalhos e as perspectivas abertas pelo acordo com Segall. Isso permitiria

---

[54] Grifo do original.
[55] Cinema, n.1, p.3
[56] Idem, p. 32-4.

> *não só preservar, mas também desincorrer* [sic] *do "ostracismo" (veja* Nitrato*, filme que inclui depoimentos sobre a FCB); atuar na cultura nossa aqui agora; exibir a memória cinematográfica nacional, possibilitando pesquisa e reflexão.*

No rol das realizações recentes, incluem-se mostras, um convênio com a ECA para o fornecimento de filmes, a co-produção de Nitrato – o curta de Alain Fresnot – e a da versão sonora de Ganga bruta. Sobre este, aliás, versava o primeiro artigo publicado em Cinema – "Uma visita a Ganga bruta"[57], de minha autoria –, que reconstitui a história da realização e do lançamento do filme de Humberto Mauro. O texto também descreve a descoberta de "uma série completa dos discos que compunham a trilha sonora" original, guardada "num dos armários empoeirados" da Cinemateca. O achado despertara a curiosidade de Sylvia Regina Bahiense Naves – "técnica de som interessada pela pesquisa do cinema brasileiro" –, aluna da ECA responsável pela gravação de entrevistas e espetáculos para o Museu da Imagem e do Som. Graças a uma colaboração, articulada por Paulo Emilio, entre a Escola e o MIS, que forneceram recursos técnicos e financeiros, Sylvia procedeu à "regravação e a filtragem do som dos velhos discos". Em seguida, viajou para a França, onde permaneceu durante o ano de 1973, a propósito de um estágio na ORTF – Office de Radiodiffusion Télévision Française – obtido por Paulo Emilio graças a sua relação pessoal com o compositor Pierre Schaeffer, o criador da *musique concrète*. Os trabalhos de sincronização do som com a imagem de Ganga bruta ficaram por conta de Eduardo Leone e Dora Mourão, professores de montagem da ECA.

Paulo Emilio organizava nessa época encontros com alunos da USP e eventualmente de outras universidades, pós-graduandos ou não, para discutir projetos e trabalhos em andamento sobre cinema brasileiro. As reuniões aconteciam sob a égide do que viria a ser o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, agremiação a princípio informal que surgira em 1969 na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Num primeiro encontro de pesquisadores, acontecido no Rio, em 1970, criara-se uma Secretaria, coordenada por Lucilla Bernardet e Maria Rita Galvão, com sede na Cinemateca Brasileira. Maria Rita graduara-se em Ciências Sociais pela USP, defendera mestrado sobre a produção cinematográfica silenciosa em São Paulo (publicada sob o título Crônica do cinema paulistano) e era professora de História de Cinema na ECA. Maria Rita, Ismail Xavier – da primeira turma da ECA e também integrado ao corpo docente da Escola – e eu, da terceira turma, éramos os freqüentadores mais regulares das reuniões organizadas por Paulo Emilio. Matriculado na pós-graduação sob sua orientação, eu descobrira a pesquisa histórica como vocação e definira o cinema produzido em Campinas (SP) na década de 1920 como tema de mestrado. Com um projeto sobre o mesmo assunto fui premiado no concurso anual promovido pela Comissão Estadual de Cinema, o Prêmio Estímulo para produção de curtas-metragens. O filme, concluído em 1974 com o título Um Drama caipira dedicado a Caio Scheiby, não poderia ser realizado sem o apoio da Cinemateca – um dos motivos por que me aproximei da instituição.

Na situação de penúria em que viviam os principais arquivos brasileiros de filmes, os encontros do Centro de Pesquisadores eram momentos privilegiados para a discussão de trabalhos, troca de

[57] Idem, p. 5-16.

informação sobre filmes encontrados e debates mais gerais sobre questões de preservação. O III Encontro foi realizado em setembro de 1973 em Belo Horizonte, graças ao empenho de José Tavares de Barros, do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Maria Rita Galvão e Paulo Augusto Gomes, crítico mineiro, publicaram uma resenha do evento no segundo número de Cinema[58], na qual destacam

> *a presença entre os participantes de um representante do Instituto Nacional de Cinema, que pela primeira vez toma conhecimento oficialmente de sua responsabilidade na tarefa de recuperação e preservação do já tão delapidado patrimônio cinematográfico brasileiro* [...].

Outra personalidade presente, o professor e crítico de literatura Alexandre Eulálio, representava o Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura. Uma decisão do encontro foi a transferência da Secretaria de Pesquisadores para a UFMG, e uma das conclusões apontou para a necessidade de se estudar, no âmbito da universidade, a

> *criação de um pequeno laboratório, com um equipamento mínimo adequado à recuperação e copiagem de filmes antigos, em condições de trabalhar sem fins lucrativos.*

O assunto laboratório já aparecera no seminário interno da Cinemateca e no primeiro editorial de Cinema. Sua presença num fórum nacional indica que o assunto estava na pauta de outros interessados. Independentemente do custo do empreendimento – que se acreditava de possível obtenção –, a questão tinha muito a ver com a má vontade e a incompetência dos laboratórios comerciais em receber e processar filmes antigos. O lucro deles devia-se sobretudo à revelação e duplicação rápidas de material publicitário e de longas-metragens estrangeiros. Fitas antigas, quando aceitas, eram sempre problemas inconvenientes e inoportunos. Carlos Augusto Calil, num texto de alguns anos depois, apontou a

> *profunda incompatibilidade entre o filme velho e o laboratório comercial brasileiro: um carece de lento e delicado tratamento de revitalização, o outro oferece serviços de pronto-socorro. A qualidade dos filmes recuperados geralmente é muito ruim porque feita sem um particular estudo de aproveitamento do equipamento moderno e da infra-estrutura disponível.* [...] *Os sintomas mais freqüentes deste descaso estão nas cenas com intertítulos virados pelo avesso, contratipos fora de quadro, filmes mudos copiados com janela de filme sonoro, etc. Sem contar que os tratamentos anteriores à copiagem, tais como restauração das perfurações, do contraste original, interrupção da hidrólise da gelatina no filme nitrato, recuperação do plastificante do filme acetato, entre outros, não são jamais cogitados*.[59]

O IV Encontro de Pesquisadores realizou-se em julho de 1974 no âmbito da XXVI Reunião Geral da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em Recife. Paulo Emilio, responsável pela articulação com a SBPC, determinou que Lucilla e eu viajássemos com um mês de antecedência – ela para pesquisas adicionais a seu trabalho de mestrado "O cinema pernambucano de 1922 a 1931 – primeira abordagem" (apresentado em 1970 à Faculdade de Filosofia da USP) e eu para auxiliá-la no levantamento de informações, gravar depoimentos e produzir a retrospectiva de filmes, que se realizou no Teatro do Parque, aberta pelo prefeito de Recife e por uma homenagem à atriz Almery Steves. Tanto as projeções quanto a abrangência dos temas tratados durante as sessões plenárias marcaram uma nova fase na vida do Centro de Pesquisadores, a despeito da participação do escritor Leandro Tocantins que,

---

[58] Idem, p. 24-9.
[59] Filme Cultura, n.28, fev 1978.

representando a Empresa Brasileira de Filmes, resumiu seu discurso ao apoio que a empresa vinha dando à produção contemporânea – sobretudo à "inspirada em temas de nossa literatura"[60]. Mais concretas, as resoluções do Encontro referiam-se ao momento específico em que o governo preparava a fusão da Embrafilme com o Instituto Nacional de Cinema e sugeriam "aos órgãos públicos algumas providências imediatas": apoio ao curta-metragem, à participação do cinema brasileiro na televisão e às entidades culturais cinematográficas "que, em sua maioria, atravessam uma crise que ameaça a sua própria sobrevivência". Especificamente exortavam o governo a

> *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*[61].

A inclusão do cinema no patrimônio histórico e artístico havia sido reivindicação isolada de Jurandyr Noronha no artigo publicado em A cena muda. Seu ressurgimento duas décadas depois, num fórum especializado, sugere que o panorama cultural brasileiro apresentava uma configuração diferente. O crescente interesse demonstrado por uma nova geração universitária para com os destinos da Cinemateca Brasileira sugeria também que o momento histórico era outro.

Dias antes da ameaça de ver seu contrato com a ECA descontinuado por pressão de forças reacionárias anônimas, Paulo Emilio encaminha ao Departamento de Assuntos Culturais do MEC solicitação de apoio no valor de Cr$ 250 mil para a construção de um depósito de filmes no terreno a ser doado pela família Segall[62]. O pedido recebe boa acolhida por parte do diretor do DAC, o cientista social Manuel Diegues Júnior, pai do cineasta Carlos Diegues. Em boa hora, porque a Administração do Ibirapuera, em nova ofensiva, ameaçava demolir a sede da Cinemateca. Felipe Macedo, "responsável pelo expediente", na carta que enviou ao Gabinete do Prefeito, explica que a sugestão de transferir o acervo – inclusive os filmes em nitrato – para o prédio da Bienal não é a mais aconselhável e lembra que a FCB encaminhara pedido de colaboração para a construção de armazéns. Segundo ele, existiria um depósito no valor de Cr$ 11.250,00 em nome da Cinemateca correspondente aos títulos da dívida pública do antigo convênio com a Prefeitura.

> *Caso nos fosse facilitado o acesso a esta quantia, com a devida correção monetária, poderíamos gerir os problemas todos de transferência do acervo para depósitos por nós construídos*.[63]

Talvez se pudesse contornar o fato de que o mencionado convênio fora assinado com a Sociedade Civil Cinemateca Brasileira. Incontornável, porém, é que depois de oito anos sem contabilidade, sem balanços, sem atas e sem relatórios, a Fundação Cinemateca Brasileira não tinha mais personalidade jurídica. Mesmo que o DAC, por exemplo, liberasse rapidamente os recursos solicitados, a Cinemateca não teria como recebê-los. A consulta feita a uma empresa de auditoria contábil para a regularização de balanços

---

[60] "Pesquisadores, o IV Encontro", Cinema 4.
[61] Idem.
[62] 30 out 1974.
[63] 6 nov 1974.

do período 1967-74 e da situação legal perante a Curadoria de Fundações recebera como resposta um orçamento de Cr$ 50 mil[64].

Superada a crise da quase não-renovação de seu contrato com a ECA e estimulado pelo empenho do grupo de ex-alunos e orientandos em ver a Cinemateca sair da quase clandestinidade, Paulo Emilio decidiu reassumir o leme da instituição. Durante os meses seguintes cuidou-se da reconstituição legal da FCB e para essa tarefa foi fundamental a ação de Carlos Augusto Machado Calil, formado pela terceira turma da ECA, a mesma em que eu e Sylvia Naves nos formamos. Os três havíamos prestado serviços ao MIS: Sylvia como técnica de som, eu como pesquisador de cinema e de outros assuntos, Calil como organizador de exposições e catálogos. Calil realizara Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars (1974) – documentário com boa recepção nos meios intelectuais – e concluía naquele momento o curta Simitério do Adão e Eva, vencedor do Festival de Brasília de 1975. Seu gosto e talento editoriais haviam feito com que se preocupasse inclusive com a pobreza gráfica da revista da Cinemateca e o número 4 de Cinema (agosto de 1974) – em formato menor que os anteriores e com melhor qualidade de apresentação – traz seu nome como "colaborador". Foi Calil quem arrebanhou tudo que se assemelhasse a notas fiscais e comprovantes de despesas e os organizou para a elaboração dos balanços dos anos da crise.

A partir de março de 1975 a legalização torna-se premente. Com diferença de poucas semanas, o novo governador, Paulo Egydio Martins, e o novo prefeito, Olavo Setúbal, nomeiam José Mindlin e Sábato Magaldi respectivamente secretários de Cultura do Estado e do Município. Amigos de Paulo Emilio, os novos secretários foram sondados e se dispuseram a emprestar à Cinemateca o apoio a seu alcance. Calil, por indicação de Alexandre Eulálio, chefe de gabinete de Sábato, foi nomeado assessor da Secretaria Municipal de Cultura onde concluiu, sob as vistas cúmplices do secretário, a organização dos balanços da Cinemateca. Também na Secretaria elaborou os relatórios que davam conta das atividades dos últimos anos, necessários à regularização da FCB junto à Curadoria das Fundações. Nem todos os motivos para a urgência da legalização, entretanto, eram alvissareiros: no início de maio, a Cinemateca recebeu a notificação de que a Cinédia, de Adhemar Gonzaga, abrira um processo contra a instituição. Além de se manifestar contra a sonorização de Ganga bruta, a empresa exigia a entrega dos jornais cinematográficos produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, alegando que haviam sido realizados em seus estúdios e laboratórios[65]. Os advogados José Ignacio Botelho de Mesquita e Maria Eugênia Raposo da Silva Telles dispuseram-se gentilmente a representar a Cinemateca, mas para tanto precisavam de subsídios. Paulo Emilio e eu passamos semanas localizando documentos, coligindo dados e redigindo informes para instruir a contestação dos advogados.

---

[64] 24 out 1974.

[65] Esses filmes, assim como os cinejornais produzidos pela Agência Nacional, haviam sido recolhidos por Paulo Emilio no Rio de Janeiro em 1956, de acordo com ofício de 23 mai desse ano a Jack Évora Correia, encarregado do Laboratório de Cinema da Agência Nacional.

Concluída a organização da papelada para o restabelecimento jurídico da FCB, tratava-se agora de reunir o antigo Conselho e recompor a Diretoria. A inclinação explícita de Paulo Emilio era aproveitar a oportunidade e confiar a Cinemateca ao grupo ligado à universidade, ou como descreveu Calil em tons mais carregados: "o que ele queria desesperadamente era passar a Cinemateca para uma outra geração e torcer aos deuses para que desse certo"[66]. Embora nossa presença constante na sede fosse bem aceita e recebida com certo alívio por parte de Lucilla – cada vez mais ausente da Cinemateca –, obviamente atrapalhava a sistemática de trabalho estabelecida pelo grupo de voluntários, do qual Felipe Macedo assumira a liderança. Os visitantes ameaçavam tornar-se invasores. Paulo Emilio mantinha uma aparente neutralidade, embora conosco discutisse a composição da futura Diretoria. Maria Rita Galvão e Ismail Xavier, os mais indicados para o cargo de diretor-presidente, não podiam aceitá-lo em virtude do regime de dedicação exclusiva à USP, mas dispunham-se a colaborar ativamente na reorganização institucional. Seguindo à risca o programa que estabelecera, Paulo Emilio reuniu antigos conselheiros e diretores e expôs os motivos pelos quais acreditava que o melhor alvitre seria entregar a FCB a um novo comando. Como parte da estratégia de convencimento utilizou uma anedota do início da Revolução Russa, quando um amigo de Trotski o procurara com a única solução possível a seu ver para o sucesso revolucionário: o fuzilamento de todas as pessoas com mais de 40 anos. Da reunião dos históricos saiu uma relação de componentes no novo Conselho, sem nenhum representante da antiga geração. Numa assembléia tensa, realizada no domingo 25 de maio, os novos conselheiros elegeram uma Diretoria composta por Sylvia Naves, presidente, Maria Rita, secretária, a pesquisadora Raquel Gerber, tesoureira, além de Calil, Ismail e Marcello Tassara (também professor da ECA). A notícia da "revolução" na Cinemateca espalha-se com rapidez e tem a pior repercussão possível junto aos poderes culturais estabelecidos. Sábato Magaldi questiona Calil por sua participação numa Diretoria *enfantine* e exige o retorno dos "velhos"; o Curador das Fundações informa Almeida Salles que, em mãos tão moças, a reconstituição da personalidade jurídica da FCB mereceria uma reflexão mais prolongada; o secretário Mindlin confessa-se relutante em concretizar o apoio prometido; enquanto isso, os advogados no processo da Cinédia pedem, por motivos óbvios, a legalização mais imediata possível. Na agitação do momento, Maria Rita exclama: "Nós somos um grupo de adultos entre um bando de crianças e uma multidão de velhos". Perplexo com a reviravolta, Paulo Emilio tem de desfazer a armação que ameaçava colocar em risco o futuro da Cinemateca. Após consultar seus pares, redige e transcreve de próprio punho no Livro de Registro de Atas do Conselho Consultivo da Fundação Cinemateca Brasileira uma sólida peça de ficção que data de 25 de maio de 1975. A reunião extraordinária ficcional é presidida por Sérgio Buarque de Hollanda e estão presentes, entre outros, José Aderaldo Castelo, Francisco Matarazzo Sobrinho, Mário Schemberg e Pietro Maria Bardi. Votos de pesar são consignados e um minuto de silêncio mantido em memória de Guilherme de Almeida, Júlio de Mesquita Filho, Arnaldo Pedroso d'Horta, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Lourival Gomes Machado. Almeida Salles resume os anos de crise e

[66] Entrevista em 15 fev 2007.

confessa a cogitação da Diretoria em extinguir a FCB, que não foi levada adiante devido à ausência de outra instituição

> *em condições de arcar com a responsabilidade, a fidelidade ao ideal proposto e o reconhecimento da importância dessa entidade Fundação Cinemateca Brasileira para a cultura nacional e paulista.*

Aprovam-se os relatórios de atividades dos últimos exercícios, bem como os balanços do período 1967-74 (ficticiamente apresentados pelo tesoureiro João de Araújo Nabuco). Um novo Conselho é eleito, com representantes mais ativos do antigo e a inclusão dos

> *estudiosos e técnicos que têm assegurado a continuidade da preservação do acervo e, por outro lado, a nova geração de professores universitários especialistas em cinema*.

Uma composição, em suma, aprovada pelos poderes estabelecidos, pelo Curador de Fundações e registrada em cartório. A Fundação Cinemateca Brasileira era legal novamente.

Revertido o processo em relação ao Conselho, restava a questão da Diretoria. A pressão dos poderes oficiais que redundara no aborto do Conselho e da Diretoria de novos, a despeito de constituir uma ingerência da elite estabelecida, foi bem recebida pelo grupo de voluntários, que temia que uma gestão exclusivamente nossa os afastasse da vida da Cinemateca. A nova composição diretiva os satisfez: Antonio Candido, presidente, Paulo Emilio, tesoureiro (respondendo pela Conservadoria), Sylvia Naves, secretária, e Decio de Almeida Prado, Maria Rita Galvão e Ismail Xavier. Calil passou a integrar o Conselho, para o qual fui eleito secretário, sempre sob a presidência de Almeida Salles. As prioridades estabelecidas pelo novo grupo eram o conhecimento e a preservação do acervo em detrimento das atividades de difusão predominantes até ali. Durante algum tempo, graças à intermediação de Paulo Emilio, a convivência dos dois grupos não descambou para o conflito aberto, mas era desconfortável sobretudo para os antigos voluntários (voluntários também éramos nós pois membros de conselho e de Diretoria de uma fundação não recebem remuneração). Felipe Macedo queixou-se a Jean-Claude Bernardet sobre o "caráter autoritário da estrutura de decisões dentro da FCB" desde a legalização, "e da nossa exclusão dela"; "os pontos de vista deles são colocados como óbvios e indiscutíveis", "as informações não circulam". Sua reivindicação concreta relaciona-se à aquisição de uma redutora 35/16mm, colocada em último lugar numa lista de prioridades para o laboratório que o novo grupo diretivo planeja instalar; o equipamento possibilitaria a alimentação do mercado alternativo que as federações estaduais de cineclubes tentavam estabelecer. Não obstante estar a Cinemateca "namorando as três instâncias dos poderes públicos" para obter recursos para o laboratório, "o primeiro corte de verba atingirá a máquina de redução, e a difusão, e a função social da FCB"', e esta "se transformará num Museu até o fim do regime". Vivia-se o governo Geisel e, apesar das profecias de abertura feitas por Glauber Rocha e de algumas demonstrações de liberalização do regime militar, muitas atrocidades ainda seriam cometidas, como o assassinato de Vladimir Herzog, proibição de livros, músicas, filmes e peças de teatro. Compreende-se portanto a preocupação de Felipe e seus companheiros quando identificam no grupo diretor da Cinemateca "uma força e prestígio que ridicularizam qualquer pretensão de alguns jovens de tentar discutir as opções formuladas de cima" e a

> *inserção inadequada da FCB no projeto cultural do governo, através da consideração errônea das prioridades e fundamentalmente a desmobilização do setor, difusão, que promove a organização de entidades independentes, de debates e de pressão por participação; desmobilização esta que coincide em muito com os interesses a que nos opomos*.[67]

Inadaptáveis à nova orientação institucional, no início de 1976 os antigos voluntários transferem-se para a FPC – Federação Paulista de Cineclubes, sob a presidência de Felipe Macedo. Por um bom tempo ainda haveria relações azedas e indisposição de ânimos entre as partes. Definíramos a preservação como prioridade e, por insistência de Paulo Emilio, um lote de cópias em 16mm foi confiado à FPC para circulação entre seus associados. Um convênio, assinado em 1977, obrigava a FPC a diligenciar a autorização dos produtores para a cobrança de taxas de empréstimo, o que nem sempre era providenciado. Em setembro desse ano, a Delegacia Regional de São Paulo do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal invade a FPC e apreende 75 filmes sob a alegação que se tratava de "mercadoria de procedência estrangeira desacompanhada de documentação legal"[68]; fato agravante: a Dinafilme – distribuidora da FPC – não estava registrada na Embrafilme. A Cinemateca dá à FPC um prazo para que tome providências, após o que oficia ao chefe da Censura paulista explicando que é a proprietária das cópias. José Vieira Madeira, o chefe da Censura, fora aluno de Paulo Emilio em Brasília e o auxiliara na realização da primeira Semana do Cinema Brasileiro, germe do futuro Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. As negociações seguiam rumo a um rápido desenlace, mas declarações da FPC aos jornais irritam o censor que transfere a decisão para Brasília. A lentidão das gestões exacerba Felipe Macedo que avisa a FCB que a FPC

> *não poderá permitir que este problema se arraste nos corredores burocráticos de uma divisão regional de Censura. Não podemos admitir que esta questão seja encarada unicamente como um probleminha administrativo, que se resolve – ou não se resolve* [... –] *através das idiossincrasias do chefe da Censura*.[69]

A obediência aos trâmites legais reforça a suspeita das federações e do Conselho Nacional de Cineclubes de que os dirigentes da Cinemateca acumpliciaram-se aos poderes autoritários – sentimento que encontra terreno fértil em alguns setores da comunidade cinematográfica. Em fevereiro de 1979 a FPC está prestes a "iniciar uma luta mais ampla contra a ação da Censura em relação à Dinafilme"[70], mas uma reunião com a Cinemateca, representada por Maria Rita Galvão, arrefece os ânimos: os entendimentos com a Censura estavam prestes a resolver a questão e "a Cinemateca não podia absolutamente concordar com o envolvimento do seu nome na dita campanha"[71]. Em abril a Censura devolve à Cinemateca os filmes apreendidos. Em outubro a Cinemateca recolhe as cópias de seus filmes que ainda estavam em poder da Federação Paulista de Cineclubes.

---

[67] Carta de 6 out 1975.
[68] Carta da FPC de 6 set 1977.
[69] Carta de Felipe Macedo, 23 dez 1978.
[70] Carta de 22 fev 1979.

Arrumando a casa

Raymond Borde, em seu livro Les cinémathèques, identifica uma fase na história dos arquivos de filme, que vai aproximadamente de 1946 a 1960, à qual dá o nome de "*la difficile objectivité*". Ela teria, entre outras características, a marca da presença carismática e contraditória de Henri Langlois, que declara guerra à Federação Internacional de Arquivos de Filmes em 1959, num gesto teatral grandiloqüente ao ver contestada sua postura contrária ao projeto de um catálogo coletivo dos acervos reunidos nas cinematecas. A crise que então se abriu – e que durou mais de um ano repleto de intrigas, perseguições e processos judiciais[72] – era a supuração de um conflito que há tempos amadurecia no seio da Federação: os arquivos deveriam orientar-se pela diretriz colecionista e exibidora (capitaneada por Langlois) ou por uma postura técnica voltada à preservação de filmes por tempo museológico (defendida por Ernest Lindgren, da cinemateca britânica)?

Inegavelmente a Cinemateca Brasileira, uma das inúmeras filhas que Langlois semeou pelo planeta, não fugira ao padrão geral das cinematecas da primeira geração, dominadas por intelectuais de prestígio, que pouco ou nada entendiam dos procedimentos necessários à preservação de filmes mas que tinham paixão pelo cinema e sua cultura. Mesmo com a difícil convivência em Paris e, depois, quando a criativa personalidade do francês imaginou motivos para transferir suas simpatias para a Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro (cuja filiação à Fiaf, num primeiro momento, rejeitara pois defendia a participação de apenas um arquivo por país), Paulo Emilio reconhecia a importância de Langlois na gênese dos arquivos nacionais: ele dera

> *um apoio fantástico ao movimento de cultura cinematográfica aqui no Brasil.* [...] *Se no Brasil não existe direito uma cinemateca, não é culpa do Langlois: ele fez o que pôde*.[73]

O arquivo brasileiro que Langlois desejava seria um epígono da Cinémathèque Française. Catálogos, depósitos climatizados, inspeção técnica de filmes – nada disso era prioritário; necessária e suficiente era a paixão pela arte cinematográfica. A realidade internacional, contudo, demonstrara que apenas paixão não bastava para impedir a deterioração da película, e que o fogo era um dos inevitáveis resultados da má conservação. Na entrevista concedida a Alain Fresnot em 1973, Paulo Emilio demonstra que sua reflexão, sem negar-lhe o empenho, fora bastante diferente das pregações de Langlois:

> *Se a gente for calcular direito o que se perdeu devido à umidade ou à falta total de toda e qualquer preservação, os filmes que apodreceram, todos os filmes que melaram ou que secaram ao ponto de ter que jogar fora, acaba sendo uma metragem muito maior do que a metragem que foi perdida nos incêndios.*

O mero ato de colecionar e difundir a cultura cinematográfica era insuficiente; fazia-se necessária uma ação efetiva para a preservação dos acervos. A essa conclusão haviam chegado os grandes arquivos de filme do mundo e, em meados da década de 1970, eles viviam a fase de investigações científicas e implantação de processos que Borde chamou de "*victoire fonctionnelle*". Mesmo nos Estados Unidos,

---

[71] Documento de 15 mar 1979.
[72] Histoire de la Cinémathèque française, p.282-301.

país tardio na adoção de cuidados de preservação para com seu patrimônio cinematográfico, esta começara a ser levada a sério, sintoma revelador de que o cinema perdera para outra mídia o predomínio comercial de que gozava até então (aliás, foi graças a essa nova mídia – a televisão – que os filmes velhos começaram a ser revalorizados e a indústria de cinema passou a investir em restauração). Ao refletir sobre a trajetória da Cinemateca Brasileira e compará-la a congêneres estrangeiras dos primeiros tempos, Paulo Emilio conclui que

> mutatis mutandis*, as dificuldades da Cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque ou da Cinemateca de Rochester eram tão grandes quanto as nossas.* [...] *havia duas realmente bem equipadas: a da Inglaterra e a de Moscou. Hoje o negócio está formidável. Existem aí cinematecas riquíssimas e que não têm o equipamento correspondente para a preservação, para a infra-estrutura , como é o caso da Francesa.* [...] *A nossa não existe. É isso que precisa pôr na cabeça: é que não existe Cinemateca Brasileira. Nunca chegou a existir*.[74]

A geração que em 1975 toma posse da instituição insurge-se contra a verdade dessa constatação cruel, determinada a fazer com que a Cinemateca Brasileira afinal existisse. Havia consciência da necessidade de preservar o acervo reunido pela instituição durante mais de duas décadas e de cuidar para que a produção cinematográfica brasileira em seu conjunto recebesse cuidados de tratamento e conservação que a impedisse de seguir o mesmo caminho de desaparecimento em que já se engolfara um percentual que se adivinhava maior do que o dos filmes sobreviventes. O outro grande arquivo nacional, a Cinemateca do MAM do Rio seguira o modelo langloisiano e consagrara-se como pólo de exibição e discussão de filmes e de política cinematográfica, promoção de cursos, programação de salas, e tivera um papel de destaque na agitação provocada pelo grupo do Cinema Novo. Cosme Alves Netto, seu diretor, orientava o crescimento do acervo basicamente pela coleta de cópias de exibição. As relações da Cinemateca com a direção do Museu de Arte Moderna eram, na maior parte do tempo, bastante conflituosas e isso refletia-se na crônica falta de pessoal e de instalação de uma estrutura mínima para a conservação dos filmes. Um acordo entre os arquivos carioca e paulista previa inclusive que matrizes e cópias em suporte de nitrato fossem encaminhadas para a Cinemateca Brasileira – fluxo que se manteve mesmo durante a crise de 1967-74 e prosseguiu depois com maior ênfase. Como não havia alternativa, coube ao grupo de São Paulo enfrentar o desafio de cuidar do acervo brasileiro.

> *Naquele momento não tinha opção* [...]. *Ou era aquilo ou era ficar do jeito que estava, quer dizer, aquela instituição acabada, falida. Quando a gente pegou, ela não tinha mais os livros, as cópias estavam todas sucateadas pelo trabalho cineclubístico. Tinha o quê? Tinha uma massa falida*.[75]

Em que medida o voltar-se para o acervo cinematográfico brasileiro e sua preservação representava o que Felipe Macedo denominava "inserção inadequada da FCB no projeto cultural do governo" não era nossa preocupação. A premência e a dimensão do trabalho a fazer eram absorventes demais e muito estimulantes para o grupo de moços com seus vinte e cinco anos ou pouco mais. Entretanto, se cada um de nós rejeitava a ditadura militar e a combatia com as armas possíveis, olhando

---

[73] Depoimento para Nitrato.
[74] Idem.

retrospectivamente verifica-se que estávamos na verdade nos alinhando a uma tendência patrimonialista renovadora que se imiscuíra nas estruturas governamentais e germinava com apoio oficial. Esse pensamento, ligado diretamente às novas correntes da política internacional de cultura, encarnou-se no Brasil na figura de Aloísio Magalhães. Artista plástico e *designer* de muita importância, Aloísio criara em 1975, no Ministério da Indústria e do Comércio, com apoio do ministro Severo Gomes, um grupo de trabalho que funcionava sob o nome de Centro Nacional de Referência Cultural. A ação do CNRC e a atuação de Aloísio Magalhães determinariam profundas mudanças de direção na política cultural do governo, e não apenas em termos de patrimônio histórico e artístico. Com relação a este, a renovação proposta por Aloísio tinha como bandeira a noção de "bem cultural" – nos moldes da concepção original de Mário de Andrade quando da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937 – que abarcaria desde o monumento arquitetônico de pedra e cal até os saberes e fazeres populares (contemporaneamente denominados "patrimônio imaterial"), passando pelas mais variadas manifestações artísticas e culturais, inclusive filmes. Todos esses bens culturais mereceriam a atenção do governo para sua identificação, cadastramento, estudo e preservação. Aloísio identificava na continuidade do processo cultural "uma das coisas mais importantes na direção de uma civilização". Por diferentes motivos, esse processo realizava-se aos solavancos na história brasileira: "não existe um fluir contínuo"[76]. Essa continuidade interrompida resulta em instituições fracas: "o que vale são as pessoas", e "para construir as instituições, doutor, você leva muito tempo até que elas sejam instituições"[77]. Donde a tendência a constantemente criarem-se novas instituições – "sem se preocupar com nenhuma anterioridade, com nenhum passado" – quando, "ao contrário, se deveria retomar um processo de revitalização natural das instituições existentes, dando-lhes continuidade"[78]. Havia recursos para isso, afirmava Aloísio, mesmo na fase de contenção econômica em que entrara o Brasil de meados da década de 1970, mas para obtê-los era necessário ter idéias claras, competência e determinação. A retomada da Fundação Cinemateca Brasileira era a tentativa de revitalização de uma instituição com passado: determinação não nos faltava, restava clarear as idéias e construir a competência.

Curiosamente, num espaço de tempo acelerado, a Cinemateca foi obrigada a vivenciar muitas das experiências que grande parte dos arquivos de filme estrangeiros experimentou ao longo de décadas: tínhamos um conflito com produtores rolando na Justiça, nossas relações com os cineclubes eram difíceis e, para fazer face às demandas do acervo, precisávamos superar uma defasagem tecnológica que nos parecia, e efetivamente o era, gigantesca. Acresce que isso deveria ser efetuado ainda num estágio de voluntariado pois não havia possibilidade de remuneração. A sobrevivência do grupo diretivo era garantida por outras fontes: Carlos Augusto Calil como assessor de gabinete de Sábato Magaldi; Sylvia Naves produzia o programa "Luzes, câmera" – de entrevistas com pessoas ligadas ao cinema brasileiro –

---

[75] Carlos Augusto Calil, entrevista a 15 fev 2007.
[76] E Triunfo?, p.115.
[77] Idem, p.106.
[78] Idem, p.115.

na TV Cultura; eu, desde julho de 1975, coordenava a área de cinema do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira do Departamento de Informação e Documentação Artísticas – Idart – da Secretaria Municipal de Cultura; Paulo Emilio e Maria Rita Galvão tinham suas atividades na USP. Ismail Xavier afastou-se da Diretoria e da Cinemateca para fazer doutorado na Universidade de Nova Iorque.

As novas circunstâncias políticas e administrativas de São Paulo haviam afastado a ameaça maior do despejo das instalações no parque do Ibirapuera. Melhor ainda: graças à colaboração do secretário Sábato Magaldi, o "casarão da Quarto Centenário" ganhou a primeira de uma série de reformas por que passaria durante a década e meia que a Cinemateca ainda ocupou o local: vidros quebrados foram substituídos, o prédio pintado e consertou-se o telhado – o que diminuiu consideravelmente o número de goteiras durante a época das grandes chuvas. Esse estado de coisas

> *alterou consideravelmente a ordem de prioridade das medidas a serem tomadas para a salvaguarda do patrimônio histórico e artístico reunido nos depósitos da Fundação Cinemateca Brasileira,*

como explicou Paulo Emilio pessoalmente a Manuel Diegues Júnior, e depois em carta de 25 de agosto de 1975. Ao mesmo tempo que se visitavam terrenos municipais e estaduais mais adequados à construção de depósitos para filmes do que o terreno da família Segall, solicitou-se ao Ministério da Educação e Cultura a alteração de uso dos Cr$ 250 mil destinados a essa finalidade para "um primeiro tratamento químico dos filmes de nitrato". Esse tratamento consistiria em sua lavagem "com detergentes químicos e endurecedores de emulsão fotográfica" e na plastificação dos filmes

> *com ingredientes químicos cujo índice de difração seja exatamente o mesmo da película, impedindo com isso que sejam copiados os riscos e avarias.*[79]

Para tanto, previa-se a construção de equipamentos e a contratação de pessoal técnico que processaria preliminarmente – "sem contratipar ou duplicar" – três quartas partes de um acervo estimado em 16 mil rolos. Não apenas o total estimado para processamento estava muito acima de qualquer expectativa realista como a própria idéia de que era possível construir, com rapidez e eficiência, equipamentos adequados ao tratamento de filmes antigos a partir de velhas máquinas de laboratório teria de se adequar ao que a prática revelaria factível. De qualquer maneira, é essa idéia otimista que conforma o espírito da solicitação, feita ao Departamento de Assuntos Culturais do MEC também em agosto de 1975, de apoio para a instalação de "um mínimo de equipamento próprio, a fim de serem aproveitados com eficácia os recursos disponíveis". O pedido – que explicita que "cada vez que for possível a importação será evitada" – 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 ("para tratamento especial"), máquinas de plastificar, polir e lavar, uma reveladora de filmes, mesas de sincronismo e enroladeiras. À guisa de exemplo, informava-se que apenas "uma copiadeira americana aditiva Bell and Howell custaria 80.000 dólares", o que eqüivalia a 50% do total do orçamento encaminhado (Cr$ 1,3 milhão).

---

[79] Carta mencionada, de 25 ago 1975, assinada por Paulo Emilio, diretor, e Antonio Candido, presidente.

À frente das argumentações e providências para a instalação do módulo estava Carlos Augusto Calil que em seu filme sobre Blaise Cendrars vira-se às voltas com as dificuldades que os laboratórios comerciais colocavam para a duplicação de filmes velhos e os esforços necessários para obter um serviço de qualidade apenas razoável. A primeira inclinação de Calil fora articular um acordo com a Rex Filme, tradicional laboratório de São Paulo, que dispunha de equipamentos adequados – alguns ainda da época do cinema silencioso – e cujo diretor-técnico, Oswaldo Kemeni, além de plenamente habilitado, dispunha-se a criar uma linha de produção dedicada ao processamento de materiais antigos. Algumas circunstâncias, porém, impediram a efetivação do acordo. Por um lado, não havia recursos para imobilizar parte de um laboratório comercial que se dedicasse exclusivamente aos trabalhos que se faziam necessários para a Cinemateca. Por outro, a essa altura dos acontecimentos, a Rex havia sido comprada pela Líder Cinelaboratórios, empresa carioca que em pouco tempo dominaria o mercado. Um último ponto, decisivo, era que naquele momento consolidava-se o predomínio do filme colorido. A quase totalidade do acervo da Cinemateca era em branco e preto. No dizer de Calil, "chegamos atrasados"; "o preto-e-branco era anacrônico. Como a Cinemateca era anacrônica. Daí eu não consegui"[80].

Os óbices ao acordo com o laboratório foram simultaneamente determinantes da tomada de decisão de montar um módulo de restauração na própria Cinemateca e, digamos assim, propícios à implementação da decisão tomada. A Líder iniciou um lento desmonte da Rex e inúmeras peças e equipamentos antigos foram separados para descarte. Atento, Calil percebeu a oportunidade de procurar os proprietários da Líder e convencê-los a vender, por um preço acessível, aquelas máquinas inadaptadas aos modernos processamentos laboratoriais. Tarefa árdua foi convencê-los de que a FCB não pretendia – nem legalmente poderia – constituir-se como concorrente no mercado. No início de 1976, uma carta a Fernando Rodrigues, superintendente da Líder no Rio de Janeiro, explicava que as fundações eram regidas pelo artigo 28 do Código Civil, encaminhava uma cópia dos estatutos da Cinemateca, demonstrando seu caráter cultural, e informava que

> *o laboratório que se pretende implantar* [...] *será voltado para a recuperação da enorme quantidade de rolos de filmes, que dispomos, processados em suporte de nitrato de celulose, inflamável, e com problemas de encolhimento no formato, devido à ação do tempo nos locais em que foram conservados, sem controle de umidade e temperatura. Esse trabalho, até hoje desenvolvido esporadicamente nos laboratórios comerciais – entre eles a LÍDER e a REX –, causa razoável transtorno na rotina deles, além de ser proibida a entrada de filmes* [em] *nitrato nesses laboratórios, por comprometer o contrato de seguro. Dentro desse quadro, a Fundação Cinemateca Brasileira desenvolverá atividades voltadas para a recuperação completa dos principais documentos filmados da realidade brasileira, até hoje abandonados pelo descaso dos dirigentes de nossa política cultural*.[81]

Nova carta, encaminhada a 9 de fevereiro, reforçava o caráter não-comercial do laboratório que se pretendia instalar. A Líder afinal acedeu em vender os primeiros componentes – peças, carcaças, pedaços de equipamento e algumas antigas máquinas inteiras – do que viria a ser o Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira.

---

[80] Carlos Augusto Calil, entrevista citada.
[81] Carta de 22 jan 1976.

Na escolha desses componentes e no trato com os técnicos da Líder, Calil foi grandemente auxiliado por Josef Illès, húngaro de Budapeste chegado ao Brasil em 1949 para trabalhar nos laboratórios da Divulgação Cinematográfica Bandeirante. Além de laboratorista competente, Illès era fotógrafo e estudara os princípios da cor, tendo sido de sua responsabilidade a realização do primeiro teste colorido revelado no Brasil, entre 1952 e 53. Desempregado aos 50 anos devido às recentes modificações no panorama dos laboratórios de São Paulo, Illès interessou-se pelas idéias de Calil de instalar as máquinas da Rex na Cinemateca e foi contratado para construir a lavadora e a plastificadora de filmes. Os trabalhos tomam um bom caminho e Illès recebe elogios na reunião do Conselho da Cinemateca realizada a 21 de fevereiro de 1976, durante a qual Calil informa que

> *a dificuldade legal de importações, no atual momento da vida brasileira, vão* [sic] *certamente dificultar a solução de alguns problemas, mas a experiência tem demonstrado que quase tudo pode ser encontrado, adaptado ou fabricado aqui mesmo*.[82]

Recursos obtidos da Secretaria de Estado da Cultura, mediante a realização de mostras de filmes no MIS e na ECA, permitem a aquisição de novos equipamentos antigos da Rex e aos poucos os gerentes da Líder adquirem o hábito de chamar "o pessoal da Cinemateca" para ver se algo interessava em montes de velharias mecânicas, antes de vendê-las como sucata para algum ferro-velho.

Depois de muita labuta, as máquinas de lavar filmes para limpeza e interrupção do processo de hidrólise dos rolos com suporte em nitrato foram colocadas em operação e iniciou-se o tratamento de materiais do acervo. Mesmo com a antiga copiadeira Debrie Matipo ainda em testes e tanques e armários de máquinas sendo combinados para tomar a forma de uma reveladora, a Cinemateca recebeu e aceitou algumas encomendas feitas a partir do momento em que se divulgou que a instituição iniciara a instalação de seu módulo de laboratório. Acreditava-se que a prestação de serviços poderia constituir uma fonte de recursos significativa e alguns primeiros trabalhos foram realizados para a Universidade Federal de Minas Gerais e para a Fundação Alfredo Ferreira Laje – respectivamente longas silenciosos de Igino Bonfioli e quatro dezenas de cinejornais produzidos pela Carriço Filme, de Juiz de Fora.

Havia muito que a Cinemateca fora desligada da Federação Internacional de Arquivos de Filmes por falta de pagamento das anuidades mas também pelo fato de não enviar regularmente relatórios ou simples notícias que dessem à Fiaf alguma idéia sobre os anos da crise. Superada esta, os contatos foram retomados e, mesmo antes de a FCB pleitear seu reingresso na Federação, abriu-se a possibilidade do envio de um representante ao II Curso de Verão organizado pela Fiaf e realizado no arquivo de filmes da República Democrática Alemã. O programa de algumas semanas compunha-se de aulas e práticas relacionadas às diversas atividades de uma cinemateca, com especial destaque para conservação e restauração. Calil foi escolhido entre nós para comparecer ao curso e, no ofício que Paulo Emilio enviou a Sábato Magaldi solicitando a liberação do assessor de gabinete da Secretaria Municipal de Cultura para a viagem, ele lembra que a importância da

> *atualização de conhecimentos e a experimentação em caráter intensivo de um especialista como Machado Calil seria do maior interesse para a Prefeitura,*

---

[82] Livro de registro de atas do Conselho Consultivo.

cujo acervo cinematográfico encontrava-se sob os cuidados da FCB. Esta, arcaria com as despesas da passagem aérea e o conservador interino refere-se ao responsável pelo Departamento de Preservação da Cinemateca como sendo, no Brasil,

> *o mais destacado elemento que se dedica ao ramo, havendo já preservado películas nacionais de longa e curta-metragens* [sic] *anteriores ao cinema falado*.[83]

Como, além de Berlim, Calil também passaria por Paris, Paulo Emilio escreveu uma curta mensagem apresentando-o – "é hoje a figura central de nossa velha Cinemateca que finalmente, depois de vinte anos, está tomando alguma forma" – a Paulo Carneiro, embaixador brasileiro na Unesco, para que o apoiasse numa visita ao Service des Archives du Film, cujas instalações em Bois d'Arcy eram consideradas modelares entre as cinematecas européias[84].

Para os aprendizes que éramos em tudo quanto dizia respeito a um arquivo de filmes, a viagem de Calil à Alemanha Oriental revestiu-se do caráter de exploração de uma caverna de tesouros. As publicações da Fiaf trazidas por ele com relatos de experiências de diversas cinematecas nos campos da documentação e da catalogação cinematográficas foram rapidamente devoradas. Modelos das fichas de descrição física e de conteúdo adotadas pelo Staatlichesfilmarchiv, com cores diferenciadas para filmes curtos, longos, nacionais, estrangeiros, depois de traduzidas e estudadas, foram impressas às centenas e apresentadas no VII Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, realizado em Brasília em junho de 1977, como proposta de um Fichamento Padrão para Classificação de Material Cinematográfico. Proposta ambiciosa, de difícil implantação na própria Cinemateca Brasileira que, diferentemente das equipes de revisores e catalogadores de sua congênere alemã, dispunha de apenas um responsável pelo setor de catalogação, José Carvalho Motta – especialista em montagem graduado pela segunda turma da ECA –, encarregado desde abril de 1976 de identificar e revisar o acervo, acompanhar a movimentação de cópias e matrizes dentro e fora da instituição, além de receber e incorporar novos depósitos de filmes, que começaram a chegar em abundância. Inúmeros campos das fichas de cartão multicores eram deixados em branco pois não havia pessoas para recolher e transcrever nelas as informações sobre o estado físico das bobinas ou mesmo os créditos de apresentação.

Se a transposição acrítica do sistema de catalogação de um grande arquivo estrangeiro revelou-se depois de algum tempo de pouca praticidade para as circunstâncias da Cinemateca, a expedição alemã de Calil foi muito útil para demonstrar-lhe de imediato que, em termos de restauro de filmes, práticas específicas deveriam ser desenvolvidas para o cuidado com o acervo brasileiro. Hans Karnstädt, engenheiro responsável pela conservação e pelo laboratório de restauração do Staatlichesfilmarchiv, demorou um pouco para responder quando, durante uma aula, Calil perguntou-lhe como tratavam os nitratos melados; acabou confessando que na verdade nunca havia visto um filme nessas condições.

> *Aí eu percebi que o buraco era muito mais embaixo.* [...] *O problema deles não era esse; o problema deles era outro. Nós que tínhamos de resolver nossos problemas. E aí, enfim, insisti em que o laboratório fosse feito, que encontrasse uma tecnologia, que investisse em*

---

[83] Ofício de 19 jul 1976.
[84] Carta de 21 ago 1976.

> *formação de gente e que enfrentássemos os nossos problemas, porque não haveria ninguém para enfrentá-los*.[85]

A implantação do módulo de laboratório, entretanto, deu-se com muitos percalços. De volta da Europa, Calil viu-se às voltas com a perda de seu assessor técnico: Josef Illès fora chamado para assumir a Diretoria industrial de uma nova empresa laboratorial criada em São Paulo, a Flick. Durante alguns meses houve indefinição acerca do rumo que tomariam as coisas. Na reunião do Conselho de 12 de fevereiro de 1977, Calil explicou que

> *a lentidão dos trabalhos de conclusão do laboratório de preservação deve-se à impossibilidade de assegurar um quadro técnico profissionalizado, devido à insegurança de recursos com que a Fundação pode contar.*

Simultaneamente, o pedido para a complementação desse módulo, encaminhado ao MEC cerca de ano e meio antes, foi liberado através da recém-criada Fundação Nacional de Arte – Funarte. O convênio, que garantiu as atividades de 1977, incluía equipamentos, pessoal técnico e de expediente, o que permitiu que Sylvia Naves, desligada da TV Cultura, fosse contratada como assessora administrativa. Ainda como prestadores de serviços foram contratados dois funcionários da antiga Rex que se encarregariam dos trabalhos de copiagem e revelação – José Aquino de Barros e Luiz Carlos Pellucio.

A convivência do grupo dirigente da Cinemateca também passava por ocasionais borrascas. Éramos bastante críticos uns em relação aos outros e, em abril de 1977, para uma de nossas reuniões, escrevi e distribui um texto a que dei o nome de "A meu ver". Com pouco mais de uma página, a enfática conclusão do documento era tirada do "Projeto de programa de nosso partido", de Lênin. Paulo Emilio teve o cuidado, depois de lê-lo, de arrancar e rasgar a lauda com a citação pois os tempos ainda podiam ser perigosos para esse tipo de bandeira. O ponto principal era a falta de um programa efetivo, que estaria provocando ações desconexas. Creio haver chegado o momento de confessar que, autor dos relatos constantes do Livro de Registro de Atas da Diretoria – tanto os transcritos por mim quanto por Sylvia Naves e Ismail Xavier –, fiz como o escrivão de Marc Bloch, que "redige o auto dos debates, o mais freqüentemente elíptico e com relações apenas distantes com o que verdadeiramente ocorreu na audiência"[86]. Antonio Candido e Decio de Almeida Prado, bem como Lygia Fagundes Telles depois, sempre presentes quando solicitados, raramente participavam dos encontros de trabalho do grupo diretivo, que ocorriam de maneira informal e nos momentos necessários. O Regulamento Interno da FCB, porém, determinava que a Diretoria se reunisse bimestralmente, em sessões abertas com a leitura da ata do encontro precedente. Em cumprimento a essa determinação, durante alguns anos a tarefa de dar forma de ata aos acontecimentos diários e relatá-los como se expostos numa reunião formal, atribuindo a lábios de diretores ausentes a exposição de fatos reais, foi por mim executada. Essa ressalva – que deve ser levada em conta na leitura do Livro de Atas – exime algumas pessoas quando, no texto acima referido, comento que

---

[85] Carlos Augusto Calil, entrevista citada.
[86] Apologia da história p.141.

> *estamos sendo uma péssima Diretoria. Não Diretoria enquanto algo oficial e nominal (o Candido e o Decio são dessa Diretoria) mas enquanto grupo dirigente. Tanto não estamos funcionando nesse sentido que já ouvi do Calil: "Isso é a Diretoria que resolve", e da Sylvia: "Agora que eu não sou mais da Diretoria, vocês é que resolvem". É como se a Diretoria existisse.*

No diagnóstico de então, e no discurso sobre a urgência de um programa, eu temia que estivéssemos

> *nos habituando a um funcionamento vagaroso e que tem todo o perfil de se acostumar assim, como os meninos se acostumaram a um monte de lixo que era a cinemateca deles – e que a nossa ainda não deixou de ser. Todas as tarefas da FCB são envolventes e exigem uma dedicação que quase não podemos dar. É por isso que a maior parte das coisas começadas demoram tanto a ser acabadas, quando acabam.*

Na ocasião, Calil ficou bastante incomodado com o texto porque o motivo central eram o laboratório e a angústia de "ver o dia em que as máquinas funcionem". A inquietação malcriada tinha muito a ver com insegurança e com preocupação econômica pois os técnicos especializados, contratados como tal, estavam sendo utilizados como simples revisores de filmes. Eu reclamava de, após a volta de Calil da Europa, quando "se abandonou [sic] os sonhos dourados da Era Illès", nada de concreto haver acontecido salvo deixar-se de lado a plastificadora e concentrar-se na reveladora, que "já seca. Não muito bem, mas seca".

As palavras de Lênin foram mais eficazes na organização do Partido Operário Social-democrata da Rússia em 1899 do que as minhas na proposta de um programa para a Cinemateca, que parcelasse "nossas tarefas em fragmentos executáveis". A saída para o impasse em que se encontrava o futuro laboratório estava aliás próxima e, embora casual, teria repercussões no campo internacional da restauração de filmes. Marcello Tassara, que naquele momento era sócio de Calil em sua produtora, tinha um cunhado arquiteto mas que criara algum renome em trabalhos de restauração fotográfica. Percebendo o apuro em que se encontrava Calil com as máquinas da Cinemateca, Tassara promoveu seu encontro com João Sócrates de Oliveira. Inventivo, tecnicamente investigativo, amante de desafios, embora neófito em termos cinematográficos, João dispôs-se a tentar montar os equipamentos com as peças disponíveis.

> *Fui trabalhar sem saber absolutamente nada. As máquinas vieram com dois operadores. Com eles, aprendi tudo sobre técnica,*

recordou João Sócrates décadas depois[87]. Calil voltou a ter um interlocutor técnico disposto a se lançar integralmente à tarefa que muitos acreditavam impossível: construir o módulo de restauração a partir de pouco mais do que sucata.

> *Pensando bem, as condições em que a gente trabalhava eram uma coisa absurda. E ele* [João Sócrates] *também pegava equipamento velho, canibalizava, de três copiadeiras fazia uma. Quando a gente faz isso? Quando tem 20 anos de idade. Aos 50, você não faz isso; você fala: "Compra nova!"*[88]

O Laboratório de Restauração iniciou as operações de copiagem e revelação no final de maio de 1977. "Não houve um período de testes", constata o Relatório desse ano, simplesmente porque não se podia perder tempo diante da urgência da massa de filmes a duplicar. Como autor dos relatórios anuais da Cinemateca Brasileira por onze exercícios a partir de 1976, posso atestar que os mesmos não traem a

---

[87] Carta capital, 1 nov 2006, p.55.

verdade, no que há de bom ou de mau, ao retratar os trabalhos realizados e as circunstâncias de cada um daqueles anos. Referindo-me por exemplo ao "estado físico-químico lamentável em que se encontravam alguns filmes brasileiros da maior importância" – no caso, Agulha no palheiro (Alex Viany, 1953) e Rio, 40 graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955) –, recentemente recebidos, escrevi que a necessidade de salvá-los

> *obrigou a implantação do laboratório efetivar-se ao mesmo tempo em que se descobriam métodos de restauração adaptados à nossa precariedade técnica e econômica. Foi a resolução dos problemas específicos que atingia essas e outras películas que permitiu o desenvolvimento e a prática da mão-de-obra especializada que o laboratório vem treinando.*

O relatório desse ano explicita os primeiros passos de uma nova experiência, que demandava a resolução

> *de problemas concretos envolvidos na manutenção de um laboratório cinematográfico – tais como a dependência do fornecimento da única abastecedora de película virgem do mercado nacional, a Kodak*

que praticava conosco o preço cheio de suas tabelas, além de atrasar regularmente a entrega dos pedidos de filme preto-e-branco. Foi somente algum tempo depois que, por sugestão de Mário Civelli, escrevi – acintosamente em português – um longo ofício à matriz da empresa exigindo que nos desse pelo menos o desconto padrão de 30% de que gozavam os produtores brasileiros. A solicitação foi atendida.

Graças à habilidade de João Sócrates, o equipamento instalado apresentou excelentes resultados de copiagem, viragem, contratipagem, revelação e banhos especiais, como expôs Carlos Calil na reunião de Diretoria datada de 26 de outubro de 1977. Nesse ano e no seguinte foram restaurados, além dos mencionados Rio, 40 graus e Agulha no palheiro, várias dezenas de documentários silenciosos, outros longas de ficção, e curtas estrangeiros antigos cujas cópias haviam sido prospectadas no Brasil. A Embrafilme financiou as restaurações de alguns longas e a copiagem de outros para a mostra "Melhores filmes brasileiros de todos os tempos"; a Secretaria Municipal de Cultura, a duplicação de curtas que constituíam o acervo do antigo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Alguns serviços – sobretudo em 16mm, bitola que os equipamentos do Laboratório não processavam, e também para obedecer prazos de entrega de trabalhos – eram feitos em empresas comerciais que franqueavam a técnicos da Cinemateca o acompanhamento dos processos. Nesse momento, por exemplo, foram duplicados os filmes feitos por Claude e Dina Lévi-Strauss em sua temporada brasileira, e os realizados por Luiz Saia na Missão Folclórica empreendida no final da década de 1930.

Números relativos apenas a 1978 indicam a contratipagem de 26.500 e a copiagem de 16 mil metros de película. Parte dessa metragem eram filmes que compunham a mostra "Clássicos do Cinema" – para a qual foram duplicados, entre outros Bronenosetz Potyomkin/O Encouraçado Potenkim, The Birth of a nation/O Nascimento de uma nação (D.W. Griffith, 1915), La Chienne/A Cadela (Jean Renoir, 1931) – apresentada no cine Belas Artes com média de freqüência de mil pessoas por dia. Era

---

[88] Carlos Augusto Calil, entrevista citada.

uma forma não apenas de permitir ao público o acesso ao acervo e de garantir a permanência de importantes títulos como também, e sobretudo, de garantir recursos para a continuidade dos trabalhos. O Relatório do exercício apontava que esse compromisso assumido com a Comissão Estadual de Cinema representava um desvio da abordagem radical da "recuperação das bobinas em pior estado" mas reconhecia que

> *os problemas enfrentados na realização dos trabalhos para a mostra obrigaram os membros da equipe a tomarem consciência real da precariedade tanto dos equipamentos que compõem o laboratório quanto dos locais em que os mesmos se encontram instalados. Esses problemas foram todos analisados e, no momento* [janeiro de 1979]*, está se iniciando uma reforma bastante pormenorizada de uns e outros, com vistas a uma definição dos melhores padrões técnicos de operação do laboratório, enquanto ainda tiver de continuar funcionando nas instalações do parque do Ibirapuera.*

Os resultados dos trabalhos do Laboratório de Restauração apresentados em todo o país, especialmente nos encontros de pesquisadores em Brasília, fizeram com que se tornasse contínua a chegada de materiais fílmicos e o conseqüente aumento do acervo. 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 Thomaz Reis; filmes da Secretaria de Cultura de Recife, enviados para restauro pelo escritor e secretário Ariano Suassuna; além do sistemático recebimento dos filmes em nitrato da Cinemateca do MAM carioca. Realizadores contemporâneos, interessados na preservação de suas obras, passaram a enviá-las com alguma freqüência para guarda – regulada, a partir de 1978, por Contrato de Depósito elaborado após estudo de documentos de arquivos estrangeiros e, que na nossa versão, recebeu o ponto final jurídico de Almeida Salles.

Apesar da exigüidade dos espaços disponíveis para guarda e da inexistência de condições de conservação, a Cinemateca não se eximia de receber esses filmes. Por quê? Talvez por uma permanência do comportamento das cinematecas dos primeiros tempos em seu afã de colecionar tudo de maneira a poder jactar-se de um acervo cada vez mais volumoso, maior do que deste ou daquele arquivo. Havia também a recusa consciente de selecionar as incorporações usando critérios sempre discutíveis – como preconizava a National Film Library inglesa, única instituição mundial que desde seu início praticou políticas de seleção[89]. Adotava-se como princípio a incapacidade de julgar o que seria ou não importante preservar para as gerações futuras. Um incentivo político para a coleta indiscriminada foi dado por Wolfgang Klaue, diretor do Staatlichesfilmarchiv e presidente da Fiaf a partir de 1979, que visitara São Paulo no final do ano anterior. Klaue acreditava que as cinematecas, sobretudo as do Terceiro Mundo, deveriam reunir o máximo de materiais como forma de impressionar e pressionar os poderes oficiais na obtenção de recursos para a preservação – a quantidade como estratégia de pressão. As conversas com

[89] Segundo David Francis, a falta de recursos não permitia a aquisição de todos os filmes recomendados pelos diferentes comitês de seleção: "to a certain extent, it was more an exercise that helped us thinking about archiving and think about the shape of our archive. In reality, we had to take what we could get, and that may or may not have included the material we selected. And we certainly didn't reject material if it hadn't been recommended by the Selection Committees" (Film curatorship, p.54)

Klaue nos tranqüilizaram quanto à política de acervo e quanto aos procedimentos que tentávamos implantar nas diferentes áreas de trabalho, sobretudo quando, em seu relatório de visita, ele considerou a Cinemateca, apesar dos muitos problemas a enfrentar, como apta a ser readmitida na Fiaf e rendeu

> *homenagem à habilidade de improvisação, ao cumprimento de alguns objetivos estabelecidos, mesmo sob condições difíceis. Entre as cinematecas da América Latina que conheço, a Fundação Cinemateca Brasileira é a que cumpre as funções de um arquivo da maneira mais consistente e, acima de outras tarefas, dá prioridade à prospecção, preservação e catalogação de filmes*.[90]

Um primeiro levantamento com informações evidentemente sumárias mas referentes a todo o acervo fora concluído em julho de 1978, permitindo uma visão do conjunto de filmes e a definição de alguns subconjuntos para uma catalogação mais aprofundada. Mesmo antes disso, o Centro Nacional de Referência Cultural mostrara-se sensível e aprovara um pequeno recurso para a contratação de catalogadores da coleção do Cine jornal brasileiro produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda dos anos da ditadura getulista. Aloísio Magalhães convivera quase diariamente com Paulo Emilio durante os dois anos que morou em Paris no início da década de 1950, e foi recebido como velho amigo quando visitou a Cinemateca em maio de 1977 para assinar o convênio relativo ao tratamento dos cinejornais do DIP, inserido no item 4 do programa do CNRC – "levantamentos de documentação sobre o Brasil". Esse primeiro impulso dado aos trabalhos com essa coleção foi determinante para se obter um contrato (assinado em junho de 1978) com a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, que possibilitou a duplicação em película de segurança de grande parte das edições do Cine jornal brasileiro.

No início de 1976, toda a documentação em papel – folhetos, roteiros, cartazes, fotografias, recortes de jornal, etc. – fora transferida para algumas salas cedidas pelo Museu da Imagem e do Som, ainda sob a direção de Rudá de Andrade. Com o auxílio de alguns voluntários esporádicos, comecei a organizar a massa dos papéis, separando inicialmente grandes blocos de documentos. O trabalho, contudo, era lentíssimo e tomou impulso apenas a partir de meados de 1977 quando os recursos permitiram a contratação de uma bibliotecária, Elenice de Castro. Apesar de acesso fechado ao público em geral, a partir de então alguns pesquisadores foram atendidos, ainda em caráter excepcional. Retomou-se lentamente a atualização do acervo, com o recolhimento sistemático de cartazes e fotografias de filmes brasileiros em lançamento, coleta de recortes de noticiário sobre cinema e solicitações a realizadores e produtores para doação de roteiros e documentos em geral.

No Ibirapuera, o galpão da sede e as quatro casinhas de alvenaria ficaram destinadas exclusivamente à administração, ao laboratório e à catalogação do acervo que, ampliando-se, ocupou várias salas do prédio principal. Não havia equipamentos para controle de temperatura ou umidade – nem os espaços de armazenamento prestavam-se a esse controle. As condições atmosféricas paulistanas eram altamente propícias ao surgimento de ferrugem nas latas de filme, que atacava a película. Enquanto procurávamos espaços para os depósitos climatizados, iniciamos estudos para a substituição das

[90] Documento de abril de 1979.

embalagens metálicas por estojos plásticos. Calil considerava excelentes as embalagens usadas pelo Service des Archives du Film e Rita Galvão (filha de Maria Rita), morando uma temporada em Paris, incumbiu-se de ir a Bois d'Arcy recolher alguns estojos como amostra. O Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial-Senai, contatado através da Escola Theobaldo de Nigris – formadora de operários para indústrias de plástico, que funcionava então no Parque São Jorge próxima ao estádio do Corinthians –, dispôs-se a estudar a feitura dos moldes para a injeção dos estojos e usiná-los gratuitamente, desde que a Cinemateca arcasse com os custos do bloco e dos componentes metálicos. A Funarte, de novo solicitada, assegurou, em 1978, verbas para que, no final do ano seguinte, fossem substituídas por embalagens injetadas em polietileno de alto impacto mais de 10 mil latas metálicas para filmes em rolos simples (até 300m).

A estratégia de buscar recursos nas três frentes – município, estado e união – era empregada programaticamente. Se a princípio os apoios vinham atrelados à obrigatoriedade da realização de mostras de filmes – algumas sem coluna vertebral, como uma "100 Filmes do Repertório Nacional e Estrangeiro", em 1976, que a própria Cinemateca reconhecia como de significação cultural muito relativa –, os recursos foram fundamentais para se estabelecer o início de uma rotina de trabalho; aos poucos conseguiu-se que as diferentes agências financiadoras passassem a patrocinar projetos específicos de restauração, de catalogação e de aquisição de equipamentos. Isso significava um passo à frente na consolidação institucional, mas ainda não permitia a manutenção de uma equipe mínima fixa e implicava o constante treinamento de mão-de-obra que se dispersava concluído o projeto que a remunerava. A situação alterou-se consideravelmente no final de 1977 quando foi assinado um convênio por tempo indeterminado com a Prefeitura de São Paulo, cujo objetivo explícito era o desenvolvimento das atividades precípuas do arquivo. O pedido de convênio, encaminhado à Câmara Municipal pela Secretaria de Cultura em meados daquele ano, era seguido em cada instância por que passava. Vereadores de diversas orientações políticas – Antônio Sampaio e Flávio Bierrenbach, por exemplo – foram procurados para dar apoio à rápida tramitação do projeto. O convênio com a Prefeitura, ao lado de um outro nos mesmos moldes encaminhado ao governo do Estado, parecia garantir à Cinemateca Brasileira uma etapa de estabilização e crescimento ou, como consignado no Relatório de 1978:

> *A importância fundamental desses convênios* [...] *é que, não sendo diretamente condicionados à realização de ciclos, cursos, projeções, etc., afastam a idéia de a Cinemateca Brasileira ser um escritório de promoções culturais e cinematográficas e permitem que se planifique e se ordene com clareza o caminho a ser percorrido para que a entidade possa atingir seus objetivos específicos, a médio e longo prazo, a saber: efetivo conhecimento do acervo, tratamentos de emergência e contratipagem imediata das bobinas em pior estado, projeto de construção dos depósitos para filmes e a construção propriamente dita.*

Na reunião de 3 de janeiro de 1979, em que esse relatório foi apreciado, o conselheiro Maurício Segall pediu a palavra para observar com satisfação o fato de

> *em poucos anos a instituição, que todos julgavam sem nenhuma viabilidade de sobrevivência, ter conseguido se equilibrar e obtido novamente a credibilidade geral.*

A credibilidade, na nova fase da Cinemateca, fora hipotecada a princípio a Paulo Emilio e seus pares de geração, e teria com certeza sido resgatada caso não se houvessem obtido resultados concretos. Mas havia obstinação e objetivos claros, teimosamente perseguidos. Carlos Augusto Calil sente que esses fatores significaram para Paulo Emilio um grande alívio ao

> *perceber que as coisas começaram a se encaixar* [...]. *A gente tinha um plano, o plano foi para frente, ele avalizou o plano que a gente tinha. Com muitos erros e acertos*.[91]

A frase de Calil nos remete a um conceito de Aloísio Magalhães que se poderia denominar "encaixe de componentes". Ao se referir ao processo histórico, Aloísio reflete que "o tempo não pode ser medido numa escala pequena". Brasília seria um exemplo perfeito disso: pensada em 1821 por José Bonifácio, apenas cento e cinqüenta anos depois a idéia foi convertida em ação. Nesse intervalo aconteceram missões de reconhecimento, a nova capital foi prevista em constituição, etc., mas a idéia permaneceu apenas latente. Somente com Juscelino Kubitschek "o espaço foi aberto para a convergência, o encaixe dos componentes que tornaram possível a ação concreta"[92].

Paulo Emilio, ao comentar as dificuldades por que passara a Cinemateca Brasileira durante um quarto de século, refere-se também a processo histórico. À imagem de composição geométrica de Aloísio Magalhães, Paulo Emilio acrescenta uma observação quase musical sobre ritmos históricos, aparentemente imprevisíveis pois

> *freqüentemente uma coisa em torno da qual houve uma incompreensão tremenda durante trinta ou quarenta anos, de repente tudo pode se acelerar. Num país subdesenvolvido como o Brasil pode de repente acontecer de em três, quatro anos haver uma aceleração e se fazerem coisas que a gente acha absolutamente impossíveis de se realizar em cinqüenta. A minha esperança é essa – e que eu viva o bastante para assistir, para ver esse fenômeno, essa coisa fantástica. Quem sabe vai acontecer ainda na década de 70*.[93]

Paulo Emilio viveu apenas o suficiente para assistir ao início do processo de consolidação da Cinemateca. Seu coração parou numa tarde de setembro de 1977, deixando um vazio súbito nos de seus amigos e no cinema brasileiro que encontrara nele, sobretudo em anos recentes, um defensor aguerrido. Antonio Candido foi econômico nas palavras com que recordou o amigo na primeira reunião do Conselho da Cinemateca sem seu Conservador-chefe: "a Cinemateca é Paulo Emilio; ele é a alma disso tudo – uma personalidade cuja dimensão não pode ser dita sem que se caia na banalidade"[94].

---

[91] Carlos Augusto Calil, entrevista citada.
[92] E Triunfo?, ps.157-8.
[93] Entrevista para Nitrato.
[94] Ata da reunião de 25 fev 1978.

Mudanças

Num quase balanço muito pessoal escrito a 1º de dezembro de 1977, anotei a falta que Paulo Emilio fazia para o equilíbrio interno do grupo responsável pela condução das atividades da Cinemateca – Maria Rita, Sylvia, Calil e eu.

> *Somos, nesse fim de ano, um bando de órfãos, alguns mais solidários, outros mais isolados, sentindo no mais profundo de nossos corações a ausência do Grande Pai.*

Em uma reunião acalorada, candidatamo-nos Calil e eu ao cargo de conservador-chefe, cercado pela mística do seu até então único ocupante. Diante do impasse criado, ficamos – os postulantes – de conversar sobre o assunto, o que fizemos caminhando sob uma garoa fina entre os eucaliptos do Ibirapuera. A conclusão de ambos foi óbvia:

> *a essa altura dos acontecimentos seria a maior besteira dissolver nosso grupo que, por menos homogêneo que seja, é um grupo que se transa e pode trabalhar bem, como tem feito até agora.*[95]

Após alguns encontros, acirrados por esclarecimentos solicitados pela Funarte a uma prestação de contas, chegamos a uma *entente cordiale*: Maria Rita assumiria interinamente a Conservadoria, Calil e eu seríamos conservadores-adjuntos, remunerados pela verba do convênio com a Prefeitura. A voz de Sábato Magaldi fez-se ouvir novamente: seria muito suspeito seu assessor de gabinete desligar-se da Secretaria de Cultura e assumir um cargo remunerado pela subvenção municipal; em conseqüência do alerta, Calil foi nomeado conservador-adjunto sem salário. Quanto a mim, Antonio Candido – assíduo freqüentador das reuniões de Diretoria após a morte de Paulo Emilio – declarou ser "obrigação moral" aceitar o cargo remunerado pois, com meu desligamento do Idart alguns meses antes, tinha como ocupação profissional apenas o contrato de professor de História do Cinema e Cinema Brasileiro na ECA[96]. Sylvia, demissionária da assessoria administrativa da Cinemateca para cuidar da implantação do estúdio StopSom, reintegrou-se à Diretoria. Lygia Fagundes Telles, convidada à reunião do Conselho de 25 fevereiro de 1978, foi imediatamente integrada à Diretoria, composta ainda por Maria Rita Galvão, Decio de Almeida Prado e Sylvia Naves, tesoureira, Ismail Xavier, secretário, e Antonio Candido, presidente.

A ausência da condução tranqüila mas firme que Paulo Emilio imprimia às negociações políticas provocou alguma turbulência também nas relações da Cinemateca, ou de membros dela, a nível externo. Ele sempre fora avesso à constituição legal do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro porque acreditava que isso provocaria uma burocratização desnecessária às relações entre seus membros. A "facção mineira", porém, insistia na legalização que afinal se concretizou no VIII Encontro, realizado em julho de 1978 no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Já se definira com alguma nitidez a existência de pesquisadores identificados com uma vertente mais cineclubística de arquivo de filmes contraposta a outra, mais preservacionista, e subitamente a questão da primeira Diretoria do CPCB assumiu características de disputa de poder entre as duas linhas. Com uma cabala de votos que Paulo Emilio

---

[95] Anotações pessoais de época.
[96] Ata da reunião de 22 fev 1978.

certamente não teria admitido, acabei sendo eleito presidente, compondo com Eliana Queiroz e Raquel Gerber a primeira Diretoria do Centro de Pesquisadores para uma gestão que pouco fez além de cuidar do registro dos papéis da entidade e publicar um Boletim com o cadastro de pesquisadores espalhados pelo país e os trabalhos em andamento. A má condução política do episódio teve repercussões que se mantiveram vivas por bastante tempo[97], através de algumas resistências regionais às ações do "grupo paulista" num momento em que a Cinemateca Brasileira agia exatamente no sentido de somar os esforços nacionais de preservação do patrimônio cinematográfico.

A razoável quantia recebida através do acordo da Cinemateca com o governo estadual somada aos recursos do convênio municipal tornaram 1978 um ano surpreendentemente feliz, que não se repetiria tão cedo. Em primeiro lugar porque a partir do final desse ano a palavra "inflação" passou a ser cada vez mais familiar a todos os brasileiros, sintoma de nova onda avassaladora da economia. Em segundo porque, diferentemente do convênio municipal cuja subvenção era reajustada segundo índices anuais de correção oficial – o que vale dizer, inferiores à inflação real – , o convênio estadual teria um valor determinado mediante orçamento anual estimativo apresentado pela FCB à Secretaria de Estado da Cultura – o que também vale dizer, variava segundo o temperamento do ocupante da pasta. Antonio Candido alertou a Diretoria da Cinemateca, em reunião de dezembro de 1978, que o ano seguinte seria de substituição de governantes em todas as esferas e que isso implicaria esforços redobrados para a garantia de recursos. Sábia previsão pois Paulo Maluf, novo governador, nomeou secretário da Cultura o deputado Antônio Henrique da Cunha Bueno. Ao contrário de seu pai, que tivera uma simpática atitude para com a Cinemateca em 1962, quando o deputado Martins Rodrigues arquivara o projeto de convênio federal, o jovem Cunha Bueno não demonstrou a menor sensibilidade para com as necessidades da instituição, como de resto muito pouca para qualquer outra manifestação cultural. A esperança da garantia de um recurso estadual permanente e significativo esboroou-se rapidamente.

De qualquer maneira, as vacas robustas de 1978 tiveram a virtude de provocar a primeira das crises de crescimento por que passaria a Cinemateca. O quadro técnico e administrativo contratado regularmente era limitado pelos espaços acanhados que a instituição ocupava. Esse limite fazia-se sentir também na própria instalação dos equipamentos do Laboratório de Restauração que, por sua vez, não conseguia dar conta dos tratamentos necessários aos filmes do acervo e respondia com dificuldade às encomendas de trabalho feitas por terceiros. À medida que as atividades da Cinemateca tornavam-se conhecidas, aumentavam as demandas externas também em termos de pesquisa, difusão e participação na produção cultural às quais, como reconhecia o Relatório de 1978, a FCB

> *não pode se furtar inteiramente, já que é a única entidade no país cujos objetivos seriam exatamente atender a esse tipo de solicitação.*
> *Contudo, a Fundação nunca pôde se desenvolver organicamente através dos anos e o atendimento ao público em geral e mesmo especializado, que deveria ser parte natural do funcionamento da entidade, faz com que seja descurado o trabalho fundamental que são os cuidados com o acervo brasileiro.*

[97] Ver Memória da memória – Uma história do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, p.29-30.

O acervo, aliás, crescia sem parar. Em 1978 era estimado em 20 mil latas de filmes, armazenadas em condições ambientes. Desde os tempos em que haviam rolado por terra as esperanças de edificar depósitos climatizados na Cidade Universitária, a Cinemateca procurara outros lugares e condições para construí-los. A busca envolvera inúmeras visitas a terrenos municipais e estaduais. Mas, como declarou Carlos Augusto Calil em uma grande reportagem sobre a instituição publicada pelo Jornal da Tarde[98], "a boa vontade de uns acaba esbarrando no senso burocrático de outros" o que levara a Diretoria a desistir da "idéia de obter a doação de um terreno" e a pensar num contrato de comodato com alguma prefeitura do interior. A reportagem, que provocou enfático protesto escrito por Maurício Segall porque não mencionava a doação da área de sua família, estimulou jovens ligados à Prefeitura de Jundiaí a procurar a Cinemateca com a oferta de um terreno nos arredores da cidade para a construção de armazéns para filmes e laboratório. Com uma área de 11 mil metros quadrados, o terreno, nas encostas da serra do Japi, tinha uma topografia algo difícil. Um primeiro projeto arquitetônico – em torre – chegou a ser esboçado mas a cessão formal da área arrastou-se por algum tempo e coincidiu com a iniciativa de Marcos Maia, um nosso ex-colega de turma da ECA, que, morando na cidade de Itu, interessou a Prefeitura local pelo mesmo assunto. Uma área de 48 mil metros quadrados, próxima à Rodovia do Açúcar, foi definida para cessão, a ser obtida junto ao governo do Estado, visto ser um próprio estadual. Para a agilização do processo de uso do terreno (a escritura definitiva foi lavrada em meados de 1982) contou-se com a importante orientação do desembargador Felizardo Calil – pai de Carlos Augusto – que já colaborara anteriormente com a Cinemateca para a obtenção do reconhecimento da instituição como de utilidade pública estadual, passo fundamental para o reconhecimento como de utilidade pública federal, o que permitiria seu cadastramento no Conselho Nacional de Serviço Social e a possibilidade de arrecadar doações através de descontos previstos na lei do Imposto de Renda.

Ainda no capítulo dos espaços, um incidente propício iria, por mais de década e meia, modificar a conformação espacial da Cinemateca Brasileira na geografia paulistana. Apesar da simpatia do governo municipal para com a instituição, o parque do Ibirapuera manifestava-se eventualmente inóspito. No período de instalação de equipamentos ou em momentos de intensos trabalhos de duplicação de filmes, as horas passavam desapercebidas. A vigilância do Ibirapuera, contudo, era pontual no fechamento dos portões e inúmeras vezes funcionários e colaboradores da Cinemateca foram obrigados a galgarem a desoras as grades metálicas do parque. "Eu podia ter sido abatido a tiros pela polícia, como se fosse um ladrão", relembrou Calil[99]. A busca por espaços mais amplos e de menor risco foi auxiliada pelo acaso. A Empresa Municipal de Urbanização – Emurb – criada pelo prefeito Figueiredo Ferraz para replanejar e intervir no espaço urbano – era responsável pelo desenho de ocupação das áreas desapropriadas para a construção do metrô da cidade. Havia um contato próximo entre a Emurb e a Secretaria Municipal de Cultura por conta da definição de espaços que seriam posteriormente ocupados pelo Centro Cultural São Paulo. Certo dia, em meados de 1977, duas jovens arquitetas da Emurb chegaram ao gabinete da

[98] 24 mai 1977.

Secretaria com um problema. Três residências espaçosas, em terreno arborizado, haviam sido desapropriadas ao lado da estação Conceição do Metrô. Como a estação não ocuparia o terreno, a idéia era demolir as casas e transformar a área numa praça pública. As arquitetas, porém, tinham fortes suspeitas de que uma das casas havia sido projetada pelo escritório Rino Levi e estavam convictas de que seria um crime demoli-la. Na conversa com as moças, Calil pensou que as casas seriam muito convenientes como sede da Cinemateca. Imediatamente a idéia foi transmitida ao chefe de gabinete, Alexandre Eulálio, e levada ao secretário Sábado Magaldi, que mandou que a solução fosse encaminhada. Uma das casas foi posteriormente destinada à Escola Municipal de Iniciação Artística, e Calil ocupou-se dos planos de reforma e instalação da Cinemateca nas duas outras. A partir de 1978, muitas visitas foram feitas ao futuro Parque Público da Conceição acompanhando as obras, e resgatamos – Calil e eu – 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.

No final da gestão do prefeito Olavo Setúbal (julho de 1979), a Secretaria Municipal de Cultura propiciara à Cinemateca um convênio que asseguraria – não fosse a inflação – a continuidade de seus trabalhos, bem como espaços em obras (financiadas por recursos municipais) para a instalação de todas as áreas de atividade, exceto o Laboratório e os depósitos de filmes. Pouco antes, o Brasil passara a ter um novo presidente militar, o general João Batista de Figueiredo, cujo ministro da Educação e Cultura, Eduardo Portella, nomeara diretor-geral da Embrafilme o diplomata de carreira Celso Luiz Nunes Amorim. Resistente à pressão de associações de cineastas, curtas-metragistas ou não, que reivindicavam para si a indicação do dirigente da área cultural – curiosamente chamada de Diretoria de Operações Não-comerciais, a Donac –, Celso quis ter a seu lado um jovem cineasta intelectual independente. Assistiu alguns documentários sobre artistas ínsitos que, a partir de estudos de Lélia Coelho Frota (Gontijo Soares), Carlos Augusto Calil realizara sob o patrocínio do Ministério das Relações Exteriores e da Funarte e convocou-o para uma conversa durante a qual o convidou para ocupar aquela Diretoria. Analisando retrospectivamente sua aquiescência ao convite, Calil não pestaneja em afirmar que, com relação à Cinemateca Brasileira,

> *eu achava que podia ajudar onde eu ia. Tive clareza disso. Eu poderia ajudá-la mais onde ia do que onde estava.* [...] *De lá eu trouxe dinheiro, trouxe prestígio, soluções institucionais. Se tivesse ficado aqui, provavelmente – não porque fosse outra pessoa a estar lá, mas porque o poder facilita muito as coisas, é óbvio –, a Cinemateca seria outra coisa hoje em dia.*[100]

Com a mudança de Calil para o Rio de Janeiro, precipita-se uma situação que havia se delineado a partir do momento em que eu passara a ser o único membro remunerado do grupo diretivo: o encaminhamento prático de todas as tarefas – e boa parte das políticas institucionais – tornaram-se minha responsabilidade. Se consegui levá-las adiante a contento, dar aulas de História do Cinema na ECA e ainda defender, em 1979, meu mestrado sobre cinema silencioso campineiro, isso se deveu não apenas à clareza dos objetivos perseguidos, à obstinação em persegui-los, à energia permitida pela idade

---

[99] Carlos Augusto Calil, entrevista citada.
[100] Idem.

mas sobretudo à constituição de uma pequena equipe, coesa e consciente de seus deveres. O Livro de Registro de Empregados da FCB anota a contratação, em março de 1978, além da minha própria, de outros que já prestavam serviços, como José Carvalho Motta e Elenice de Castro, Fernando Scavone (que substituíra João Sócrates na chefia do Laboratório), Luiz Carlos Pellucio, José Aquino de Barros (laboratoristas), Luiz Gonzaga Fernandes (secretário da Conservadoria), Olga Maria da Conceição (faxina) e Goffredo Telles Neto (catalogador). Ao longo dos meses a equipe foi completada com outras pessoas para a administração, revisão (Claudete Ferreira Leite), documentação (Jair Leal Piantino, entre outros), e catalogação (Ana Elisa Rodrigues Bueno, Carlos Eduardo Grieder de Freitas, Maria Rosa Gaiarsa). O sonho da manutenção de um quadro de pessoal registrado em carteira, porém, rapidamente foi liqüidado pela inflação. No final de 1979 transformamo-nos quase todos em autônomos tendo em vista que isso implicava menores percentuais de recolhimentos previdenciários. Era uma forma de fazer render um pouco mais os contados recursos dos convênios.

Outra maneira de manter um quadro técnico era através de projetos. Um deles, patrocinado pelo Ministério da Agricultura, permitiu o recrutamento e o treinamento de uma boa dúzia de estudantes de cinema da ECA, da Fundação Armando Álvares Penteado e de outras faculdades. Desse grupo faziam parte Maria Fernanda Coelho e Zuleide Flora de Medeiros, que se profissionalizariam como arquivistas de filmes. O projeto – que objetivava a criação de uma filmoteca com materiais de temática agropecuária – acabou não se concretizando, mas foi um momento importante para o conhecimento do acervo e sua metodologia. Como havia um prazo para a entrega dos registros descritivos de filmes que eventualmente interessassem ao Ministério, decidiu-se fazer a varredura mais ampla possível do acervo ainda não examinado – a maior parte dos rolos. As fichas coloridas traduzidas do Staatlichesfilmarchiv não eram de forma alguma as mais indicadas para uma abordagem extensiva do acervo e criou-se então a Ficha de Inventário, cada uma correspondendo a um rolo de filme, com informações técnicas básicas sobre o estado do material e um espaço destinado a anotações de conteúdo. Durante 1979 foram examinados e descritos em mesas-enroladeiras cerca de 2.500 bobinas de filmes e mais o teriam sido se o Ministério da Agricultura não houvesse interrompido o projeto. No relatório desse ano, constatava-se que o período de instrução da equipe acabara “sendo maior que o de funcionamento propriamente dito” e que boa parte da mão-de-obra treinada fora dispersada com a suspensão do projeto.

Quando aceitara a direção cultural da Embrafilme, Carlos Augusto Calil já tinha o projeto de realizar um fórum nacional que discutisse a questão da preservação do patrimônio cinematográfico e formulasse solicitações de solução a serem encaminhadas aos órgãos culturais de todas as esferas do poder público. A idéia era decorrência natural do Encontro Internacional de Especialistas em Preservação de Filmes e Outros Materiais Audiovisuais em Países em Vias de Desenvolvimento, realizado em Buenos Aires, de 16 a 20 de outubro de 1978, por iniciativa da Unesco, ao qual Calil conseguira ser enviado como observador indicado pela Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Na longa preparação empreendida pela Unesco até a adoção, em sua assembléia geral de 1980, da Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento, realizou-se uma

série de reuniões internacionais de consulta, uma das quais a portenha de 1978, que contou com representantes de arquivos do Egito, Quênia, Indonésia, Argentina, Brasil, México, França e República Democrática da Alemanha, além de observadores de uma série de organizações não-governamentais envolvidas com imagens em movimento. Para o conclave, Ted Perry – ex-diretor do departamento de cinema do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e presidente da Comissão de Documentação do Conselho Internacional de Filme e Televisão – redigiu um documento expondo a problemática dos arquivos de filme mundiais a partir da premissa que os patrimônios cinematográficos nacionais são parte da herança da humanidade. Perry constatava que as dificuldades eram, em geral, as mesmas e que

> *alguns arquivos de imagens em movimento de países mais desenvolvidos têm necessidades e problemas tão grandes quanto – se não maiores que – os dos arquivos de países em desenvolvimento; e há alguns arquivos em países em desenvolvimento que são superiores a arquivos de imagens em movimento de países mais ricos e desenvolvidos*.[101]

Atenção especial da Unesco e da Fiaf, na opinião do relator, deveria ser dada aos países que ainda não possuíam nenhum arquivo. Caberia àqueles organismos supranacionais conscientizá-los da importância de preservarem seus filmes, vídeos e quaisquer outros materiais utilizados como suporte de imagens em movimento, silenciosas ou sonoras.

> *A comunicação deve ser dirigida não apenas aos governos mas também aos realizadores e produtores de imagens em movimento.* [...] *Se eles soubessem que seu trabalho pode desaparecer em poucos anos, preocupar-se-iam mais com as condições em que os materiais são armazenados. É impressionante quantos realizadores e produtores ignoram o que acontecerá com suas obras quando não adequadamente cuidadas*.[102]

Na linha de propostas gerais para a adoção de uma recomendação da Unesco, Perry enfatiza a importância de se financiarem pesquisas sobre novos métodos de preservação (a mais promissora garantia de permanência dos filmes coloridos parecia naquele momento ser sua transferência para fitas holográficas). Especificamente a respeito de países em desenvolvimento, sugere a reflexão sobre a oportunidade de se criarem arquivos que se encarregariam de conservar filmes de vários países, e o apoio econômico para a constituição de laboratórios que atendessem às necessidades de determinadas regiões do mundo, sobretudo na transferência de filmes em nitrato para película de segurança.

O delegado oficial do Brasil ao encontro de Buenos Aires foi Cosme Alves Netto, diretor da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. A atuação do observador– com direito a voz – indicado pelo Itamarati, contudo, é sensível em alguns pontos dos documentos encaminhados à Unesco, sobretudo as "recomendações concretas", que detalhavam princípios gerais. O ponto 7 indica a necessidade de "apoio técnico e financeiro" à construção de depósitos de filmes na Argentina, Uruguai, Venezuela, Cuba e Brasil (nas Cinematecas Brasileira e do MAM). O ponto 8 – referente a laboratórios regionais – recomenda a criação de laboratórios na Filmoteca da Universidade Autônoma do México, na Fundação Cinemateca Argentina, e destaca a necessidade de dar melhores condições de funcionamento ao laboratório existente na Fundação Cinemateca Brasileira. O relatório que Calil preparou sobre a reunião de Buenos Aires alertava que era "chegado o momento de nosso governo, por meio de seus organismos especializados,

[101] Unesco CC/CH/78/CONF, tradução minha.

tomar conhecimento de uma realidade desfavorável" e adiantava-se à Unesco ao sugerir "a constituição de uma comissão de nível nacional para recomendar ao governo uma política de preservação cultural das imagens em movimento" que, segundo ele, deveria ser formada por representantes da Embrafilme, do Conselho Nacional de Direito Autoral, Funarte, Fundação Cinemateca Brasileira, Cinemateca do MAM, Centro Nacional de Referência Cultural, associações de produtores e de canais de televisão, "entre outros".

Instalado na Embrafilme, em meados de 1979, Calil é governo e prepara-se para pôr em prática sua própria sugestão. Convida, para assessorá-lo, Ana Pessoa que entre outras funções e virtudes teve a de introduzir o jovem paulista nos intrincados meandros da política cinematográfica da antiga capital federal e, na medida do possível, aparar as arestas criadas pela personalidade forte e impetuosa do recém-chegado. Formada em Arquitetura, Ana havia militado na atividade cineclubística carioca e trabalhado na Cinemateca do MAM de onde se afastara após o incêndio que atingira o museu em julho de 1978 e que, embora não atingindo o acervo da Cinemateca, paralisara momentaneamente suas atividades. Ana, que teve participação direta na preparação do Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil, realizado de 17 a 19 de agosto de 1979 no Palácio Gustavo Capanema, recorda-se de um primeiro impacto entre o diretor cultural e seu novo ambiente, ocorrido a propósito do cartaz de divulgação do evento. Na Embrafilme os cartazes eram elaborados por uma área específica da Superintendência de Comercialização – muito poderosa porque a maior distribuidora de filmes brasileiros no momento. Calil havia escolhido uma fotografia do incêndio da Cinemateca Brasileira em 1957 e uma frase de Paulo Emilio que seriam os destaques da peça gráfica e, com o projeto esboçado, Ana Pessoa foi conversar com Fernando Pimenta, o principal e consideradíssimo *designer* de cartazes da empresa. Em resposta a Calil, Pimenta envia um *layout* mais leve e atraente, que o primeiro considera espetaculoso, um verdadeiro absurdo e termina por ele mesmo elaborar o projeto definitivo.

> *Acabou se fazendo o cartaz do Calil, meio fúnebre demais. O Pimenta tinha razão de querer uma coisa mais* light*. Mas o Calil de fato estava de luto, depois que a gente percebe – havia um luto pelo Paulo Emilio ali naquele cartaz, absolutamente implícito*.[103]

Embora a intenção fosse reunir no Simpósio pessoas de todo o país, a freqüência concentrou-se em representantes do Rio, de São Paulo e dos poderes federais sediados em Brasília. Além de duas sessões plenárias, aconteceram dois seminários, um sobre Metodologia de Arquivamento, sob a coordenação de Maria Rita Galvão, e outro sobre Descrição e Indexação de Conteúdo, a cargo de Elenice de Castro e Jean-Claude Bernardet, e projeções de filmes seguidas de debates.

Sérvulo Siqueira, encarregado de escrever uma circunstanciada "Notícia do Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil"[104] relatou a abertura oficial do encontro pelo secretário de Assuntos Culturais do MEC, Márcio Tavares d'Amaral, e pelo diretor-geral da Embrafilme, Celso Amorim. Os trabalhos tiveram como primeiro tema "A contribuição do cinema no processo de identidade cultural",

---

[102] Idem.
[103] Ana Pessoa, entrevista em 8 out 2004.
[104] Cinemateca imaginária, ps.23-65.

desenvolvido pelo historiador Paulo Sérgio Pinheiro. A partir de uma pesquisa interdisciplinar realizada entre 1976-77 na Universidade de Campinas, com apoio do Ministério da Indústria e do Comércio – da qual resultaram os curtas-metragens Libertários (Lauro Escorel Filho, 1976), e Chapeleiros (Adrian Cooper, 1983) –, Paulo Sérgio falou sobre a necessidade de dinamitar a concepção de uso do cinema como mera ilustração da pesquisa histórica e de transformar os próprios filmes em matéria-prima de reflexão. Abrindo os debates, Maria Rita Galvão destacou a importância do trabalho de prospecção de filmes, sua necessária restauração e utilização – "com uma verba que a gente não tem" –, e solicitou veementemente que historiadores e sociólogos "nos dissessem de que modo se pode tornar acessível todo esse material, de maneira que ele sirva de documento para vocês". Em sua resposta, o historiador reforçou a necessidade de derrubar a separação entre as pessoas dedicadas à preservação de filmes e pesquisadores de outras áreas.

> *Eu acho que uma noção que nós devíamos perder é essa noção de "nós" e de "vocês". Penso que hoje só tem sentido essas equipes interdisciplinares, ou seja, essa etiqueta de historiador, sociólogo, diretor, fotógrafo, cada vez interessa menos; o importante é que tenhamos objetivos comuns. Eu desconfio um pouco dessa possibilidade de "nós" darmos algum tipo de saída para esse problema, a descoberta só pode ser feita se estivermos juntos e na medida em que nos associarmos em torno desse projeto.*

O tema "A situação dos arquivos de cinema no Brasil", sob a coordenação de Carlos Augusto Calil, foi exposto na segunda plenária por José Carlos Avellar, da Cinemateca do MAM, e por mim. Avellar fez uma explanação sobre a origem dos arquivos de filme e as atividades da cinemateca carioca. Minha exposição tratou dos "acervos concentrados" e dos "acervos dispersos" existentes no país e seu estado de conservação, concluindo com uma descrição sumária do acervo da Cinemateca Brasileira. O apelo final era dramático e profético:

> *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* [sic] *aos nossos dias 50% do que foi filmado. Certamente as perdas foram muito maiores.*

Presente à sessão, Aloísio Magalhães – dirigindo então o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – fez um cálculo rápido e concluiu que os recursos estimados pelos relatores para a recuperação do acervo existente nas duas principais cinematecas do país "representam aproximadamente dez metros do metrô do Rio de Janeiro". Isso comprovava seu pensamento de que as coisas de cultura necessitavam ser corretamente dimensionadas na economia nacional:

> *me parece que* [...] *deveríamos repensar esses problemas, procurando encontrar referências e pontos que situem verdadeiramente a relação das coisas. Dez metros de metrô não valem nada porque não dá nem para sair um carro. Em outras palavras, não chega a atingir uma fração do seu propósito.*

A comprovação da existência de "um erro de cálculo" estaria em que,

> *se por um lado escasseiam recursos para coisas fundamentais, por outro lado se gasta muito dinheiro com bobagens. A quantidade de recursos que são dispersos é muito grande e põe em risco a própria possibilidade de se ver este país tomar um rumo certo.*

Na busca do "verdadeiro posicionamento que o bem cultural deve ter no plano das coisas dentro do país", Aloísio informa que propusera ao governo a criação de um órgão "que não deteria em si coisas, mas que

seria um instrumento aglutinador e estimulador das competências nos seus respectivos lugares", que interagiria "com as instituições competentes na busca de uma solução para esses problemas". Embora não o nomeasse, o órgão em gestação era a Fundação Nacional Pró-Memória, instituída pelo governo federal em novembro de 1979.

As conclusões do Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil partiam das considerações da "existência de um acervo de filmes, estimado em 50% de toda a produção cinematográfica brasileira", da "necessidade de conservação e utilização desse material que [...] sofre ameaça constante de desaparecimento" e da existência das duas principais cinematecas do país que, "apesar da omissão dos poderes públicos", haviam assumido as tarefas de reunião, conservação e promoção desse acervo. As propostas, em número de três, previam

1. *a construção de um arquivo nacional de matrizes cinematográficas destinado a custodiar os filmes brasileiros que sobreviveram à ação do tempo e aqueles produzidos daqui por diante, constituído basicamente por depósitos climatizados* [...] *e por um laboratório de restauração.*
2. *a criação e dinamização de centros regionais de cultura cinematográfica* [...] *com a função básica de prospecção, pesquisa e divulgação do acervo brasileiro* [...].
3. *estabelecimento de um inventário, de caráter nacional, dos bens culturais cinematográficos (filmes, fotografias, cartazes, livros, revistas, recortes, equipamentos, etc.) por meio da catalogação padronizada proposta no presente Simpósio* [...].

A implementação das propostas deveria ser promovida por um grupo que, "sob o patrocínio da Embrafilme", reuniria representantes das cinematecas, dos pesquisadores, produtores, realizadores e da Universidade. O grupo encarregar-se-ia de uma série de tarefas, inclusive a de definir "oportunamente as normas que regerão a administração do arquivo nacional de matrizes cinematográficas". À Embrafilme caberia ainda

> *o papel de provedora do programa unificado, atuando como repassadora de recursos e coordenando a contribuição das várias entidades, oficiais e particulares, co-participantes do processo.*

Cinemateca imaginária – cinema e memória, a brochura em que foram publicadas a "Notícia do Simpósio" e sua conclusões, continha ainda outros textos: o documento da Unesco "Recomendações sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento"; um texto de Hans Karnstädt sobre as propriedades da película cinematográfica e as condições para seu armazenamento a longo prazo; e o "Projeto Modelo de Filmoteca". Este era uma adaptação do documento encaminhado ao Ministério da Agricultura quando do projeto de criação da Filmoteca Agropecuária. Despido de sua especificidade, o Projeto de Filmoteca tinha relação direta com o ponto 2 das conclusões do Simpósio. Propondo um núcleo modelo, o texto desce a minúcias, como o organograma e a área de ocupação de diferentes setores, propostas de fichas de cadastro de consulente, de tráfego de materiais e de assuntos, ainda muito influenciadas pelas fichas do Staatlichesfilmarchiv. Em seu aspecto mais conceitual, o Projeto especificava as atribuições da filmoteca-modelo e a definia como "um subconjunto de uma instituição maior, a cinemateca" – esta com um papel prioritário de conservar filmes e outros materiais cinematográficos "por longo período, com o objetivo de prolongar sua vida útil", garantindo seu acesso "ao cidadão do futuro". À filmoteca, dotada de uma coleção de cópias em 16mm, caberia a "divulgação de um

acervo de filmes, estendendo o benefício social a um número maior de pessoas". "Centralizar e descentralizar" é o tópico em que, no texto de abertura de Cinemateca imaginária, Carlos Augusto Calil aborda o tema da construção de uma "sofisticada infra-estrutura tecnológica para a conservação dos filmes em apenas um local, pelo menos em princípio"; essa centralização de matrizes não traria problemas para a divulgação das obras cinematográficas pois as filmotecas – "como desdobramento natural deste projeto" – disso se ocupariam.

> *Desse modo estariam asseguradas numa única estrutura a preservação, o controle e a difusão dos filmes e criadas as bases para a reconstituição de nossa filmografia.*[105]

Em "30 anos depois" – título desse texto de abertura, que remete ao início de funcionamento da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo – Calil faz uma reflexão sobre a história da Cinemateca Brasileira que, "à margem de um apoio sistemático do poder público", a rigor "deveria ter desaparecido no início dos anos 60" mas que, "depois de dez anos hibernada", "ressurgiu com grande vitalidade". À pergunta: "Como se explica sua capacidade de resistir a todos os desprezos?", pondera e sugere que a resposta

> *certamente será muito estimulante para a compreensão do desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil. A Cinemateca Brasileira não desapareceu porque falharam absolutamente todas as 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.*[106]

A afirmação do cinema brasileiro como arte, manifestação da cultura nacional e indústria rentável; o maior desenvolvimento do aparelho estatal de apoio a organismos culturais; o lento trabalho de sensibilização que teria redundado na criação de cursos universitários de cinema, renovação do movimento cineclubístico e "valoração do filme brasileiro enquanto documento inestimável de nossa vida social", e que acabou provocando a própria renovação dos quadros da Cinemateca Brasileira – seriam alguns dos fatores que, conjugados, teriam propiciado o ressurgimento da instituição, "agora definitivamente assentada sobre o trabalho de preservação dos materiais sob sua guarda". Com poucos recursos, instalara-se o Laboratório de Restauração que, sem estruturas de conservação adequadas, corria o risco de "recuperar o mesmo filme, periodicamente, de dez em dez anos...". Daí a idéia do Arquivo Central de Matrizes, administrado por um grupo supra-institucional, responsável pela conservação, restauração e ampliação do patrimônio cinematográfico brasileiro, com especial destaque para a preservação da produção contemporânea, através da reunião das principais coleções concentradas do país – as das cinematecas do Rio e de São Paulo – e os negativos em poder dos laboratórios comerciais. Calil não se pergunta se a sociedade brasileira, em especial a comunidade ligada à produção ou a uma política cultural cinematográfica, aceitaria esse tipo inédito de organização e quais seus possíveis desenvolvimentos. Sua preocupação eminentemente técnica fica evidente ao afirmar a convicção "de que a conservação dos registros animados por um tempo superior a um século se dará pela transferência das

---

[105] Cinemateca imaginária, p.15.
[106] Idem, p.11.

imagens para um material que não lembra absolutamente uma fita" cinematográfica. Naquele momento as apostas eram no vídeo-disco, embora não estivessem

> *resolvidas de modo satisfatório as questões referentes à viabilidade econômica do projeto. De qualquer modo a nossa responsabilidade está em garantir a salvaguarda do patrimônio cinematográfico até – pelo menos – a virada do século. Acreditamos que, até essa data, os problemas de conservação tenham simplificado e a manutenção dos registros possa ser obtida de maneira definitiva*.[107]

Apesar de Calil, em 2007, haver considerado "ingênua" essa tentativa de "federalizar o debate, de acabar com essa história de que existe uma cinemateca em São Paulo, outra no Rio"[108], o Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil foi um momento importante na história da preservação de filmes no país, ainda que não obtivesse os resultados imediatos que seus organizadores almejavam. Calil, explicitamente identificado à Cinemateca Brasileira por seus interlocutores cariocas, enfrentou dificuldades na implantação de algo tão obviamente fundamental como era um projeto nacional de preservação do patrimônio cinematográfico. Dificuldades às vezes inesperadas, como a má vontade de Celso Amorim para com a FCB em virtude de Calil, em seu ímpeto executivo, não ter se dado conta da obrigação formal de pedir ao diretor-geral da Embrafilme que escrevesse o texto de abertura para o volume Cinemateca imaginária, publicado em 1981. Segundo Calil, sua permanência na Embrafilme por ocasião do episódio foi garantida apenas pela ligação que tinha com Aloísio Magalhães, então secretário de Cultura do MEC, que dedicava tanta simpatia por ele quanto nenhuma por Celso Amorim[109]. No jogo de oposições que então se configurou, o diretor-geral da Embrafilme declarou que qualquer recurso para a preservação de filmes deveria ser pleiteado pelo diretor de Operações Não-comerciais junto à Secretaria de Cultura do Ministério, não ao caixa da Embrafilme. O mal-estar entre os diretores prolongou-se até a crise provocada pela defesa que Celso Amorim fez do direito de a empresa co-produzir Prá frente, Brasil (Roberto Farias, 1982), filme que tem como pano de fundo as arbitrariedades do regime militar e que foi visto como ofensivo por parcela influente do Exército nacional. A posição firme de Amorim redundou em seu afastamento da direção da Embrafilme, em abril de 1982, sendo substituído por Roberto Parreira, que manteve Calil à frente da Donac.

Conseqüência direta ou não do conflito entre os diretores da Embrafilme, a formação do grupo gestor de uma política brasileira de preservação cinematográfica não se concretiza. Também não se avança no estabelecimento de um Arquivo Nacional de Matrizes. O primeiro esboço de um projeto de depósito a ser construído na área obtida pela Cinemateca Brasileira em Itu fica no aguardo de uma definição dos elementos financeiramente envolvidos no empreendimento. O horror inflacionário (acreditava-se então o máximo suportável) tolhia projeções a curto ou médio prazo. A Kodak por exemplo, entre o final de 1979 e abril do ano seguinte, elevou em 300% o preço do filme virgem. Isso teve conseqüências imediatas no andamento dos trabalhos do Laboratório de Restauração da Cinemateca. Os relatórios anuais do período insistem na afirmação de que poucos filmes foram duplicados dada a

---

[107] Idem, p.19.
[108] Carlos Augusto Calil, entrevista citada.

impossibilidade de comprar a matéria-prima de processamento. Navegávamos na dependência de que fontes de variada natureza aportassem recursos para trabalhos específicos como a restauração dos filmes do Museu do Índio custeada pelo próprio museu, a de produções pernambucanas paga pela Secretaria de Cultura de Recife, a de cinejornais apoiada pela Fapesp. A produção do Laboratório cai em 90% de 1980 para 1981, e um pouco mais no ano seguinte. Se em 1983 a quantidade de filmes processados triplica em relação ao ano anterior, isso acontece graças à doação do National Film Archive (dez anos depois renomeado National Film and Television Archive), de Londres, de 100 latas de filme virgem, e do dobro dessa quantidade adquirido pelo Programa Nacional de Restauração do Acervo de Filmes Brasileiros Antigos, coordenado pela Embrafilme e executado pela Cinemateca. O Programa incluía também recursos para o pagamento de pessoal técnico, contribuição fundamental tendo em vista as dificuldades da instituição. Fernando Scavone afastara-se da chefia do Laboratório durante o período da absoluta carência de filme virgem. Com a retomada dos trabalhos, convidei João Sócrates de Oliveira a reassumir seu antigo posto; convite aceito apesar da instabilidade econômica possibilitar apenas a remuneração por prestação de serviços.

O ponto 3 das conclusões do Simpósio – a recomendação a propósito do "inventário, de caráter nacional, dos bens culturais cinematográficos" – era o economicamente mais viável naquele momento, não apenas porque o menos dispendioso diante das outras prioridades mas também porque inserido na política de cadastramento de bens culturais definida por Aloísio Magalhães para a Fundação Nacional Pró-Memória. O inventário nacional cinematográfico deveria ser iniciado pelos acervos concentrados do país: o da Cinemateca Brasileira e o da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Esta, porém, não dispunha de quadros técnicos e sobretudo de predisposição institucional para o esforço que demandava esse tipo de levantamento. Dessa forma, a tarefa iniciou-se por São Paulo, através da injeção de recursos para o prosseguimento da catalogação (voltamos a contratar parte do pessoal treinado para o projeto da Filmoteca Agropecuária) articulada com o projeto Filmografia do Cinema Brasileiro. Até então, existiam apenas filmografias parciais, realizadas com escassa metodologia, a maior parte omitindo suas fontes e organizando os dados de maneira pouco consistente. O projeto Filmografia objetivava sistematizar todas as informações recolhidas – publicadas ou inéditas (por exemplo, a filmografia iniciada por Caio Scheiby na década de 1950) –, criticá-las e sistematizá-las. As informações seriam cotejadas e enriquecidas com dados levantados a partir do exame dos materiais existentes e, todas estruturadas, iniciar-se-ia a publicação da Filmografia Brasileira. Vale lembrar que esse trabalho começou numa época em que a Cinemateca nem sequer pensava em utilizar-se da informática, e todos os dados colhidos eram datilografados em fichas filmográficas em papel. Obrigatoriamente lento, o primeiro fruto do projeto – coordenado por Eliana Queiroz – viu a luz somente em 1984, com a publicação, pela Embrafilme, de um primeiro fascículo correspondente ao período 1887-1910. Em 1985 seria publicado o segundo, relativo aos anos de 1911-1920. Seguindo os moldes metodológicos da Filmografia, foi publicado o Guia de

---

[109] Idem.

Filmes 1981. A idéia era, ao mesmo tempo, cobrir a produção das primeiras décadas do século XX, manter atualizada a filmografia contemporânea e paulatinamente diminuir a lacuna entre passado e presente. Ainda em versão impressa, em 1988 saiu, também em colaboração com a Embrafilme, o fascículo correspondente a 1921-25. O último volume relativo ao período silencioso (1926-1930) foi publicado em 1991, com o apoio da Fapesp.

Iniciado no final de 1980, o Projeto Filmografia foi estruturado e encontrou espaços para sua realização nas novas instalações da Cinemateca Brasileira – ou seu Centro de Operações, como gostava de denominá-las o então secretário municipal de Cultura Mário Chamie – no Parque Público da Conceição. A Prefeitura de São Paulo, através de sua Secretaria de Cultura, liberara recursos não apenas para a reforma das casas como também para a instalação de um laboratório fotográfico, aquisição de uma moviola, para exame de filmes, e estantes, fixas para a biblioteca e corrediças para a filmoteca. O ano de 1980 foi de inaugurações: a 25 de janeiro a primeira casa, que abrigou inicialmente a Conservadoria e a Administração, e logo depois a Difusão. Em julho a segunda casa, a supostamente projetada por Rino Levi, para onde se transferiu a documentação abrigada no MIS. O arquivo documental crescera bastante entre 1976 e 1980 através de doações, da prospecção de documentos antigos e contemporâneos e da devolução, por parte do Museu Lasar Segall, das duplicatas de livros da biblioteca da Cinemateca. Se a cerimônia de ocupação da casa 1 – seguida de um coquetel – foi relativamente tranqüila, a festa de inauguração da casa 2 – em que teve lugar um almoço para autoridades, comunidade cinematográfica e intelectuais – foi extenuante. Como sói nessas oportunidades, apenas no dia anterior à inauguração ficaram prontas, e parcialmente, a instalação dos equipamentos da Documentação. Os caminhões com documentos importantíssimos para a história do cinema brasileiro chegavam ao mesmo tempo que operários da empresa fornecedora finalizavam a fixação das estantes. Madrugada adentro os livros foram enfiados *à la diable* nas prateleiras – tarefa em que colaborou o próprio secretário Chamie. As estantes deslizantes da filmoteca ainda estavam em confecção, o que nos obrigou a uma ocupação cenográfica do espaço, fazendo no meio do depósito uma pequena montanha de estojos plásticos vazios, com rótulos de filmes significativos da história do cinema brasileiro.

A introdução ao Relatório de 1980 destaca os dois pontos básicos da vida da FCB no exercício: "as dificuldades econômicas e a expansão de suas atividades".

> *Tanto pelo lado da expansão ainda tímida da política de difusão cultural cinematográfica da entidade quanto, sobretudo, pela mudança para o Parque Público da Conceição do departamento de maior contato com a comunidade* [eu me referia à Documentação]*, o exercício foi o coroamento de parte da grande série de esforços que se iniciou em meados da década de 70 e que distinguiu a ação do atual grupo diretor da Cinemateca Brasileira.*

O item relativo a espaços esclarecia que

> *não se pode dizer que a mudança para os novos locais já se tenha realizado completamente. As coisas não estão ainda em seus devidos lugares; há falta de móveis* [...]*. O equipamento de ar condicionado ainda precisa de ajustes e a cabine de projeção do auditório só deverá estar instalada no início do próximo exercício. Não obstante, as novas instalações da Cinemateca Brasileira finalmente condizem com a importância cultural da entidade e deverão se tornar, com o correr do tempo, em um dos pólos da atividade e do desenvolvimento da cultura cinematográfica da cidade de São Paulo.*

A consulta pública a livros e documentos havia sido aberta em novembro e o auditório improvisadamente utilizado como uma das salas de exibição da grande mostra "30 Anos de Cinema Paulista", realizada pela Cinemateca com patrocínio da Comissão Estadual de Cinema. Quarenta programas foram exibidos em diferentes locais – MIS, Museu Lasar Segall, Masp e Cinemateca. Como parte integrante da mostra foram publicados o Cadernos da Cinemateca nº 4 – com uma série de entrevistas com realizadores e um texto de Maria Rita Galvão sobre o cinema independente paulista – e o quinto número da revista Cinema com o último ensaio cinematográfico escrito por Paulo Emilio, "Festejo muito pessoal", inédito ainda porque recusado pelo periódico paulistano que o solicitara. Havia esperanças de que ambas as publicações fossem retomadas com alguma continuidade, alicerçadas nas atividades de difusão e pesquisa que se acreditava com expectativas de pleno desenvolvimento. O pequeno auditório, batizado de Studio Conceição, ainda que apenas com projeções em 16mm e em local afastado do centro da cidade, era uma conquista: a Cinemateca tinha, depois de décadas, uma sala própria. Após um bom período voltada apenas para os cuidados com o acervo – o que lhe valia a acusação de ser uma instituição fechada – a Cinemateca podia dar os primeiros passos para uma divulgação, ainda cautelosa mas efetiva, de seu acervo e de algumas mostras que lhe chegavam do exterior. Em 1981, patrocinada pela Olivetti, foi organizada a Mostra Surreal que durante alguns meses percorreu escolas de segundo grau. Em 1982 organizou-se no Studio Conceição o curso Cine Visões Brasileiras, com projeções de filmes silenciosos e conferências que abordavam diferentes aspectos da cultura brasileira até 1930. Nesse mesmo ano a Cinemateca realizou no Centro Cultural São Paulo uma exposição sobre Paulo Emilio por ocasião do lançamento da coletânea Critica de cinema no Suplemento Literário, editada pela Paz e Terra e Embrafilme, e publicou com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo o catálogo Cine Jornais Brasileiros do Departamento de Imprensa e Propaganda. Em 1983, para o I Encontro Nacional de Cineastas, Djalma Limongi Batista concebeu a exposição Cine Sensações Brasileiras, "talvez a maior exposição até hoje realizada sobre Cinema Brasileiro"[110], que em seguida foi exposta no Teatro Castro Alves, em Salvador. A consulta aos filmes do acervo crescia, bem como as solicitações de empréstimo de cópias para entidades de todo o país, obrigando-nos a estruturar o Departamento de Difusão, sob o comando de Bernardo Vorobow.

Além das reformas nas casas do parque da Conceição, construíra-se, anexa à ocupada pela Documentação, um depósito com algum isolamento térmico, equipado com máquinas de condicionamento de ar que manteriam parâmetros de temperatura e umidade adequados para a conservação de cópias de exibição (por volta de 18-20ºC e 60-70% de umidade relativa). As tristes condições de guarda a que se encontrava exposto o acervo de matrizes em acetato no Ibirapuera, contudo, induziram a que a destinação da filmoteca fosse alterada. Se havia um espaço com um mínimo de controle ambiente para melhor conservação de filmes, ele deveria ser destinado ao armazenamento de matrizes em bom estado. Isso começou a ser feito imediatamente após a instalação das estantes –

[110] Relatório de 1983.

com capacidade para 8 mil latas de filme. Em 1981, recursos da Embrafilme permitiram a aquisição das estantes corrediças que complementaram o depósito e elevaram sua capacidade para 14 mil latas. O período de testes do equipamento de ar condicionado prolongou-se por meses – os técnicos do fabricante não entendiam as necessidades do arquivo em manter a constância da temperatura e da umidade e o pânico que nos tomava toda vez que as máquinas desarmavam e os índices de calor e umidade relativa subiam rapidamente. Não existia no quadro da Cinemateca ninguém que compreendesse um pouco melhor os mecanismos dos equipamentos de climatização. Apenas com o passar do tempo aprendemos a nos relacionar com menos conflito com as máquinas e com os técnicos e a experiência nos orientou a, quando dispúnhamos de recursos, adquirir equipamentos auxiliares, como desumidificadores, para manter estáveis os parâmetros do depósito.

A transferência das matrizes negativas e positivas do Ibirapuera para a Conceição tentou ser acompanhada de exame cuidadoso e descrição de seu estado técnico, mas a equipe reduzida era suficiente apenas para a revisão de materiais solicitados por depositantes para copiagem ou de cópias para exibição. Em fevereiro de 1981, um inesperado acidente representou uma carga extra de trabalho: um eucalipto infestado por cupins desabou no Ibirapuera, durante uma tempestade de verão, exatamente sobre um dos depósitos de nitrato, 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. Paralelamente, a chegada de filmes passou a ser estimada em centenas de rolos, como o lote de filmes de temática folclórica realizados por Alceu Maynard Araújo (150 rolos), o de cinejornais World Press desapropriado por dívidas da produtora para com a Prefeitura de São Paulo (490 rolos), o de cinejornais Studio 1000 adquirido por Carlos Augusto Calil numa loja de quinquilharias carioca (600 rolos). Também por intermédio de Calil, Glauber Rocha decidiu concentrar na Cinemateca Brasileira toda sua obra fílmica – o que envolveu intensa prospecção em diferentes países – e parte de seu arquivo de papéis. A inauguração do depósito da Conceição provocou entre produtores e cineastas um movimento coletivo de entrega de filmes. No final de 1981 quase 50% das estantes da filmoteca estavam ocupadas por matrizes quando um fato novo alvoroçou o arraial do cinema brasileiro e provocou um aumento do ônus da Cinemateca como zeladora do acervo brasileiro de imagens em movimento.

Dias antes do Natal, a Líder Cine Laboratórios, "sociedade anônima com sede nesta capital, à rua 13 de Maio 402/10", fez publicar no Diário do Comércio e Indústria um comunicado – assinado por José Borba Vita – sob o cabeçalho "Negativos de filmes cinematográficos". O texto era curto e objetivo: os abaixo listados tinham até o dia 31 de dezembro para retirar daquele laboratório seus negativos originais ou internegativos "sob pena de [...] considerarmos objetos abandonados nos termos do que dispõe nosso Código Civil e determinada sua incineração por intermédio da Municipalidade de São Paulo"[111]. Vinha em seguida uma relação de palmo e meio de nomes de produtoras e pessoas físicas, que abarcava porção significativa da produção cinematográfica nacional e de filmes europeus distribuídos no Brasil nas últimas

[111] 17 dez 1981.

três décadas. (As distribuidoras norte-americanas, evitando que seus interesses econômicos corressem qualquer risco, sempre destruíram materiais de duplicação e cópias de exibição logo após o término do período de exploração comercial de seus filmes.) Embora publicado num jornal de circulação dirigida a público restrito, o edital da Líder provocou reações imediatas. A imprensa escrita tardou um pouco a se manifestar e quando, a 31 de dezembro, o artigo de Sérgio Augusto "Negativos da Líder salvos da destruição" foi publicado na Folha de S. Paulo, a solução do problema estava encaminhada. Armado de boas intenções, o articulista não dispunha porém de informações corretas, o que o levou a escrever que a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM estariam "equipadas com os requisitos essenciais à conservação de filmes e frequentemente aquinhoadas com dotações para recuperar e copiar obras de matrizes variadas". A esse enganoso panorama, Sérgio Augusto adicionava algumas fantasias, como a de que os negativos de Rio, 40 graus achavam-se em Paris e que haveria uma cópia de Urutau (de Wiliam Jansen, 1919) na Inglaterra ou na China – tudo para concluir "que o cinema brasileiro está nas mãos dos estrangeiros".

A Diretoria da Líder tivera uma boa assessoria jurídica na redação dos termos da notificação pública, conforme ao Código Civil. A inexistência de locais adequados para a guarda de negativos aliada ao desapontamento pela perda do capital investido na maior parte dos longas brasileiros criou em produtores e realizadores a atitude comum de, passado o lançamento, simplesmente "esquecerem-se" da existência dos negativos e os "abandonarem" nos laboratórios, que não cobravam taxas de armazenamento. A Líder adquirira, junto com tudo o mais da Rex, o prédio onde esta funcionara, na rua da Abolição, no centro de São Paulo. Os quatro andares do edifício, sem nenhum tratamento de temperatura, foram transformados em depósito de coisas velhas, papéis, equipamentos e filmes. As várias visitas que fizemos ao local, quando da transferência dos filmes para a Cinemateca, nos provocavam desconsolo e surpresas, como a que tive ao encontrar, empilhadas num armário empoeirado, as latas (várias sem rótulos) dos negativos originais de Cara de fogo (Galileu Garcia, 1958). Em 1981 a Líder tomou a decisão de ganhar algum dinheiro com a venda do prédio e seus advogados indicaram as vias legais para se livrarem da quantidade brutal de filmes que lá se acumulava. Obviamente não havia, pelo menos num primeiro momento, intenção de incinerar negativos. Borba Vita mantinha com a Cinemateca relações cordiais e muitas vezes autorizou o diretor-técnico da Líder a nos oferecer, a preços camaradas ou como doação, velhos equipamentos e peças que acreditava pudessem nos interessar. Apesar disso, a notificação pública nos alarmou e a vários produtores, realizadores e distribuidores, que providenciaram autorizações para que a Cinemateca imediatamente retirasse seus materiais. Na campanha de coleta de autorizações, a Embrafilme responsabilizou-se por cineastas e produtores cariocas, mas a época natalina não era propícia a providências práticas. A 29 de dezembro, oficiei a Borba Vita formalizando a situação que se delineara: diante da extensão da lista divulgada, a Cinemateca não via "possibilidade, senão a médio prazo, de conseguir reunir as autorizações suficientes para a retirada do material brasileiro em depósito na Líder". Avançando um pouco mais na resolução do problema, o ofício encaminhava o Contrato de Depósito padrão da Cinemateca e sugeria que a Líder nos

entregasse todos os "filmes brasileiros de qualquer época, bitola e estilo dramático [sic]", comprometendo-nos a encaminhar-lhe "– à medida que se for obtendo – as autorizações dos respectivos produtores ou de seus descendentes".

Embora o acordo com a Líder – baseado nos termos do Contrato de Depósito – tenha sido assinado apenas a 28 de julho de 1983, a transferência gradual dos negativos brasileiros iniciou-se em 1982 e no final desse ano o depósito do parque da Conceição encontrava-se praticamente lotado. Não apenas o material da Líder incumbiu-se disso: o advogado encarregado da liqüidação do Laboratório Flick enviou para a Cinemateca um enorme lote de negativos da série Brasil hoje, cinejornais produzidos pelo regime militar durante a década de 1970; cineastas preocupados com a conservação de sua obra – como Carlos Diegues, Ana Carolina, Walter Hugo Khouri, Ozualdo Candeias, Arthur Omar e Rogério Sganzerla, para citar apenas alguns nomes – encaminharam seus materiais de preservação, inquietos em reservar um lugar nas estantes do depósito climatizado enquanto ainda houvesse espaço. Em 1983, a incorporação maciça de materiais prosseguiu, acelerada ainda mais pela liqüidação de outro laboratório – a Revela, de Oswaldo Kemeni. O Relatório desse ano enumera uma extensa série de títulos de longas brasileiros, entre os quais alguns fundamentais: 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 (N. P. dos Santos, 1963), O Quarto (Rubem Biáfora, 1968), Brasil ano 2000 (Walter Lima Júnior, 1968), A Casa assassinada (Paulo César Saraceni, 1971). A introdução ao Relatório de 1983 expunha a disparidade das condições institucionais diante de um acervo que ascendia rapidamente à casa dos 50 mil rolos de filmes:

> *A transferência maciça dos milhares de rolos de negativos* [referia-me aos materiais da Líder] *exigiria um quadro de pessoal e uma disponibilidade de espaços que a Cinemateca está longe de possuir. Desta forma, fomos forçados a optar por uma transferência gradual das latas, dando prioridade inicialmente aos negativos mais antigos. Ao fazermos tal opção, tínhamos consciência de que nos defrontaríamos com materiais em graus variados de deterioração. Não obstante, um exame apenas superficial dos rolos transferidos para a Cinemateca permitiu constatar a existência de sinais de deterioração mesmo em filmes relativamente recentes, como* Meteorango Kid, herói intergalático [André Luiz Oliveira, 1969]*, ao lado de negativos mais antigos aparentemente irrecuperáveis, a exemplo de* Carnaval em Caxias [Paulo Vanderley, 1954]. *De maneira geral, a totalidade dos materiais já transferidos* [...] *está a exigir tratamentos variados, da revisão cuidadosa, estojamento e armazenamento adequado à contratipagem imediata de rolos ou fragmentos ainda aproveitáveis.*

A 6 de novembro de 1982 um acontecimento veio acrescentar uma tonalidade trágica à crise de crescimento acelerado por que passava a instituição. Era um sábado e lá pelas oito horas da manhã, Aloysio Pereira Matos – que dormia no galpão principal da Cinemateca – telefonou-me com a notícia que o depósito 4, de filmes em nitrato, estava ardendo. A combustão do nitrato de celulose – de um rolo de filme ou de milhares – se dá a uma velocidade extremamente rápida e quando chegamos, eu e José Carvalho Motta, ao Ibirapuera, quinze minutos depois, não havia mais fogo. Os bombeiros ocupavam-se em resfriar os escombros do depósito e as latas metálicas ainda fumegantes; eucaliptos, alguns a dezenas de metros, exibiam sinais das queimaduras causadas pelas labaredas fulminantes.

Pouco mais de 1.500 rolos haviam sido perdidos no incêndio – cuja origem imediata não pôde ser determinada –, muitos já contratipados, mas não todos, entre os quais 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. 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. A fúria de Calil atingiu cerca de 600 rolos de filme.

O incêndio mobilizou a equipe da Catalogação e do Laboratório num esquema emergencial de identificação e de revisão do acervo em nitrato (cerca de 4 mil rolos correspondentes a um milhão de metros de película), revisão que desde essa época a Cinemateca tenta realizar pelo menos a cada dois anos. O exame do acervo tinha também como objetivo a definição de prioridades para o já mencionado Programa Nacional de Restauração do Acervo de Filmes Brasileiros Antigos que, coordenado pela Embrafilme, contaria com recursos da Secretaria de Cultura do MEC (única a participar com recursos efetivos), da Secretaria de Estado da Cultura e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. A segunda se omitiu da participação no Programa. A terceira, tendo em vista o risco de novos incêndios no parque do Ibirapuera, envidou esforços na localização de um local para onde pudessem ser transferidos o acervo e eventualmente o Laboratório de Restauração. Por sugestão do secretário Mário Chamie, que acenou com a possibilidade de recursos municipais para as obras, Calil e eu visitamos e aceitamos a oferta de um prédio da Prefeitura de São Paulo existente no quilômetro 25 da rodovia Raposo Tavares. O edifício térreo, parte das instalações do Centro Municipal de Campismo – Cemucam, havia sido construído para abrigar uma escola de jardinagem, que nunca chegou a funcionar. Não era em absoluto adequado, sem grandes reformas, para um depósito de filmes, inclusive porque a parte central do prédio havia sido construída para abrigar uma estufa para plantas, quente e úmida. O aceno dos recursos municipais para projeto e obras fez com que se focassem no Cemucam os esforços anteriormente voltados para o terreno de Itu. Apesar da urgência de ocuparmos novos espaços, apenas no final de 1983 foi facultado à Cinemateca o acesso ao prédio. Projetos para reformas e instalações aconteceram nos dois anos seguintes, mas sem grandes esperanças de recursos para as mesmas.

A concentração de atividades no parque da Conceição também provocou mudanças na dinâmica interna da Cinemateca. Melhor dizendo: refletiu a nível funcional o crescimento institucional, através da demonstração de uma estrutura de poder que não era clara anteriormente. Em fevereiro de 1980 – entre as festas de inauguração da casa 1 e da casa 2 – comuniquei à Diretoria que não existiam recursos para pagar os aumentos salariais legais (procedimento que tentávamos manter mesmo com os colaboradores não registrados) e que as horas de trabalho haviam sido proporcionalmente reduzidas; caso a situação não se modificasse, em março seríamos forçados a dispensar os colaboradores da Documentação. Tinha início um longo período de malabarismos econômicos durante o qual, em boa parte, o pagamento dos

funcionários e colaboradores não estava assegurado no início de cada mês. A única fonte garantida era o convênio com a Prefeitura, que a inflação deteriorava a olhos vistos. Aportes da Embrafilme e outros, advindos da prestação de serviços e da realização de eventos, ajudavam a manter o instável equilíbrio orçamentário. Um documento, quase um manifesto, que se encontra no Arquivo Histórico da Cinemateca retrata a problemática que se instaurava poucos meses depois da instalação da casa 2 e que se aprofundaria e desdobraria pelos anos seguintes nas diferentes crises internas por que passou a instituição. Embora anônimo, reconheci no texto o estilo de Jair Leal Piantino. Este, um quarto de século depois, não se recordava mais de havê-lo escrito, mas confessou que as idéias nele expressas aproximavam-se bastante do que pensava na época, outubro de 1980.

Dois pontos básicos são levantados em "A Cinemateca e seus problemas (II) : visão de dentro" na tentativa de diagnosticar as causas de um "desânimo geral" que deveria ser vencido para que se retomasse o trabalho que "até bem pouco tempo era feito com enorme boa vontade"[112]. O primeiro é o contraste que a mudança para a Conceição provocara entre a "riqueza aparente da sede" e "a pobreza dos funcionários" – "casa rica, bem mobiliada, mas funcionários com um tempo determinado de trabalho". Aliada ao fato de que "qualquer meta quando atingida perde a graça", havia a circunstância que

> *"ter sede" pressupunha, na nossa cabeça, ter estabilidade (no caso financeira). Isso não aconteceu, dificilmente acontecerá e se, antes, a desilusão do sonho propiciava uma vontade de superar, hoje o sonho desiludido nos nega a possibilidade de ir adiante.*

O segundo ponto diz respeito à "estrutura de poder" e curiosamente a própria disposição espacial da sede configurava isso, afastando o corpo de funcionários do corpo diretivo instalado na casa 1. A reclamação, por exemplo, da falta de cadeiras "no mínimo mais acolhedoras do que dispõem" os funcionários fica mais azeda devido à constatação de que os diretores "possuem belíssimos móveis reformados, mesmo que suas salas, com exceção, passem um razoável tempo sem ocupação". Existia uma óbvia tensão entre funcionários e Diretoria – "luta de classes", "brutal sistematização capitalista" –, agravada pelo fato de que "sofremos juntos, mas não decidimos juntos". A contestação da estrutura de poder – "reflexo lastimável da situação da país" – atinge mesmo as reuniões interdepartamentais estabelecidas pela Conservadoria dois meses antes como fórum para discussão de problemas comuns. Nesse início de funcionamento, elas são criticadas não apenas porque delas não participa, "nem ao menos, um representante de funcionários", mas por não possuírem o poder decisório que adquiririam na prática, durante os anos seguintes, do lento aprendizado comum do exercício democrático. Independentemente da conclusão pessimista do documento, "a saída definitiva ou a saída paulatina" dos funcionários da Cinemateca – esta "coisa que se tornou concreta" –, uma constatação surgia com força: costumava-se falar da instituição como de

> *um ser com vida própria, ela subsiste a todas as vicissitudes, ela é eterna, todos passaremos menos ela. Grande engano: parece que não temos consciência (nós, Diretoria e Funcionários) de que a Cinemateca somos nós ou quem nos substituirá. A Cinemateca existe enquanto existir quem* [...] *tente faze-la funcionar como tal.* [...] *Outro dia ouvi alguém dizer que a Cinemateca espera que cumpramos nosso dever. Ora, não é a Cinemateca que*

[112] Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, texto "A Cinemateca e seus problemas (II) : visão de dentro". As citações seguintes são dessa fonte.

espera: quem espera é a Diretoria ou nós mesmos, Funcionários, para consolo de nossas próprias consciências.

Donde emanava uma conclusão, que a curto prazo demonstrar-se-ia inverídica: "a fase de idealismo tornou-se anacrônica". Longe disso, o idealismo – ou o sentimento que o texto denominava como tal – continuava atualíssimo e foi o que deu resistência ao pequeno grupo de funcionários e colaboradores – os operadores da Cinemateca, como se denominava na época – para atravessar alguns anos de vacas magérrimas sem interromper seus trabalhos, desdobrando-se nas atividades e ainda tendo idéias de projetos, mantendo viva e atuante a instituição.

As atas de reunião de Diretoria e de Conselho repisam nesses anos as dificuldades de recursos e as estratégias para obtê-los. Em novembro de 1981 não há dinheiro para os aumentos de salário semestrais previstos pela lei, além de se prever um corte no quadro de colaboradores e redefinição das faixas salariais. Lygia Fagundes Telles assumira o cargo de diretora-presidente no final de 1979. O Conselho, em reunião de 2 de janeiro de 1982, aprova sugestão de convidar Celso Amorim para participar da Diretoria. No mês seguinte, fomos Lygia e eu ao Rio de Janeiro para formalizar o convite ao diretor-geral da Embrafilme, e na mesma ocasião tivemos uma audiência com Aloísio Magalhães, secretário de Cultura do MEC, ao qual apresentamos um documento com a síntese das atividades do ano anterior e um Plano de Trabalho para 1982, para o qual pedíamos apoio do Ministério. Já vimos algumas páginas atrás que em abril de 1982 Celso Amorim foi afastado da Embrafilme. Em junho do mesmo ano, inesperadamente falecia Aloísio Magalhães.

No Plano para 1982 entregue ao secretário de Cultura do MEC, a estimativa de recursos apenas para as atividades básicas era de aproximadamente 20 milhões de cruzeiros[113]. Os recursos para manutenção recebidos nesse ano da Prefeitura e do Estado não chegavam a 10 milhões. Em 1983, o historiador Edgar Carone, então membro do Conselho da Cinemateca, e eu percorremos diversas instituições bancárias e visitamos empresários na tentativa de obter doações para a manutenção das atividades. Apesar disso a Cinemateca continuava funcionando. Na primeira reunião do Conselho de 1983, Carlos Augusto Calil – integrado à Diretoria e ao Conselho como representante da Embrafilme – elogiou o Relatório de Atividades do ano anterior como prova inconteste de que a entidade atingira uma de suas metas fundamentais, a de poder ser considerada um arquivo de filmes dotado de credibilidade. Ao que Maria Rita Galvão contrapôs que o documento omitia as difíceis condições nas quais os trabalhos tinham sido realizados tendo em vista a escassez de recursos. Calil sugeriu então que a Diretoria estudasse modificações nos Estatutos, vinculando a FCB mais eficazmente aos poderes públicos, de modo a evitar incertezas quanto a recursos e planejar melhor as atividades. Em reunião da Diretoria, a 20 de abril, Calil voltou ao assunto e propôs a anexação da FCB a um órgão governamental – em princípio à Secretaria Municipal de Cultura, por motivos históricos – com salvaguardas quanto à autonomia institucional. Nessa mesma reunião, Antonio Candido e Decio de Almeida Prado anunciam que formalizarão seu pedido de afastamento da Diretoria na próxima reunião do Conselho, pois pensam que a

instância deveria contar com elementos mais diretamente ligados ao cinema. Fazem-no no encontro de 22 de junho, ocasião em que também Sylvia Naves desliga-se da Diretoria. Thomaz Farkas (tesoureiro), João Batista de Andrade e Francisco Ramalho Júnior os substituem.

O semestre seguinte foi curto para todas as negociações políticas. Calil apresentara ao Conselho uma minuta de modificações a serem encaminhadas ao então secretário municipal de Cultura, Fábio Magalhães. O Conselho o autorizou a tanto, mas que não fechasse as portas de entendimento com os poderes estadual e federal. A consulta de Calil sobre a eventualidade de vender o terreno recebido como doação do Museu Segall – inadequado para a construção de depósito de filmes porque limítrofe de área da companhia elétrica do Estado atravessada por torres de cabos de alta tensão –, para atender à Cinemateca nesse momento de crise foi respondida pelo Conselho com um adiamento. Sondado sobre a vinculação da Cinemateca à Secretaria, Fábio Magalhães mantém silêncio durante meses. Calil então pede autorização para sondar as esferas federais e, a 21 de novembro, a seu convite, Irapoan Cavalcanti de Lyra, Subsecretário de Cultura do MEC, participa de uma reunião de Diretoria e apresenta um documento, preparado com Calil, por meio do qual, mediante salvaguardas, a Fundação Cinemateca Brasileira seria incorporada ao Ministério da Educação e Cultura através da Fundação Nacional Pró-Memória. Irapoan explica que seria a mesma relação de vinculação que a FNPM mantinha com a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Histórico Nacional, entre outros. Informa também que o documento fora submetido à ministra Esther de Figueiredo Ferraz, da Educação e Cultura, que, em telefonema a Lygia Fagundes Telles, expressara seu entusiasmo para com a solução dos problemas da Cinemateca. Calil lembra ainda que Aloísio Magalhães tinha um enorme apreço pela instituição e que certamente aprovaria o caminho escolhido. A incorporação da Cinemateca ä Pró-Memória fazia parte do projeto de Aloísio do órgão como "instrumento aglutinador" referido algumas páginas atrás. Em 1981 a Fundação Nacional Pró-Memória absorvera, além das instituições citadas por Irapoan, o Instituto Nacional do Livro, o Museu Imperial, o Museu da República e o Museu Villa-Lobos, e ao longo do tempo prosseguiu nessa política de incorporação, ampliando o leque conceitual de bem cultural ao absorver, por exemplo, o Museu de Biologia Prof. Mello Leitão, criado por Augusto Ruschi. Em 1985 seriam ainda absorvidos o Sítio Burle Marx e o Museu Lasar Segall.

A reunião do Conselho, convocada para 17 de dezembro (data escolhida por ser a do nascimento de Paulo Emilio), com a finalidade de apreciar o encaminhamento proposto pela Diretoria foi tudo, menos pacífica. Almeida Salles, categórico, declarou o documento de incorporação como um "absurdo jurídico"[114]: uma fundação não pode absorver outra fundação, e era inadmissível a questão de a FCB doar seu patrimônio à União Federal. Esclarecido de que a Cinemateca perderia sua personalidade jurídica de fundação e que era apenas depositária da quase totalidade do patrimônio, Almeida Salles insistiu que talvez fosse melhor um convênio e que não conseguia entender o porquê da "volúpia de sermos federais": a FCB é de São Paulo, "a tarefa de cuidar da Cinemateca deve caber a São Paulo", que

[113] Equivalentes a 154 mil dólares americanos na cotação oficial de 15 jan 1982.

tem recursos para tanto. Não era isso que a experiência vinha demonstrando, argumentaram outros conselheiros e Lygia Fagundes Telles, exaltada, pede a palavra para declarar que

> *não vê solução para os problemas da FCB: a instituição cresceu demais nos últimos anos, a tendência é que cresça cada vez mais, e a atual Diretoria já não tem competência econômica para arcar com a responsabilidade de uma instituição desse porte.* [...] *Todos nós gostaríamos de manter a liberdade de que aparentemente gozamos enquanto instituição privada, mas esta liberdade é apenas aparente. A diretora presidente declara ainda que, pessoalmente, já não tem condições de suportar a humilhação de dirigir-se ano após ano aos diferentes responsáveis pelos órgãos governamentais ligados à Cultura* [...] *para de pires na mão implorar auxílio para a instituição. Perdeu inclusive a sua liberdade pessoal de manifestar-se, enquanto escritora, na medida em que quaisquer declarações pessoais suas poderiam ser tomadas como declarações da presidente da Cinemateca e eventualmente prejudicar a instituição junto a instâncias governamentais. A Cinemateca* [...] *não goza na verdade da liberdade de uma instituição privada, uma vez que ela vive de subvenções do poder público. Assim sendo a vinculação à Pró-Memória em nada iria agravar esta sujeição em que já vivemos de fato, e que a condição de instituição privada apenas mascara*.

Tais e tantas foram as condições exigidas por conselheiros para a eventual incorporação que Maurício Segall ironizou a atitude comparando-a à de "um náufrago que, ao abordar o barco que vem salvá-lo, pergunta antes de entrar se há champanha e caviar a bordo". O que seria "petulância", completou Antonio Candido. A turbulenta reunião encerrou-se com a deliberação de novas consultas a advogados especializados e à Curadoria de Fundações, órgão máximo a que a FCB devia subordinação.

Os contatos com Carlos Francisco Bandeira Lins, o curador de Fundações, colocaram mais água quente na fervura: e se o Conselho da Cinemateca, "corpo tutelar do acervo", fosse extinto por um ato arbitrário do poder federal? A seu pedido, o documento de salvaguardas foi acrescido da garantia de existência permanente dos órgãos estruturais da Cinemateca – o Conselho, a Diretoria e a Conservadoria. Bandeira Lins insistiu: não seria mais conveniente esgotar as gestões junto ao Estado e ao Município antes de concluir as negociações com a União? A pedido do curador, João Batista de Andrade conversou com Quartim de Moraes, assessor do governador Franco Montoro, mas a fixação de uma data para uma audiência prolongou-se por semanas, e havia urgência para que as questões jurídicas estivessem resolvidas até 25 de janeiro, quando a ministra Esther de Figueiredo Ferraz visitaria a Cinemateca. Num encontro do curador de Fundações com Sônia Rabello, advogada da FNPM, Bandeira Lins declarou ser um fracasso a inviabilidade de uma fundação privada, ao que a advogada contrapôs que era um "fracasso do país que, em seu setor privado, não tem sabido zelar pelo seu patrimônio cultural". A questão transbordou os limites institucionais e o então senador Fernando Henrique Cardoso, em artigo que abria com a declaração que "a área cultural é de importância vital para qualquer governo que se preze", mas que tratava basicamente de educação universitária, inseriu no corpo do texto sua preocupação com "a Cinemateca, esquálida de verbas e rica de acervo: ela deve permanecer paulista. Mas com recursos"[115].

Com os brios bandeirantes um pouco arranhados mas todas as arestas jurídicas aplainadas, a incorporação da Cinemateca ao governo federal já estava em processo quando a ministra (ela própria

---

[114] Ata da reunião de 17 dez 1983. As citações seguintes são dessa fonte.

paulista) e comitiva visitaram o parque da Conceição. A 14 de fevereiro de 1984, com a aprovação da Curadoria das Fundações e a assinatura de todos os conselheiros, a instituição – aceitas pela União as salvaguardas de autonomia administrativa e gestão de política cultural – era vinculada à Fundação Nacional Pró-Memória.

Não cabe aqui um exercício de futurologia retrospectiva especulando o que teria acontecido com a Cinemateca caso não houvesse se incorporado ao governo federal. Este garantiu o pagamento – equiparado aos salários em vigência na FNPM – de um quadro pessoal mínimo (os funcionários e colaboradores que trabalhavam antes da vinculação acrescidos de uma estrutura básica de funcionamento estabelecida pelo grupo diretivo da Cinemateca) e recursos para a manutenção administrativa. Recursos para as atividades técnicas e finalidades institucionais continuaram sendo batalhados e conquistados com maior ou menor sucesso. A Cinemateca que já era Brasileira no nome adquire esse status por decreto governamental. Apenas com o exercício contínuo de suas práticas institucionais, numa trajetória nunca esgotada, poderia tentar adquirir o status de nacional.

Relações internacionais

A introdução ao Relatório de Atividades de 1984 destacava, como era de se esperar, a incorporação da Fundação Cinemateca Brasileira à Fundação Nacional Pró-Memória como um dos "acontecimentos de importância fundamental para a vida da instituição". O mais importante, sem dúvida, pois possibilitava que, "pela primeira vez em muitos anos", a instituição deixasse

> *de lado a preocupação básica, e praticamente única em longos períodos, de simplesmente subsistir, para ocupar-se efetivamente do cumprimento de suas funções, enfrentando do melhor modo possível as tarefas e problemas que a própria atividade de uma cinemateca implica.*

Outros acontecimentos destacados no Relatório eram "a reintegração da Cinemateca Brasileira como membro efetivo" da Fiaf e a realização do III Encontro Latino-americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento, que

> *colocou a entidade no panorama internacional, reconhecendo seu trabalho como exemplar não apenas em termos de 3º Mundo, como também equiparável ao de entidades congêneres do mundo desenvolvido – respeitadas as condições de um arquivo em país em vias de desenvolvimento.*

A visita de Wolfgang Klaue à Cinemateca, em seu caminho para a reunião da Unesco em Buenos Aires, em 1978, fora decisiva não apenas para a aprovação de nossa petição de retorno, ainda como observadores, ao seio da federação que congregava arquivos de filmes de todo o mundo, como também para nos assegurar de que estávamos, mesmo com limitações econômicas, implantando procedimentos corretos. Mais do que isso, ele destacara em sua apreciação a Cinemateca Brasileira entre as congêneres latino-americanas graças à priorização da preservação e da catalogação dos materiais fílmicos e à "maneira simples" com que haviam sido instaladas "oficinas para a restauração e

---

115 "Busca de identidade", Folha de S. Paulo, 12 jan 1984, p.2.

copiagem de filmes" – que realizavam trabalhos "muito bons". Por outro lado, o futuro presidente da Fiaf – posto que ocuparia de 1979 a 1985 – fora muito sensível ao "entusiasmo desses jovens", "estudantes, conferencistas e professores universitários", a maioria formada por Paulo Emilio, "uma das grandes personalidades dos primeiros anos da Fiaf". O apoio de Klaue, naquele momento e nos anos seguintes, foi muito importante para a nova geração de arquivistas da Cinemateca. O alemão de olhos e pensamentos claros, fala pausada e firme, diretor do Staatlichesfilmarchv, a cinemateca tecnicamente mais desenvolvida da Europa comunista, deu-nos a certeza de que o que estávamos fazendo era importante e de boa qualidade, e nos facilitou um reconhecimento internacional que alicerçou um empenho seguro na luta pela captação de recursos. Foi durante essa primeira visita que Klaue disse uma frase que nos marcou profundamente: "Vocês não são uma cinemateca subdesenvolvida; vocês são uma cinemateca pobre – o que é diferente". Estava em voga na época a expressão "países em vias de desenvolvimento", em oposição a países desenvolvidos e países subdesenvolvidos, e o Brasil tendia a se enquadrar nessa categoria intermédia. Maria Rita Galvão recordou essas diferenças ao lembrar a passagem de Wolfgang Klaue por São Paulo:

> *foi ele que pela primeira vez me falou da situação dos diferentes locais da Ásia, da África, do tal mundo subdesenvolvido do qual a gente achava que a gente fazia parte. [...] Então, as cinematecas subdesenvolvidas eram outra coisa e quem mostrou isso pra gente foi o Klaue.*[116]

A questão nos remete à reflexão feita por Paulo Emilio quando escreveu que, pelo menos no que diz respeito a cinema, "o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado"[117]. Discutir se o conceito estender-se-ia aos países em si extravasaria o tema desse texto para a geografia econômica, e não é o caso. O que importa é que, naquele final da década de 1970, para a parcela de membros da Fiaf interessada num crescimento integrado dos arquivos de filme nas diversas partes do mundo – e eventualmente do mundo como um todo –, a Cinemateca Brasileira transformou-se na principal esperança da América do Sul. Esta tinha uma presença muito rarefeita na Fiaf. As restrições econômicas dificultavam que os poucos arquivos latino-americanos com alguma consistência comparecessem aos congressos. Durante os anos de crise da Cinemateca Brasileira, a participação nacional fora assegurada pelo comparecimento de Cosme Alves Netto que, por sua posição de liderança da esquerda católica, por sua habilidade de articulação política e suas atividades de agitação cultural cinematográfica, assumira lugar destacado entre os representantes dos arquivos da região. Quando do pedido da Cinemateca Brasileira para reintegração na Fiaf, Cosme fora ouvido, inclusive porque a Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro era o arquivo oficial do país naquele momento – embora nunca tenha passado de observadora a membro pois a anuidade dessa categoria era significativamente superior à daquela[118]. Nas palavras de Maria Rita, o apoio de Cosme Alves Netto durante o XXXV Congresso da

---

[116] Maria Rita Galvão, entrevista a 25 set 2007.
[117] Cinema: trajetória no subdesenvolvimento, p.75.
[118] Para se ter uma idéia da escala da diferença, em 1979 o valor da anuidade dos membros era de 2.500 francos suíços (aproximadamente 1.670 dólares americanos da época) e o dos observadores de 350 francos suíços (aproximadamente 235 dólares americanos da época).

Fiaf, realizado em 1979 em Lausanne, na Suíça[119], quando a solicitação da Cinemateca Brasileira foi examinada, extrapolou o meramente formal. A cinemateca paulista, segundo Maria Rita,

> *apareceu com um enorme apoio da cinemateca do Rio. O Cosme me levou pra lá, me apresentou* [...] *para todo mundo. No primeiro congresso eu tive sorte: tinha um simpósio com um tema que eu conhecia bastante bem que era o cinema independente europeu, a avant-garde, o Congresso de La Sarraz do qual o Cavalcanti tinha participado. Portanto eu sabia histórias sobre La Sarraz que nem os próprios suíços sabiam ou lembravam*[120]*; tinha cartas entre o Cavalcanti e o Eisenstein que eu conhecia. Enfim, acabei participando de um assunto que por acaso eu conhecia bastante bem e daí, na medida em que as pessoas passaram a me conhecer, eu dispensei ou podia ser dispensável a introdução do Cosme para dizer: "olha aqui, vale a pena, é uma cinemateca brasileira", etc. Mas antes disso, ou pelo menos até chegar nisso, o Cosme me levava para tudo quanto é canto, me enfronhava em todas as questões, etc.*[121]

Examinado o pedido de filiação na Assembléia Geral, a FCB foi aceita sem discussão, com uma anotação de caráter histórico nas minutas do Congresso:

> *This was an old member which had left in the 1960. It had experienced severe financial difficulties but had made a remarkable recovery and was now very well equipped, especially for preservation and restoration work.*[122]

Imediatamente após o Congresso, houve um encontro de historiadores do cinema em Sófia, na Bulgária, para estudo de um projeto conjunto sobre os primórdios do cinema em diferentes países do mundo. Ainda segundo Maria Rita,

> *o Cosme ia para esse congresso e de repente ele me disse: "Mas eu não sou historiador. Você está aqui, todos os historiadores estão conversando com você sobre La Sarraz, o que é que eu vou fazer lá? Vai você". E abriu mão da passagem que ele já tinha para ir a Sófia.* [...] *Na volta, o Cosme, que era o coordenador brasileiro do projeto, passou a coordenação para mim.* [...] *tudo que a gente fazia na Cinemateca Brasileira eu mandava para o Cosme, mas quem acabou marcando a participação brasileira nesse projeto, que acabou durando cinco, seis anos,* [...] *fomos eu, o Carlos Roberto e o Jean-Claude* [Bernardet]*. Inteirinho em São Paulo porque o Cosme achou que* [...] *institucionalmente essa era uma função da Cinemateca Brasileira.*[123]

A primeira visita de Wolfgang Klaue abriu a seqüência para uma série que se tornou ininterrupta. Em novembro de 1979 foi a vez de outra personalidade notável: David Francis (casado com uma brasileira), diretor do National Film Archive inglês, que anos depois dirigiria a divisão responsável por imagens em movimento da Library of Congress dos Estados Unidos. Naquela oportunidade, estimulou-nos muito o fato de David, ao examinar o Laboratório de Restauração, dizer que "tanto os equipamentos quanto os resultados obtidos no laboratório da Cinemateca Brasileira são bastante semelhantes aos resultados e equipamentos daquele [NFA] arquivo"[124].

O contato com essas duas personalidades internacionais teve desdobramentos de variada natureza. Por exemplo, em fevereiro de 1979 chegou à Cinemateca um rolo com pouco mais de 150 metros, doado por Chantal do Prado Guimarães e realizado por Antônio Campos, registrando a

---

119 Nesse período, a Embrafilme habitualmente pagava as passagens aéreas dos representantes das cinematecas brasileiras para seu comparecimento às reuniões da Fiaf.
120 Maria Rita fazia então uma extensíssima pesquisa sobre Alberto Cavalcanti.
121 Maria Rita Galvão, entrevista citada.
122 FIAF XXXV Lausanne Minutes, p.9.
123 Maria Rita Galvão, entrevista citada.

inauguração de uma exposição de animais no Posto Zootécnico de São Paulo em abril de 1910. O filme continha as imagens em movimento brasileiras mais antigas encontradas até então e ficamos perplexos por apresentar um tal grau de encolhimento do suporte que não permitia que fosse processado por nossos equipamentos. A alternativa foi, após consulta a Wolfgang Klaue, encaminhar o filme ao Staatlichesfilmarchiv, que o duplicou e copiou sem ônus para a Cinemateca. Quanto a David Francis, vimos como em 1983 a doação de filme virgem feita pelo National Film Archive, por sua iniciativa, possibilitou ao Laboratório da Cinemateca a retomada parcial de trabalhos interrompidos pela carência de recursos para a aquisição da matéria-prima necessária à duplicação de filmes deteriorados. David Francis também recebeu-nos cordialmente quando, em 1981, Maria Rita e eu visitamos o National Film Archive após o Congresso da Fiaf em Rapallo, na Itália. Nessa oportunidade, conhecemos a responsável pelo setor de Fotografias, Cartazes e Desenhos do NFA, Michelle, então Snapes, porque casada com um inglês, mas que com seu nome de batismo de Michelle Aubert dirigiria por vários anos o Centre National de Cinématographie francês, além de haver também presidido a Fiaf de 1995 a 1999. Na visita à Inglaterra, Maria Rita aprofundou suas pesquisas sobre o período inglês de Alberto Cavalcanti e eu estudei o funcionamento do NFA e sobretudo seu sistema de catalogação, coordenado por Roger Holman.

Cultivávamos também o hábito estratégico de manter informados nossos colegas estrangeiros sobre as atividades da Cinemateca Brasileira enviando, com alguma sistemática, notícias para o Fiaf Bulletin, publicado quatro vezes ao ano (transformado posteriormente em Journal of Film Preservation, a publicação tornou-se semestral). Pequenas notas informativas eram de mais fácil leitura e ampla divulgação do que o grosso volume que reúne os relatórios anuais dos membros da federação, de consulta árdua e restrito ao âmbito interno dos arquivos. No final de 1980, uma notícia sobre a Cinemateca Brasileira trazia algumas fotografias sobre as novas instalações no Parque da Conceição e um texto descrevia o clima predominante na instituição, que "looks upon the future with hope and optimism. If for no other reason, this year would be a significant one, as F.C. B. celebrates its 40th anniversary since its historical beginnings in 1940"[125]. A nota referia-se à criação do primeiro Clube de Cinema de São Paulo, por Paulo Emilio, "Fiaf's vice-president for several years", e às visitas de Wolfgang Klaue e David Francis.

Fomos assim tecendo lentamente a rede de relações profissionais e de amizade que incluiria, nos anos seguintes, Anna-Lena Wibow, da Suécia, Robert Daudelin, da Cinémathèque Québecoise – ambos presidentes da Fiaf de 1985 a 1989 e de 1989 a 1995, respectivamente –, Roger Smither, do Imperial War Museum britânico e secretário-geral da Fiaf durante um bom tempo, entre muitas outras pessoas. Quando, em 1984, durante o Congresso da Fiaf em Viena a Cinemateca Brasileira pleiteou sua candidatura a membro pleno , garantidos os recursos federais para o pagamento das anuidades, a demanda teve vários advogados – de diferentes gerações de arquivistas.

---

[124] Relatório de Atividades 1979.

> *Mr Daudelin mentioned that this archive, one of the oldest in Latin America, had been a member of Fiaf since 1947, and altough they had withdrawn in the 1960's for economic reasons, had returned in the 1970's and been very active in exchanges and visits. They had survived two* [sic] *disastrous fires and enjoyed considerable international prestige as a result of their colections, their research centre and their preservation activity. The dossier had been very complete and the E*[xecutive] *C*[ommittee] *had no hesitation in warmly recommending them as full Members.*
>
> *Their candidature was warmly supported from the floor by Mrs* [Paulina] *Fernandez Jurado* [da Fundación Cinemateca Argentina]*, Mr Alves Netto (who spoke of the excellent collaboration between the two Brazilian archives), and Mr* [Manoel] *Gonzales Casanova* [da Filmoteca da Universidad Autonoma de Mexico – Unam] [...]*. Mr* [Jerzy] *Toeplitz* [do arquivo da Polônia, presidente da Fiaf de 1949 a 1971] *remembered the contribuitions to the Federation of Mr Sales Gomez* [sic] *when he served as Vice President in the 1940's and 50's and saw their return as a "historical rectification".*
> *Decision by secret ballot: 39 in favour, none against, one abstention.*
> *Mrs Maria Rita Galvão was invited into the hall and Mr [David] Francis formally welcomed her archive back into the Federation as a Full Member. Mrs Galvão replied that they were extremely happy and proud.*[126]

O Fiaf Bulletin n. 27, de agosto de 1984, reproduziu o Activities Report 1983 da Cinemateca Brasileira que, por problemas de correio, não chegara a tempo de ser incluído no volume geral dos relatórios. Uma nota introdutória esclarecia a circunstância e o fato de a Cinemateca haver sido

> *admitted as full member during the Fiaf Vienna Congress. In order to make better acquaintance with this new colleague, the Editorial Board of the Bulletin have made an exception and are printing here the impressive Report for 1983 of the Cinemateca Brasileira.*[127]

Com o passar do tempo, Maria Rita consolidara-se como a representante oficial da Cinemateca na Fiaf. Pesquisadora dedicada, debatedora eloqüente e incansavelmente persuasiva, comunicativa – "eu sou meio falante, eu falava razoavelmente bem as três línguas da Fiaf, então participava muito"[128] –, ela encarnou por bom tempo a face internacional da Cinemateca. Participante ativa do grupo dirigente, era muito preocupada com o que se podia ou não realizar dentro dos recursos disponíveis e das condições existentes. Um exemplo claro dessa atitude cautelosa está consignado na ata da reunião de Diretoria da FCB de 30 de junho de 1982, quando Maria Rita relata a participação no XXXVIII Congresso da Fiaf, seguido de um seminário técnico para cinematecas latino-americanas patrocinado pela Unesco, realizados no México. Ao final do encontro, sugerira-se que um próximo seminário acontecesse em São Paulo. Maria Rita expressou à Diretoria sua dúvida de que a Cinemateca tivesse condições de arcar com tal responsabilidade, ainda que outros diretores reconhecessem o prestígio que a realização de tal evento implicaria para a instituição. Décadas depois Maria Rita tinha muito viva sua sensação de pânico:

> *Eu fiquei apavorada quando o Klaue me propôs fazer aqui o III Encontro, entre outros motivos porque eu tinha participado do II Encontro que tinha sido feito no México, num lugar lindo que chama Oaxtepec* [...]*, com recursos para mandar um representante de cada país latino-americano* [...]*, um encontro rico, um encontro em que a gente tinha boas instalações, bom tudo. Feito, no entanto, de conferências. Eram dirigentes de cinematecas sentados num lugar de convenções, fora das cinematecas, ouvindo falar de trabalhos de cinematecas ou das cinematecas, e vendo filmes e tendo coquetéis, etc. No final do II Encontro havia sido*

---

125 Fiaf Bulletin n.19, dez 80.
126 Fiaf XXXX [sic] Wien Minutes, p.9.
127 Idem.
128 Maria Rita Galvão, entrevista citada. As citações seguintes são dessa mesma fonte.

> *combinado que o México faria um III Encontro e o Klaue brecou e propôs que a gente fizesse no lugar do México. Eu fiquei apavorada por vários motivos, o primeiro dos quais era que a gente jamais teria recursos para fazer absolutamente nada de parecido com o que Oaxtepec tinha feito.*

A sugestão de Klaue voltou à baila na reunião de Diretoria de 14 de setembro de 1983, quando Maria Rita fez um relato sobre o Congresso da Fiaf realizado em Estocolmo e sua posterior visita à Cinemateca de Angola. Para renovado pânico de Maria Rita, durante o Congresso havia sido retomada a proposta de que o seminário da Unesco se realizasse no Brasil. Novamente ela confessa seu receio de que a FCB tenha meios e estrutura para assumir essa responsabilidade. A Diretoria (então contando com a participação de Carlos Augusto Calil como representante da Embrafilme), porém, desta vez debate o assunto e decide que a instituição deve se empenhar para que o encontro seja feito no Brasil, e que a Cinemateca encaminhe um programa e um orçamento à Unesco.

"Esse encontro foi uma coisa muito importante", reconheceu Maria Rita muito tempo depois a propósito da inoportunidade de seus temores; "foi bobagem minha, porque a gente fez um encontro absolutamente decente". Mais do que decente, o III Encontro Latino-americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento foi notável sob muitos aspectos e consequências, internos e externos. Além de recursos da Unesco e da Fiaf, foram obtidos aportes financeiros e patrocínios da Secretaria de Cultura do MEC, do Ministério das Relações Exteriores, das Secretarias de Cultura do município e do estado de São Paulo, da Kodak e do Hotel Nikkey. As equipes dos diferentes setores da Cinemateca prepararam-se para receber representantes de 16 arquivos estrangeiros (14 de países latino-americanos e caribenhos, e 2 de países africanos de fala portuguesa – Angola e Moçambique –, que solicitaram participação) e de 7 entidades brasileiras (entre as quais o Arquivo Nacional, a Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, a Cinemateca de Curitiba e a Universidade Federal de Minas Gerais), num total aproximado de 35 participantes. A Fiaf compareceu na figura de seu presidente Wolfgang Klaue e de Brigitte van de Elst (responsável pelo secretariado da federação em Bruxelas), que prestou enorme apoio operacional, de Jana Vosikovska (tcheca domiciliada no Canadá, integrante da Comissão de Documentação) e de Héctor Garcia Mesa (membro do Comitê Executivo e diretor da Cinemateca de Cuba). A representante oficial da Unesco foi Célia Ribeiro Zaher, brasileira que ocupava então o cargo de diretora-geral adjunta de Comunicação.

Textos sobre a função e o funcionamento de arquivos de filmes foram traduzidos para português e espanhol e instruções, mapas e referências preparados para evitar que algum dos *hermanos* se extraviasse pela metrópole. O cartaz do III Encontro foi uma bonita peça gráfica de autoria de Gualter Limongi Batista e Vera Christina Azevedo. Vera Roquette-Pinto, do departamento de documentários da TV Cultura/Fundação Padre Anchieta, realizou, dentro da série Câmera aberta, um especial de 50 minutos sobre a Cinemateca Brasileira – um dos documentos audiovisuais mais significativos e sensíveis já feitos sobre a instituição –, com participação direta de Tânia Savietto (então assessora da Conservadoria) e José Carvalho Motta. O especial foi apresentado na abertura oficial do Encontro, presentes autoridades oficiais, etc. Realizaram-se também, em diferentes pontos da cidade, mostras de

cinema latino-americano, com a projeção de 112 filmes – mas, como lembrou Maria Rita, os participantes do Encontro praticamente as ignoraram: "ninguém ia ver as projeções para [depois] poder discutir difusão".

Internamente, a realização do III Encontro provocou uma reflexão sobre os métodos de trabalho adotados até então. Menos de dez anos após sua ressurreição, a Cinemateca Brasileira via-se obrigada a expor e discutir o sistema de preservação que desenvolvera num difícil e acelerado aprendizado. A reflexão não chegou a envolver diretamente o Laboratório de Restauração, onde não havia propriamente uma sistemática de trabalho pois cada filme a restaurar apresentava desafios específicos. Por outro lado, a experiência internacional dos arquivos de filme indica que, entre os operadores dos diferentes setores, os técnicos de processamento laboratorial são – com exceções – os menos propensos ao exercício da reflexão sobre e da sistematização metodológica de suas atividades. Em dois setores específicos, a preparação do III Encontro implicou a redação de manuais descritivos que, por sua natureza, indicaram orientações divergentes em relação aos diferentes caminhos que se abriam para a instituição. Maria Rita, em dois volumes alentados e baseada em seu conhecimento bibliográfico e de cinematecas que visitara, descreveu o que deveria ser o departamento de documentação de um arquivo de filmes. José Motta, responsável pelo Departamento de Preservação e Catalogação da Cinemateca Brasileira, preparou um volume expondo como era e como operava seu setor, abrindo para críticas os procedimentos adotados.

Diferentemente do seminário que o antecedera, para o III Encontro solicitou-se aos arquivos participantes que enviassem técnicos de catalogação, ou de documentação, ou de restauração, tendo em vista que os convidados seriam divididos em três grupos correspondentes a essas atividades e nelas ficariam concentrados. Os quatro dias de trabalho em São Paulo foram dedicados a práticas e sua discussão. Em seguida, o Encontro deslocou-se para o Rio de Janeiro, onde, na Cinemateca do MAM, realizaram-se mesas discutindo questões mais gerais e políticas como critérios de seleção e difusão de filmes, alternativas de preservação, laboratórios de restauração, questões administrativas, e funcionamento da Ucal – União das Cinematecas da América Latina. Como fruto de uma das sementes lançadas no III Encontro, a Ucal, que assumira caráter pronunciadamente político, seria substituída no ano seguinte, em encontro realizado no México, pela Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento – Claim, que não tem

> *sede, ni dirigentes, ni cualquier otra instancia centralizadora, y que se estructura a través de múltiplas coordinaciones paralelas, cada cinemateca conducindo e coordenando los proyectos que propone.*[129]

Um documento elaborado ao final do III Encontro destacou

> *el significado positivo de la labor realizada en São Paulo y Rio de Janeiro, en especial para el análisis de los problemas que afectan las actividades específicas de los archivos presentes, tanto en el marco de los trabajos internos como en lo referente a la conscientización del rol que cumplen las Cinematecas en sus respectivos países.*
> *Las recomendaciones referidas a las áreas de Documentación, Catalogación, Preservación y Difusión acordaron dar mayor énfasis a la constante comunicación y relación entre las*

[129] Comunicação de Maria Rita Galvão: "Proyecto Centro(s) Regional(es) de Restauración del Acervo Cinematográfico Latinoamericano", Havana, abril de 1990.

> *cinematecas y destacar en particular la importancia que alcanzó el intercambio de conocimientos, realizados durante el Encuentro, que permitirá afrontar algunos de nuestros problemas con mejores posibilidades de éxito.*

A quase totalidade dos projetos conjuntos relacionados nas recomendações jamais foi levada a cabo enquanto tal, mas isso em nada diminui a importância do III Encontro, marco de uma nova era de relacionamento entre as cinematecas latino-americanas. Para a Cinemateca Brasileira, as discussões realizadas nos grupos implicaram mudanças metodológicas importantes, a maior delas provavelmente no que se refere à catalogação. Vimos anteriormente que as fichas coloridas copiadas do Staatlichesfilmarchiv não haviam se revelado as mais adequadas para o funcionamento da Cinemateca, devido à absoluta carência de pessoal. A Ficha de Inventário, adotada para o projeto Filmoteca Agropecuária, continuava em uso quando da realização do III Encontro, embora já estivesse em discussão. Nas condições de trabalho da Cinemateca, nem umas nem outras eram adequadas para um rápido registro de incorporação dos filmes e para a administração do armazenamento e da movimentação dos rolos. A vinculação à Pró-Memória havia permitido a contratação de uma série de pessoas para a constituição do quadro mínimo definido pela Diretoria e, entre elas, Roberto Souto Pereira, formado em administração de empresas pela Fundação Getúlio Vargas e especializado em análise de sistemas, fora chamado para fazer parte da equipe de Catalogação. Uma de suas primeiras tarefas – que ultrapassou os limites da área específica para a qual fora contratado – foi um exame dos processos e fluxos de trabalho na Cinemateca, com especial atenção para o inventariamento e o controle do acervo, no que foi apoiado por Jair Leal Piantino e José Motta, e por Elenice de Castro, bibliotecária da equipe de Documentação. Embora naquele momento o uso de computadores estivesse longe do horizonte das possibilidades econômicas, pensava-se no estabelecimento de formulários e no tratamento de informações visando uma futura informatização. Esse processo estava em desenvolvimento e foi exposto aos colegas latino-americanos. O resultado e as consequências das discussões estão presentes no Relatório de Atividades de 1985:

> *Após o III Encontro, a equipe de Catalogação da Cinemateca Brasileira decidiu redesenhar o conjunto de fichas existentes para adaptá-lo 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*[130]*. A Conservadoria cuida da abertura imediata dos Dossiês de Depositantes* [...]*. A Ficha Básica substituiu a Ficha de Inventário. Esses novos formulários* [...] *foram desenhados com vistas à utilização de computadores para a recuperação das 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.*

Roberto Souto Pereira relatou o projeto no artigo "Arquivo de filmes: preparação para a automação e criação de uma base de dados nacional"[131] que cientistas da informação, duas décadas depois, referiram como

---

[130] O Boletim de Entrada 00001 foi aberto a 19 de novembro de 1984 e atualmente ultrapassou o número 30000.
[131] Arquivo & Administração, v.3, n.1-2, 1986.

> *um grande avanço na preocupação de se determinar os requisitos funcionais e os não-funcionais e, principalmente, com a sistematização do uso, produção e destinação da documentação antes que seja transposta para um sistema automatizado.*[132]

A perspectiva de informatizar os catálogos da Cinemateca Brasileira interessou imediatamente Célia Zaher funcionária de carreira da Unesco que dirigira a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, no biênio 1982-83, iniciando na instituição um processo radical de atualização tecnológica no processamento de informações. O italiano Giampaolo del Bigio, técnico em informática da Unesco, desenvolvera um programa para tratamento de informações bibliográficas batizado de CDS/Isis (combinado do Computerized Documentation System, da própria Unesco, com o Integrated Set of Information System, desenvolvido pela Organização Internacional do Trabalho). Utilizado em computadores de grande porte na década de 1970, o surgimento dos microcomputadores levara Del Bigio a estudar a utilização do programa em máquinas menores, com uma primeira versão lançada em 1985 e, a partir de então, distribuída gratuitamente para uso sobretudo em bibliotecas[133]. Incessante pesquisador de aperfeiçoamentos do programa, Del Bigio era apaixonado por sua criação e vislumbrava para ela utilizações mais vastas do que somente em Biblioteconomia. Figura extraordinária de cientista e investigador, Del Bigio havia feito de seu escritório no prédio da Unesco na rue Miollis, em Paris, o único espaço interno da organização onde era permitido fumar, direito conquistado que ele exercia sem interrupção, além de generosamente compartilhá-lo com seus visitantes.

A presença de Célia Zaher no III Encontro decretou o início do processo de informatização na Cinemateca Brasileira. Com nossa ajuda, ela própria escreveu o projeto para a Unesco detalhando as etapas de trabalho que incluíam estabelecimento de planilhas, pesquisa de programas adequados e testes do sistema. Embora não tenha havido nenhuma imposição por parte dela, para a aprovação do projeto, de uso do CDS/Isis, Célia comunicou-se com Del Bigio relatando-lhe o interesse de uma cinemateca do Terceiro Mundo em desenvolver um banco de dados informatizado sobre filmes. Ele achou o projeto fascinante e se dispôs a colaborar, diretamente e através de Abel Packer, responsável pelo setor de informática do Centro Latino-americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde – Bireme, da Organização Mundial da Saúde, sediado em São Paulo. Toda essa movimentação daria logo resultados:

> *Graças a contrato assinado com a Unesco para a implantação de um sistema computadorizado de recuperação de informações relativas ao acervo, a documentos sobre os filmes e dados filmográficos, foi construído – com o uso do* software *MicroIsis – um protótipo de sistema, em equipamentos da Bireme. Adquiriu-se, em seguida, com os recursos da Unesco, um microcomputador compatível com o* software *e desenvolveram-se trabalhos visando a elaboração da base de dados da catalogação, documentação e preservação.*[134]

---

[132] Arquivística.net, v.3, n.1, jan/jun 2007.

[133] Maiores informações sobre a história do CDS/ISIS e sua utilização podem ser encontradas em Introdução ao Microisis, de Cristina Dotta Ortega. Apesar de um levantamento bastante completo de usuários do programa em bibliotecas de todo o mundo, Cristina, formada pela ECA-USP e funcionária da Bireme, ignorou em seu livro a experiência pioneira da Cinemateca Brasileira de uso do CDS/ISIS para imagens em movimento, provavelmente porque a instituição nunca tenha participado dos grupos de usuários do programa.

[134] Relatório de Atividades 1986.

Célia "se encantou com a Cinemateca"[135] e ainda durante o III Encontro redigiu outro projeto com o objetivo de adquirir equipamentos um pouco mais modernos para o Laboratório de Restauração. Um orçamento de US$ 300 mil encaminhado em 1986 obteve uma primeira liberação de 10% de seu valor e durante os anos seguintes alguns equipamentos foram, paralelamente aos de informática e de telecomunicação (um telex de última geração, por exemplo), adquiridos com recursos da Unesco – inclusive a primeira copiadeira com janela molhada construída na Bélgica especialmente para o processamento de filmes antigos.

Wolfgang Klaue, por sua vez, cientificado da problemática da aquisição de matéria-prima para a continuidade de funcionamento do Laboratório de Restauração, tomou as providências necessárias para que a Orwo, da República Democrática Alemã, fabricante do então considerado filme virgem mais barato do mundo, fosse autorizada a vendê-lo para a Cinemateca (até então a Líder era a compradora exclusiva da Orwo). Carlos Augusto Calil tentou que as transações com aquela empresa entrassem na conta do convênio comercial do Brasil com a Alemanha Oriental. A primeira partida da película alemã, recebida em 1986, exigia dos técnicos da Cinemateca o desenvolvimento de novos procedimentos laboratoriais que poderiam ter sido aperfeiçoados caso a prática com as características desse produto fosse continuada. A situação econômica brasileira, porém, cada vez mais grave, refletir-se-ia no programa de salvamento do acervo nacional de imagens em movimento: a Carteira de Comércio Exterior – Cacex – arrastava a liberação de guias de importação – por vezes as engavetava – de filme virgem e de equipamentos que a Cinemateca obtinha recursos para adquirir. As compras do filme Orwo logo foram interrompidas.

Os participantes do grupo de restauração do III Encontro haviam se manifestado sobre

> *la conveniencia de que un representante de las cinematecas latinoamericanas sea incorporado a la Comisión de Preservación de la Fiaf, y sugierem para este efecto a João Sócrates de Oliveira, de la Cinemateca Brasileira.*

O pleito, levado ao chefe da Comissão pelas mãos do próprio presidente da Fiaf, teve pronto atendimento: João Sócrates, como convidado (conforme o protocolo), participou da reunião da Comissão de Preservação realizada junto ao Congresso da Fiaf em Nova Iorque em 1985. No mesmo ano, como membro, participou de outra reunião em Londres, durante o qual apresentou resultados

> *da copiagem de múltipla geração em filme preto-e-branco* [...] *e ficou encarregado de um projeto de pesquisa sobre restauração de filmes duplicados incorretamente, além de coordenar as recomendações sobre a criação de laboratórios cinematográficos em países em desenvolvimento. Os membros da Comissão demonstraram interesse frente às sugestões de João Sócrates com referência a processos de restauração óptica. Esse interesse acentuou-se bastante quando, em sessão no National Film Theatre, durante o simpósio sobre preservação organizado pelo British Film Institute, apresentou fragmentos* [... do filme] ***Companhia Fabril de Cubatão*** [João de Sá Rocha, 1922]. *Algumas das investigações de João Sócrates estão consubstanciadas no "Estudo de procedimentos de restauração de contratipos esmaecidos com suporte e emulsão deteriorados", entregue por ele à Conservadoria da Cinemateca em janeiro de 1985.*[136]

No ano seguinte, João Sócrates e Maria Rita participaram do I Seminário Africano de Arquivos Audiovisuais, patrocinado pela Unesco, realizado em Moçambique. No final de 1987, a pedido da Unesco

---

[135] Maria Rita Galvão, entrevista citada.

e por indicação da Fiaf, João Sócrates empreendeu uma missão técnica em Caracas. Também em 1987, durante o Congresso da Fiaf em Berlim, organizado pela Stiftung Deutsche Kinemathek, realizou-se o Joint Technical Symposium (em conjunto com a Federação Internacional de Arquivos de Televisão – Fiat e a International Association of Sound Archives – Iasa) sob o lema "Archiving the audiovisual heritage". Uma sessão do simpósio foi dedicada a um "printing test" organizado pela Comissão de Preservação: uma cópia em nitrato do longa-metragem inglês Drake of England (Arthur Woods, 1935), preto-e-branco, 35mm, foi dividida em 27 rolinhos com cerca de 100 metros cada, distribuídos por arquivos – dotados ou não de laboratórios –, para que fossem duplicados, copiados, exibidos e comentados na sessão. O fragmento processado no Laboratório da Cinemateca Brasileira sob a orientação de João Sócrates de Oliveira não ficou devendo nada a trechos processados em alguns laboratórios de grandes arquivos do mundo desenvolvido. Ainda no Congresso de Berlim, Maria Rita Galvão foi eleita para o Comitê Executivo; reeleita em 1989 e 1991, ocupou a Vice-presidência da Fiaf relativa ao biênio terminado em 1993.

A relevância técnica assumida pela Cinemateca Brasileira entre os arquivos latino-americanos a partir do III Encontro teve uma consequência imprevista.

> *Um belo dia a gente recebe uma carta do García Márquez dizendo que eles tinham resolvido fazer um grande projeto de centros de restauração para a América Latina e que queriam que a Cinemateca Brasileira montasse esse projeto de centros – no plural – de restauração com o primeiro deles pensado para São Paulo. Aí, bom, isso caiu feito uma pedra na Cinemateca Brasileira. O que é que faz?, não sei o quê. O Calil estava na direção àquela altura. Eu pensei de novo: que loucura! Eu sou muito covarde para topar as coisas no começo, eu sempre demoro para pensar. Calil disse: "Não, claro! Vamos topar. Vamos ver o que é. Vamos chamar o João, vamos ver o que aconteceu".*[137]

A memória de Maria Rita alterou um pouco o teor e inteiramente o veículo da mensagem enviada pelo ganhador de um dos cinco prêmios Nobel concedidos a escritores latino-americanos durante o século XX. Na verdade, o que Maria Rita encontrou ao voltar do congresso da Fiaf em Berlim foi um telex de Gabriel García Márquez:

> *La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, que com gran satisfacción presido, está interesada en desarollar un proyecto de construcción y mantenimiento de un laboratorio destinado a salvar el patrimonio actual y [trecho ilegível porque há duas linhas sobrepostas] trabajo desarollado por la Cinemateca Brasileira durante tantos años, en este mismo sentido, estamos interesados en que el laboratorio sea instalado en São Paulo.*
> *Nos gustaría saber la disponibilidad por parte de Uds, de estar interesados y contando con un financiamiento, si pudieran elaborar un proyecto detallado para llevar adelante esta idea tan urgente y necesaria.*
> *Desearíamos saber el costo de la elaboración del proyecto, que deve ser pensado de la manera más amplia y posible.*[138]

Maria Rita apressou-se a responder a García Márquez, afirmando o "enorme interesse" da Cinemateca Brasileira na possibilidade da criação do laboratório latino-americano em São Paulo e prometendo escrever "tão logo nos seja possível ter mais detalhes sobre a questão"[139]. Paralelamente,

---

[136] Relatório de Atividades 1985.
[137] Maria Rita Galvão. Entrevista citada.
[138] Documento sem data, mas recebido em maio de 1987.
[139] Telex de 1 jun 1987.

trocou mensagens com o cineasta Sérgio Muniz, então subdiretor da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, de Cuba – onde também era a sede da Fundación –, na tentativa de obter maiores informações sobre as expectativas e dimensões do projeto imaginado por García Márquez.

Ao que tudo indica, a origem da solicitação do presidente da Fundación fora um documento preparado por Héctor García Mesa, da Cinemateca de Cuba, a pedido de García Márquez, visando providências de salvamento do conjunto do acervo latino-americano de imagens em movimento. A sugestão dada ao final desse documento de quatro páginas era a criação de um primeiro Centro Regional Latinoamericano de Conservación de Películas em São Paulo e um subcentro em Havana, baseado este nos equipamentos do laboratório do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos – Icaic. Esse projeto[140], que só chegaria às mãos de Maria Rita em dezembro de 1987, não foi discutido pelo Conselho Diretor da Fundación onde, contudo, havia pessoas ligadas a arquivos de filme: Cosme Alves Netto, Ulises Estrella (da Cinemateca Nacional del Ecuador) e Edmundo Aray (da Cinemateca de la Universidad de los Andes, Venezuela). Dessa forma, nem Cosme nem Sílvio Tendler, cineasta membro do Conselho da Fundación, sabiam algo sobre o projeto no momento em que García Márquez encaminhara sua correspondência à Cinemateca Brasileira. Maria Rita, interessada em conhecer a gênese da idéia, ainda procurou os dois outros conselheiros brasileiros da Fundación: Nelson Pereira dos Santos, que não foi encontrado, e Geraldo Sarno, o único que tinha notícia do projeto e demonstrou entusiasmo por ele[141].

Na espécie de histórico que Maria Rita Galvão expôs durante um simpósio em Havana, em abril de 1990, fica explícito que à solicitação de García Márquez de um estudo para a instalação de um Centro Regional de Preservação e Restauração, houvera a decisão de responder pluralmente:

> *Aparte de la sorpresa inicial, y de la mezcla de entusiasmo y temor que se produjo a seguir, la primera ponderación inmediata fue el hecho de que, dada las enormes distancias, la diversidad de situaciones y las dificultades de comunicación entre las diversas subregiones del continente, un sólo centro no resolvería jamás los complejos problemas de la situación latinoamericana. Completamente dispuestos a estudiar la viabilidad de instalar en San Pablo un centro de preservación para los acervos latinoamericanos de la región sur, pensábamos, entretanto, que se devería al mismo tiempo estudiar la posibilidad de por lo menos criar más un centro para la región norte y, eventualmente, caso necesario y viable, otros centros, con otras características, para otras regiones.*[142]

Esta e outras preocupações estão manifestas no documento "Proposta para a implantação de um Laboratório Latino-americano de Restauração de Filmes e Vídeos", elaborado por Maria Rita Galvão, João Sócrates de Oliveira e pela Diretoria da Cinemateca Brasileira (composta naquele momento por Carlos Augusto Calil, Rudá de Andrade e Marcello Tassara) e encaminhado à Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano em agosto de 1987.

---

[140] Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Proyecto: Centro Regional de Conservación de Películas de América Latina y el Caribe. Documento sem data e sem autoria.

[141] Maria Rita Galvão, Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-americano, tese de livre-docência, 1991, ps.14 e 15.

[142] Maria Rita Galvão, Comunicação sobre o "Proyecto Centro(s) Regional(es) de Restauración del Acervo Cinematográfico Latinoamericano".

Previam-se três etapas. A primeira de elaboração de um "diagnóstico exaustivo a respeito do estado, volume e localização dos diversos acervos existentes". Inicialmente surgira a idéia de um "questionário extensivo" enviado aos "centros de interesse cinematográfico latino-americanos" (cinematecas, universidades, laboratórios, emissoras de televisão, etc.). A idéia, entretanto, aparentemente fora deixada de lado porque revelara-se ineficiente, por seu retorno incompleto, tendo em vista que há aspectos "tecnicamente sofisticados e difíceis de serem respondidos por pessoas nem sempre familiares com a área". Optou-se então por recomendar uma missão, composta por "dois especialistas da Cinemateca Brasileira", que procederiam "*in loco*, a um levantamento dos dados pertinentes". Entre uma viagem à América do Sul e outra à do Norte e Central, a missão ocuparia 75 dias, acrescidos de dois meses para a redação de um relatório "ilustrado com fotografias e depoimentos gravados".

A segunda etapa seria a da elaboração – com orçamento detalhado – do projeto de implantação do Laboratório Latino-americano de Restauração de Filmes e Vídeos. Para essa fase seriam necessários seis meses e nela estaria incluída a definição de

> *critérios para a eventual subdivisão do Laboratório em centros interdependentes, instalados em um ou mais países, tendo, como satélites, eventuais módulos avançados. Esta subdivisão pretende objetivar a otimização do binômio custo-benefício e prevê, ainda, a criação de possíveis unidades volantes para os casos em que se torne impossível o transporte de matrizes.*

A etapa três, de implantação, demandaria um mínimo de doze meses e, ainda que de forma esquemática, previa-se que o centro – ou centros – deveria(m) ser constituído(s) por blocos de serviços (com módulos de informação – biblioteca e "terminais de computadores com acessos a bancos de dados técnico-científicos" – e de hotelaria – incluindo restaurantes e centros de convivência), blocos de apoio (com módulos de tráfego de materiais, de controle de qualidade e de diagnóstico dos filmes, de análises químicas e físicas, e de sensitometria), blocos de manipulação de materiais (módulos de processamento laboratorial) além de setores paralelos: laboratórios de som, de vídeo, de fotografia, de arte ("para elaboração de letreiros" e filmagem), publicações, treinamento e administração.

A etapa passível de orçamento detalhado era a primeira, e seu custo foi estimado em US$ 33.100.

Embora a aprovação escrita do projeto, acompanhada da informação de que a quantia necessária para a primeira etapa estava disponível, só tenha ocorrido em novembro, através de telex de García Márquez[143], um anúncio verbal dessa aprovação foi feito em Brasília, em setembro. Num seminário realizado na UnB, Héctor García Mesa chegou de Cuba com ordens expressas da Fundación para anunciar publicamente a aprovação do projeto encaminhado pela Cinemateca Brasileira – projeto do qual ele próprio tinha quase nenhum conhecimento. A situação constrangedora está relatada por Maria Rita Galvão num documento datilografado, com correções de próprio punho, no qual ela descreve os bastidores do seminário em Brasília e alguns outros encontros que veremos a seguir. A esse seminário

[143] Documento sem data, respondido imediatamente por Maria Rita Galvão a 10 nov 1987.

compareceram representantes das cinematecas do Equador, Bolívia, Uruguai, Cuba e Brasil (a Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro através da Cinemateca Brasileira) e fica claro que todos os cuidados deveriam ser tomados quanto ao andamento do projeto para não se colocar em risco as boas relações entre os arquivos latino-americanos. A Fundación vinha negociando a realização do projeto diretamente com a Cinemateca Brasileira, sem ao menos informar a cinemateca cubana sobre os entendimentos em curso. Nas discussões ocorridas na reunião convocada para analisar ponto por ponto a proposta apresentada pela Cinemateca Brasileira à Fundación – aprovada unanimemente, sem modificações – levantaram-se alguns pormenores delicados:

> [Manuel Martínez] *Carril* [do Uruguai] *chama a atenção para o fato de que a situação de Héctor é particularmente delicada no que se refere às relações das outras cinematecas com a Fundação; Pedro* [Susz, da Bolívia] *acrescenta exemplos desagradáveis de mau encaminhamento de questões da Fundação junto a várias cinematecas* [...] *e sugere que a melhor maneira de evitar que tais situações se repitam com relação ao projeto em discussão seria Maria Rita, com toda a diplomacia e muito cuidado, sem se envolver em rolos anteriores, por um lado dar todo o apoio à Cinemateca de Cuba num projeto que partiu dela e, por outro lado, encaminhar sistematicamente o projeto, em cada país, por intermédio da cinemateca local, contando com seu apoio garantido, e não à sua revelia, como tem feito a Fundação em outras iniciativas recentes.*[144]

Maria Rita aponta que essa era exatamente sua intenção e que o "projeto não faz sentido se não contar com a unanimidade do apoio das cinematecas latino-americanas", apoio que os presentes hipotecam à Cinemateca Brasileira.

Na comunicação sobre o projeto, feita em Havana anos depois, Maria Rita também informou que, no seminário de Brasília,

> *Héctor García Mesa comunicó publicamente que la Fundación había aprovado el proyecto e había decidido patrocinarlo con una verba estimada en 20 millones de dollars.*

Essa quantia, tão astronomicamente atraente para qualquer arquivo latino-americano ou não, da época e ainda atualmente, andou na baila das conversas sobre o projeto durante algum tempo[145].

Quando, em dezembro de 1987, uma comitiva de cineastas brasileiros vai para Cuba por ocasião do 9º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Maria Rita a acompanha, com a finalidade específica de, no dia 12, assinar, enquanto presidente do Conselho da Cinemateca Brasileira, juntamente com Gabriel García Márquez, presidente da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, o documento de colaboração da FNCL com a Cinemateca tendo em vista a realização do Projeto para a Preservação da Memória Cinematográfica da América Latina e do Caribe. Na verdade, realização da primeira etapa (diagnóstico) do projeto e, embora a "Proposta para a Implantação de um Laboratório Latino-americano de Restauração de Filmes e Vídeos" faça parte integrante do documento, com seu respectivo orçamento de 33.100 dólares americanos, a Fundación custeou essa fase com 30 mil dólares.

---

[144] "Acordos feitos entre a Cinemateca Brasileira e outras cinematecas latino-americanas relativas ao projeto", p. 1-2.
[145] Em janeiro de 1988, uma nota publicada no Fiaf Bulletin n.35 informava rapidamente sobre os objetivos e esclarecia que "*grosso modo*, the project needs an initial investment of no less than 20 million US dollars, a sum that Mr. Marquez is devotedly trying to raise urgently".

As anotações de Maria Rita relativas a essa viagem dividem-se entre políticas e técnicas (embora com várias interseções entre as duas esferas). Em sua conversa com García Márquez, este ponderou sobre os seguintes pontos:

> *Prevêem-se hoje, para o projeto, 20 milhões de dólares, mas talvez se possa alcançar o dobro, ou mais, dependendo da rapidez, acuidade e justificativa geral de apresentação do projeto. Ele sabe que tem, no momento, prestígio, habilidade política e apoio para empenhar-se nisto, mas sabe também que terá uma vez só: se a questão se delongar, ou fracassar nas etapas iniciais, não haverá uma segunda chance ligada pessoalmente ao seu empenho, porque prestígio e oportunidades políticas se desgastam muito rapidamente. É preciso, portanto, que o projeto se sustente, como ele acredita que acontecerá porque nós lhe inspiramos confiança, por sua própria consistência, e pela nossa competência em encaminhá-lo.*[146]

Com prudência, o escritor solicitava que as fases fossem pensadas independentemente, "para que cada uma delas possa ser útil, ainda que as outras não se concretizem", e que, na mesma linha de raciocínio, que se estimasse um orçamento ideal, um alternativo de médio porte, e um terceiro "que especifique o mínimo de dinheiro imprescindível para que valha a pena o esforço"[147].

A despeito do prestígio que internacionalmente o cercava, García Márquez sabia que as circunstâncias latino-americanas eram muito diferentes, por exemplo, das estadunidenses onde um cineasta como Martin Scorcese, numa campanha iniciada alguns anos antes, conseguira fazer com que milhões de dólares fossem investidos na preservação de filmes americanos e, o que é mais notável, obtivera da Kodak que desenvolvesse uma película virgem colorida com mais estabilidade do que a disponibilizada no mercado até então, que vinha provocando distorções inadmissíveis nas cores originais dos filmes rodados em Hollywood. Na América Latina as coisas eram diferentes mas, ao que tudo indica, García Márquez esperava que, após o início do processo, fosse possível sua continuidade. Para tanto, empenharia não apenas seu prestígio, mas também suas fontes de receita:

> *ficou claro que, preto no branco, o único dinheiro que ele, pessoalmente, tem condições de garantir para o projeto (e que não é pouco) é o produto de cerca de uma dezena de textos dele vendidos para adaptação ao cinema e à televisão a produtores europeus e americanos; o primeiro fundo da Fundação teve origem na doação que ele fez dos direitos de adaptação de toda a sua obra literária.*[148]

Uma característica explicitada nas anotações de Maria Rita é a ironia com que alguns dirigentes de cinematecas latino-americanas comentaram que a proposta de trabalho da Cinemateca Brasileira agradara ao "nouveau-richismmo" da Fundación por detalhes como o módulo de hotelaria e os terminais de acesso a bancos de dados técnico-científicos – ironia que atingiu a diplomática Alquimia Peña, secretária executiva da FNCL, responsável pelos detalhes práticos de execução do projeto. As mesmas anotações de Maria Rita deixam claro também que, entre a apresentação da proposta e aquele momento, decidira-se retomar a idéia do questionário, examinado e aprovado pelos arquivos presentes em Havana. A reunião em que isso é feito passa pelo documento técnico e se concentra em questões de

---

[146] Página datilografada, com o cabeçalho: "Observações de Garcia Marques [sic] quanto ao projeto, feitas em conversa particular com Maria Rita".
[147] Idem.
[148] Maria Rita Galvão, página datilografada, com o cabeçalho: "Informações de entrelinhas".

relacionamento dos arquivos com a Fiaf e a Unesco – ou seja, aspectos políticos. O questionário rapidamente examinado fora elaborado por João Sócrates de Oliveira, era composto por 43 perguntas organizadas em 20 tópicos, e desce a detalhes que poucos arquivos – mesmo em países desenvolvidos – tinham condições de responder plenamente pois implicavam o conhecimento exaustivo de seus acervos[149]. Além de perguntas gerais sobre o estado de conservação e condições de guarda, os arquivos eram solicitados a responder, em termos percentuais, o que reuniam de filmes coloridos ou em branco e preto, em bom estado ou completos, em todas as bitolas já fabricadas, dentro de uma grade em que a produção de 1916 a 1987 era dividida em seis períodos. Uma pergunta final sobre o percentual preservado da produção nacional em cada período pressupunha que o levantamento filmográfico de cada país estivesse completado. Um técnico que Maria Rita identifica apenas como "de um arquivo mexicano" comentou:

> *Qualquer tentativa de responder a uma pergunta destas, nas condições de trabalho das cinematecas latino-americanas, se não for ficção completa, é pelo menos irresponsável.*[150]

Mesmo a Cinemateca Brasileira, que àquela altura conhecia razoavelmente bem seu acervo, não teve condições de responder a todas as minúcias do questionário.

Paralelamente ao envio dos questionários e à cobrança sistemática de respostas, por carta, telefone e telex, durante o primeiro semestre de 1988 Maria Rita percorreu todos os países da América Latina onde havia cinematecas, arquivos ou acervos conhecidos, complementando dados, ajudando arquivos a preencher o questionário, fazendo entrevistas, tirando fotografias. O resultado das informações recolhidas foi um relatório – elaborado por Maria Rita e João Sócrates – que, submetido à Fundación, foi aprovado e indicou uma linha de prosseguimento em termos de informação, treinamento, espaços e equipamentos. Enquanto se preparava o orçamento para implantação de pelo menos dois centros de restauração – um em São Paulo e outro possivelmente no México –, João Sócrates executou uma série de missões técnicas e *workshops* de treinamento no México, na Guatemala, no Peru, no Equador. Para o melhor desempenho do laboratório da Filmoteca de la Unam, a Cinemateca Brasileira doou a esse arquivo uma copiadeira Debrie Matipo 35mm com capacidade para duplicação de filmes encolhidos até certo grau. Uma I Reunião de Técnicos em Arquivos da América Latina foi realizada em São Paulo, em outubro de 1989, com a participação de Hans Karnstaedt, do Staatlichesfilmarchiv, juntamente com um encontro de dirigentes de cinematecas para exame e avaliação das próximas etapas do projeto em seu conjunto. Curiosamente, embora ardorosa defensora das discussões coletivas, em sua comunicação em Havana, Maria Rita ponderou sobre o

---

[149] Uma folha anexada às anotações de Maria Rita enumera alguns pontos de um "questionário real" que os dirigentes então reunidos distribuiriam entre si. Entre as perguntas anotadas por diferentes caligrafias: "Cuantas películas pirateadas em su achivo?", "Cantidad de videos sacados ilegalmente de copias em depósito?", "Cantidad de funcionário pagados abajo de sus capacidades reales?", "Cuanto obtiene mensualmente por la recuperación de sales de plata en su laboratório?", "Cuantos familiares emplean em su archivo?", "¿En verdad tiene Ud. Una cinemateca? Caso negativo? ¿en cuanto vende la libra de manteca?"

[150] Maria Rita Galvão, Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-americano, p.166.

> *hecho de que la compra de equipamentos [sic] mínimos adecuados para servicios básicos de preservación, para todas las cinematecas latinoamericanas, saldria más barato que lo que se gasta regularmente en pasajes aéreos para la participación en un único encuentro.*

Em meados de 1988 fica estabelecido que a Fundación auxiliaria na captação de recursos para equipar o Centro Regional de Preservação de São Paulo, mas que caberá à Cinemateca Brasileira obter recursos para a construção do prédio. Num encontro promovido no ano seguinte pelo ministro da Cultura, José Aparecido de Oliveira, e por ingerência direta de Carlos Augusto Calil, foi incluída a seguinte moção, de número IV, na chamada Declaração de Brasília:

> *Os ministros da Cultura e os responsáveis pelas políticas culturais da América Latina e do Caribe, reunidos em Brasília de 10 a 12 de agosto de 1989, registraram sua satisfação pela iniciativa brasileira de criar em São Paulo, no âmbito da Cinemateca Brasileira, e com o apoio da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, o Centro Latino-americano e do Caribe de Preservação da Imagem em Movimento, que resultou de uma ampla pesquisa sobre os problemas enfrentados pelos acervos audiovisuais da região e foi concebido como centro de excelência para a formação de técnicos e o desenvolvimento da pesquisa dos processos de restauração.*[151]

O documento assinado por representantes de 17 países foi, segundo Maria Rita, "la primera vez que representantes oficiales de los distintos gobiernos de América Latina manifestaron colectivamente un apoyo a la preservación de imágenes en movimiento"[152]. Em novembro, no Taller para el Desarollo de los Archivos de Imágenes en Movimiento, realizado pela Cinemateca Argentina com apoio da Unesco, 13 arquivos assinaram um documento felicitando a Cinemateca Brasileira pelas tarefas de implantação do primeiro Centro Regional de Preservação, assegurando-lhe o direito de reger-se pelas "normas vigentes" na Cinemateca, mas garantindo às reuniões dos dirigentes dos arquivos latino-americanos o caráter de Assembléia Permanente, em que

> *se evaluará el funcionamiento del Primer Centro Regional y se adoptarán sugerencias y resoluciones orientadas a su trabajo en beneficio de las necesidades priorizadas del patrimonio regional de imágenes en movimiento.*

A comunicação de Maria Rita sobre o projeto foi feita em Havana no Simpósio Técnico que antecedeu o Congresso Anual da Fiaf, simpósio no qual, em meu primeiro congresso como membro da Comissão de Catalogação, expus a utilização do CDS/Isis em vários arquivos latino-americanos. O comparecimento de representantes da Cinemateca Brasileira ao Congresso de Havana teria sido pleno se João Sócrates, no último momento, não houvesse desistido de apresentar seu trabalho à Comissão de Preservação. Os motivos para sua desistência foram expostos numa carta que enviou à Diretoria da Cinemateca Brasileira, muito interessante porque nela comparecem motivos de ordem de investigação científica – suas pesquisas para a duplicação de filmes atingidos pelo processo de deacetilização (decomposição que se tornou conhecida como Síndrome do Vinagre) – e suas descobertas que implicariam fontes de conhecimento/recursos para a Cinemateca, falta de condições de trabalho e pouca

[151] Relatório de Atividades 1989.
[152] Na mencionada comunicação em Havana, abr 1990.

importância que a direção institucional dava à pesquisa científica. Diante desse complexo de razões, João Sócrates, "profundamente decepcionado"[153], desistira de comparecer ao congresso de Havana.

Nada na fala de Maria Rita em Havana, em abril de 1990, deixa perceber que o projeto havia, àquela altura, caído em ponto morto. Havia prioridades a curto, médio e longo prazo, e uma filosofia definida em relação aos possíveis 20 milhões de dólares, quantia com relação à qual se temia

> *la tradicional inclinación latinoamericana de construir grandes edifícios modernísimos y superequipados, que tenden a transformarse en elefantes blancos en la medida en que se agotan rapidamente los recursos para su mantenimiento.*

Uma compreensão bastante clara do processo que atravessava a região foi exposta por Manuel Martínez Carril num artigo publicado pouco depois do Congresso da Fiaf em Havana:

> *Tan grave parece la situación que un proyecto conjunto auscipiado por la Fundación del Nueno Cine Latinoamericano, para construir un laboratorio central de restauración al servicio de los archivos de la región en São Paulo, parece de momento imposible continuarlo.* [...] *La crísis brasileña que afectó en particular a Cinemateca Brasileira, dejándola con sus fondos propios bloqueados e imposibilitada de recibir fondos estatales, más las dificultades financieras de la fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, suponen la paralización del proyecto en lo inmediato y el peligro de su extinción final.*[154]

Dois anos passaram sem que García Márquez obtivesse aportes para o projeto. No início de 1993, juntamente com Alquimia Peña representando o presidente da FNCL, Maria Rita participou de uma mesa-redonda da Unesco em Paris na tentativa de conseguir recursos para os Centros Regionais. O relato que fez à Diretoria da Cinemateca sobre os resultados foi bastante céptico: a Unesco cortara radicalmente os recursos para o setor audiovisual e dos US$ 300 mil solicitados, ela acreditava que seriam liberados apenas US$ 30 mil, para a realização de um encontro de cinematecas[155].

> *Quando se chegou à conclusão de que o García Márquez não ia conseguir coisa nenhuma, ou pelo menos não ia conseguir tão cedo nada que valesse a pena, a gente partiu pra ver o que era factível já, pra quem precisava, aonde. Então, se conseguiu equipamento, se conseguiu restauração de pequenos lotes* [...]. *A gente estabeleceu uma ordem de prioridades. No ramerrão, no dia-a-dia, no que precisa ser feito "ontem" e que não vai esperar a constituição de um centro não sei onde, aqui ou seja lá em quaisquer outros lugares. Depois disso, a idéia foi evoluindo, em vez de dinheiro para formar novos centros se passou para a idéia de que se poderia complementar e injetar equipamento necessário nos laboratórios de São Paulo e do México, que estavam funcionando.*[156]

Embora tenha possibilitado a primeira reflexão abrangente sobre os problemas de preservação das imagens em movimento na América Latina, o projeto dos Centros Regionais, abandonado a partir de 1993, permaneceu um pouco à semelhança da Claim (da qual Maria Rita Galvão foi sem dúvida a principal líder durante esses anos), sem estrutura e sem dirigentes. Nenhum apoio financeiro foi injetado especificamente no projeto, ao passo que os arquivos obtinham recursos diretos, como os conseguidos pela Cinemateca Brasileira junto à Unesco para a compra de equipamentos de informática e de laboratório. Ou os concedidos também pela Unesco à Cinemateca do Equador para a duplicação e

---

153 Carta de 19 abr 1990.
154 Manuel Martínez Carril, "Medio siglo de Cinematecas en América Latina", jul/ago 1990, p.12.
155 Livro de atas das reuniões de Diretoria, 29 out 1993.
156 Maria Rita Galvão, entrevista citada.

ampliação de 9,5 para 16mm de um lote de 144 documentários – trabalho feito em 1991 no Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira, com equipamentos adaptados por João Sócrates.

Aliás, em 1987, a Cinemateca restaurara um documentário – Ecuador – a partir de uma cópia em nitrato enviada pelo arquivo de Quito. E ainda alguns anos antes, para uma grande retrospectiva da obra de John Ford organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Fundação Calouste Gulbenkian entre novembro de 1983 e fevereiro de 1984, fora contratipada na Cinemateca Brasileira uma cópia em nitrato de Cameo Kirby (lançado no Brasil como Sota, coringa e rei), de 1923, primeiro filme que o diretor assinara com o nome que o consagrou[157]. Essa cópia, que na época se acreditava ser talvez única no mundo, fazia parte do conjunto de antigos filmes estrangeiros prospectados pelo interior do Brasil nas décadas de 1950 e 60. Esse lote nos assombrava pois sabíamos que, diante da massa de materiais brasileiros necessitados de duplicação, havia remota possibilidade de um dia nos dedicarmos a salvar dezenas de filmes silenciosos italianos, alemães e de outras nacionalidades não identificadas. As informações de catalogação que podiam ser obtidas através do exame das cópias pouco esclareciam sobre sua localização no conjunto da produção universal. Os intertítulos eram em português e os créditos de apresentação, aqueles colocados pelas agências distribuidoras quando do lançamento no mercado brasileiro. Era muito difícil saber, por exemplo, que sob o título Sentença de Deus, ocultava-se Schloss Vogelöd, dirigido por F. W. Murnau em 1921, ou que Lágrimas de sangue ou Amor de mãe era na verdade La Storia di una donna, dirigido por Eugenio Perego em 1920, estrelado pela diva Pina Menichelli.

Antes disso, em 1981, quando do Congresso da Fiaf em Rapallo, entreguei a Guido Cincotti, da Cineteca Nazionale, de Roma, uma lista de títulos de filmes provavelmente italianos que integravam aquele conjunto. O veterano do movimento das cinematecas européias foi muito elegante e demonstrou educado interesse, mas vários anos se passaram sem que isso se convertesse em ação. Decididos a tentar resolver a questão, com as escassas e imprecisas informações filmográficas de que dispúnhamos, cotejadas com o Embryo, catálogo coletivo dos filmes silenciosos em nitrato reunidos pelos membros da Fiaf, preparamos uma relação a mais completa possível das fitas estrangeiras coletadas no Brasil e a enviamos a cinematecas de países supostamente responsáveis por sua produção. Dessa vez a tentativa deu resultados: o Department of Film do Museum of Modern Art de Nova Iorque, a Stiftung Deutsche Kinemathek, de Berlim, e Det Danske Filminstitutet, da Dinamarca, demonstraram curiosidade por alguns títulos. Para auxiliá-los na identificação, João Sócrates produziu, em seu laboratório pessoal, uma série de ampliações fotográficas a partir de fotogramas de diferentes cenas do maior número possível de filmes e encarregamos Maria Rita Galvão de distribuí-las durante o Congresso da Fiaf que se realizou em Nova Iorque em 1985.

Os resultados não se fizeram esperar. O MoMA, no final do mesmo ano, enviou-nos filme virgem para contratipos e cópias de seis filmes identificados – ou quase – como americanos da segunda década

[157] Até então usara o pseudônimo Jack Ford.

do século XX e início da terceira: Stage struck/Inclinação pelo palco (de 1917, com Dorothy Gish), Small town princess/Princesa de improviso (Edward F. Cline, 1922), A Chorus girl's romance/Dá-me um beijo, sim? (de 1920, com Viola Dana), Till we meet again/Até que nos tornemos a ver (Christy Cabane, 1922), além dos enigmáticos Calças compridas e Namoriscos da telefonista.

A grande surpresa, porém, estava por vir. Após uma série de comunicações escritas e telefônicas com de Eva Orbanz, da Stiftung Deutsche Kinemathek, informando-nos que entre os títulos alemães provavelmente havia dois muito importantes, em agosto de 1986 recebemos a visita de Walther Seidler, catalogador daquele arquivo. Seidler passou dias, acompanhado por João Sócrates, examinando os nitratos alemães no Laboratório de Restauração, sempre no Ibirapuera, e produziu um relatório preciso e detalhado sobre as condições que trabalhou – mesa-enroladeira, luvas, lupa – e sobre o estado dos filmes – grau de encolhimento, riscos, perfurações rompidas, etc. Na conclusão, confirmava: os dois filmes que se suspeitava importantes eram obras do início da carreira de Fritz Lang, consideradas perdidas há quarenta anos: Das Wandernde Bild/Depois da tempestade (1920) e Kampfende Herzen/Corações em luta (1921). Excelente técnico e pesquisador, Seidler era também uma pessoa introvertida e apenas por insistência de Elmar Brandt, diretor do Instituto Goethe de São Paulo, concordou em dar uma entrevista para a Folha de S. Paulo, feita por Leon Cakoff, sobre seu trabalho de identificação. No relatório referido acima, Seidler anotou que suas palavras

> *geschrieben wurde es jedoch von einem Redakteur (eine ganze Seite, mit Fotos), der die Meldung reißerish aufmachte. Bei der Übersetzung ins Französische (AFP) un dann ins Deutsche entsanden unsinnige Entstellungen".*[158]

A matéria da Folha de S. Paulo, publicada a 31 de agosto – "Alemão acha em SP filmes de Fritz Lang" –, distribuída pelas agências noticiosas, rapidamente repercutiu nas páginas de periódicos da Alemanha, Espanha, França, Peru e outros países. A cada reprodução da notícia, a imprensa exercia com mais liberdade seus poderes de criação, a ponto de Le monde[159] afirmar que os filmes "avaient été oubliés sur une étagère" da Cinemateca. O Libération da mesma data inventou uma fantasia na qual Walther Seidler fazia um estágio no arquivo brasileiro quando por acaso

> *il trouve des bobines. Rien de plus naturel. Mais quand il s'avise de les mettre à bout, qu'est-ce qu'il obtient: deux longs métrages de Fritz Lang, apparement inconnus, le Coeur en lutte et Après la tempête, datant de 1921-22 et dont aucune filmographie ne fait même mention?*

A versão fantasiosa da "descoberta" de Das Wandernde Bild e Kampfende Herzen – também conhecido como Vier um die Frau – cristalizou-se, para a imprensa da época, na redação de Le quotidien[160]:

> *Ces deux films ont été decouverts grâce à la conscience professionelle d'un employé de la cinémathèque de Sao Paulo, Joao Socrates, trente-six ans, qui prit sur lui l'iniciative d'écrire à la cinémathèque de Berlin pour demander des renseignements sur ces deux copies oubliées sur une étagère.*

---

158 "...haviam sido revistas por um redator (uma página inteira, com fotos), que ferozmente deturpou as informações. Pelas traduções em francês (AFP) e depois em alemão, isso resultou em equívocos absurdos" (tradução minha).
159 3 set 1986.
160 Mesma data.

A divulgação pela imprensa internacional da identificação de dois filmes perdidos de Fritz Lang surtiu efeitos para nós inesperados. Poucos dias após sua propagação, a Cinemateca Brasileira recebeu uma carta, em inglês, da Thomas Sessler Verlag GmbH informando que a empresa detinha

> *all owner and performance rights since the death of Fritz Lang's widow Lilly Lang Latte in December 1984. Therefore we must be informed about all aktivities* [sic] *concerning these films.* [...] *Please inform us of your aktivities and the contracts you have made.* [...] *We hope that we can find a good basis for a partnership.*

A carta era datada do mesmo dia – 9 de setembro – em que Der Tagesspiegel publicava uma nota em termos bastante semelhantes, que concluía com a seguinte frase: "Ohne Freigabe durch den Sessler Verlag könnten die Filme nicht gezeight werden"[161].

Preocupados com o teor da afirmação, consultamos Eva Orbanz sobre a legitimidade dos direitos reclamados pela empresa. Eva nos respondeu que levaria tempo para descobrir se as informações procediam, que empresas como a Sessler e outras não tinham quaisquer direitos quanto à propriedade das cópias e que não nos preocupássemos com isso e com protestos semelhantes. Semanas depois, nova carta da Sessler Verlag – agora em alemão – vazada em termos bastante duros:

> *verständigte ich Sie, daß der alleinige Rechtsinhaber der Thomas Sessler Verlag Wien-München ist. In der Zwischenzeit ist einigge Zeit vergangen, und wie mir bekannt ist, wurden auch schon einige Aktivitäten in Bezug der Restaurierung und Verwertung des bestehenden Materials gesetzt. Dies alles geschah bis jetzt ohne uns zu informieren. Wir haben unsere Cooperationsbereitschaft angeboten, diese wurde bis lang nicht in Anspruch genommen* [...] *Außerdem erlaube ich mir, Sie darauf hinzuweisen, daß Sie das Material Dritten ohne unser Einverständnis nicht ausgändigen dürfen.*[162]

Diante disso, resolvemos responder – em português – à Sessler Verlag esclarecendo alguns pontos dos quais os arquivos de filme não podem abrir mão. Em primeiro lugar, solicitávamos que a empresa nos enviasse os documentos legais referentes à alegada propriedade patrimonial sobre os filmes de Fritz Lang. Em segundo, informávamos que as providências referentes à restauração e utilização das fitas haviam sido iniciativas

> *inerentes às atividades estabelecidas para as cinematecas pela Fédération Internationale des Archives du Film, da qual a Cinemateca Brasileira é membro. Qualquer divergência com relação ao assunto, pedimos dirigir-se em primeiro lugar à Fiaf, com sede em Bruxelas.*[163]

Esclarecíamos também que os custos de restauração seriam cobertos por um acordo internacional entre os arquivos alemão e brasileiro, "sem prejuízo de qualquer espécie para os legítimos detentores dos direitos patrimoniais dos filmes", e despedíamo-nos reiterando a solicitação dos documentos legais de propriedade do espólio Fritz Lang. Essa carta ficou sem resposta.

Dada a relevância internacional dos filmes identificados por Walther Seidler, a Cinemateca Brasileira decidiu restaurá-los em seu próprio laboratório – o que foi feito em 1987. Exibidos em seguida

---

[161] "Sem a autorização da Sessler Verlag os filmes não poderão ser apresentados" (tradução minha)

[162] "...comuniquei-lhe que o único dono legal é a Thomas Sessler Verlag Viena-Munique. Algum tempo se passou e, como eu soube, algumas providências foram tomadas no que se refere à restauração e utilização do material. Tudo isso até agora sem que fôssemos informados. Nós já oferecemos a nossa cooperação – o que não foi levado em consideração. [...] Tomo portanto a liberdade de informá-lo que esse material não pode ser entregue a terceiros sem nossa autorização" (tradução minha).

[163] Carta de 29 dez 1986.

com destaque em eventos e festivais europeus, integraram-se definitivamente aos estudos sobre a filmografia de um dos grandes diretores do cinema mundial.

O episódio teve a virtude de chamar para a antiga coleção de nitratos da Cinemateca Brasileira a atenção de outros países europeus. Na mesma partida de filme virgem enviada pela Stiftung Deutsche Kinemathek para a restauração das obras de Fritz Lang foi incluída uma quantidade de material suficiente para duplicar Alkohol/A Última soirée do Palais de Dance (Alfred Lind e E. A. Dupont, 1919-20), além de dois títulos de interesse da cinemateca da Dinamarca: En Karakter/Clamor da razão (Robert Dinesen, 1914) e Naná (1912), contratipos entregues a Ib Monty, diretor daquele arquivo, em 1989, durante o Congresso da Fiaf em Lisboa. Friedrich Kahlenberg, vice-presidente, e Harald Brandes, responsável técnico pelo arquivo de filmes, do Bundesarchiv da Alemanha Ocidental, visitaram a Cinemateca Brasileira para entabular negociações relativas ao repatriamento de outras duas dezenas de filmes alemães constantes da relação que divulgáramos. Os entendimentos envolveram canais diplomáticos e em 28 de fevereiro de 1989 mais de 100 rolos de filmes em nitrato foram embarcados no porto de Santos com destino a Hamburgo, onde aportaram a 17 de março.

Alemanha e Áustria talvez tenham sido os países europeus mais duramente atingidos em seu patrimônio cinematográfico pelo esforço de guerra nazista. Esse esforço incluiu a sistemática desapropriação de toneladas de filmes em nitrato para transformação de seus componentes em bombas e armas de guerra. Dessa forma, a localização, em qualquer lugar do mundo, de um filme perdido – ainda que não integrante do panteão de títulos das histórias clássicas do cinema – auxiliava na reconstituição de suas dilapidadas filmografias. Os filmes alemães da Cinemateca Brasileira foram identificados como típicas produções comerciais correntes no final dos anos 1910, começo dos anos 20, interpretados por atrizes como Lotte Neumann, Eva Speyer, Lyda Salmonova e Asta Nielsen. A existência de duas produções austríacas – Die Ahnfrau/O Último de sua raça (1919), "a silent film of the Austrian pioneer production company Wiener Kunstfilm", e Der Märtyrer seines Herzen/Beethoven e as mulheres (1918), "the first film biography of the composer"[164] –, relativamente completas, foi motivo de regozijo para o Österreichisches Filmmuseum. Esses filmes seguiram com os alemães para Hamburgo e depois tomaram seu caminho para Viena.

Na medida das possibilidades, tentávamos estabelecer com os arquivos estrangeiros alguma forma de contrapartida pelo repatriamento de suas produções, dentro das regulações estabelecidas pela Fiaf. Do Bundesarchiv/Filmarchiv e do governo alemão obtivemos a doação de alguns equipamentos – uma moviola Steenbeck 35mm, por exemplo –, além de um significativo conjunto de filmes silenciosos clássicos alemães que incluiu de Der Student von Prag/O Estudante de Praga (Stellan Rye, 1913) a Frau im Mond/A Mulher na lua (Fritz Lang, 1928). Dos austríacos recebemos uma cópia de Sodom und Gomorrha/Sodoma e Gomorra (Mihály Kertész – depois Michael Curtiz –, 1922), considerado o mais caro filme austríaco de todos os tempos, reconstituído a partir de elementos encontrados no

[164] This film is dangerous, p.410.

Gosfilmofond, de Moscou, no Staatlichesfilmarchiv, no Magyar Filmintézet, de Budapeste, no Národny Filmový Archiv, de Praga, e na Cineteca del Comune di Bologna, Itália.

Os responsáveis pela Cinemateca Brasileira haviam, em 1962, esboçado uma tentativa de repatriar o conjunto dos velhos filmes em nitrato para seus países de origem, mas nada se concretizara então. Um das razões disso talvez esteja contida na afirmação de Peter van Bagh: "There was a time most film archives only cared about masterpieces, or what they thought to be masterpieces at the moment"[165]. Uma verdadeira revolução na historiografia cinematográfica tradicional aconteceu a partir do final da década de 1970 e seu marco inicial amplamente aceito é o Simpósio de Brighton, realizado paralelamente ao Congresso da Fiaf naquela cidade em 1978. Arquivistas e acadêmicos interessados no cinema dos primeiros tempos reuniram-se para assistir e discutir mais de quinhentos filmes do período 1900-06, então recentemente restaurados. Formulações indiscutíveis havia décadas – como a constituição da linguagem cinematográfica clássica cristalizada na obra de David Wark Griffith – começaram a ser problematizadas[166]. O interesse de uma nova geração de pesquisadores e historiadores concentrou-se inicialmente em torno das produções do cinema silencioso. Regiões filmográficas anteriormente considerados "menores" começaram a ser cuidadosamente examinadas e estudadas e esse interesse, por sua vez, estimulou arquivos a encontrarem e restaurarem filmes até então relegados a segundo plano. A criação, em 1982, da Giornate del Cinema Muto, realizadas em Pordenone pela Cineteca del Friuli, propiciou uma vitrine para exibição e discussão dessas produções desconhecidas. Em 1986 foi a vez da Cineteca di Bologna criar o festival Il Cinema Ritrovato, dedicado a filmes silenciosos e sonoros pouco conhecidos, e a colóquios que os reintegram à história do cinema por sua reavaliação sob novos olhares.

Essa "nova história" do cinema criou sem dúvida um ambiente propício para que a coleção de nitratos estrangeiros da Cinemateca Brasileira fosse levada em consideração pelos arquivos europeus. Por estranho que pareça, os italianos foram os últimos a se interessar por ela, composta em sua maior parte exatamente por filmes daquela nacionalidade. Em 1989, recebemos carta de Livio Jacob, diretor da Giornate del Cinema Muto de Pordenone: para sua oitava edição, o festival estava tentando reunir tudo o que pudesse ser encontrado da extensa filmografia de Augusto Genina. Em minha resposta, indiquei a existência em nosso acervo de dois títulos em cópias nitrato tingidas, aparentemente completas: Kalidaa, la storia de una mummia/A Lenda de Kalidah (1917) e outro com o título em português Em casa de Mara Flores que, dada a presença da diva Italia Almirante-Manzini e aos créditos de apresentação existentes, acreditávamos ser La Statua di carne (Mario Almirante, 1921) mas que posteriormente se revelaria como L'Innamorata (Gennaro Righeli, 1920). Na carta, anunciei que iria ao Congresso da Fiaf em Lisboa com uma lista de nitratos italianos da nossa coleção numa nova tentativa de interessar os

---

[165] The Lumière Project – The European film archives at the crossroads, p.214.

[166] Para uma excelente súmula das questões levantadas a partir desse momento, ver o primeiro capítulo – "Un renversement de perspectiva" – do livro de André Gaudreault Cinéma et attraction, ps. 21-61. Ver também "Early

arquivos italianos por eles, pois há anos tentávamos "to send [them] back to Italy as we do not have economical resources to transfer them to safety"[167]. Uma reunião em Portugal com os recém-chegados ao mundo dos arquivos de filme Rosa Carluccio, do Museo Nazionale del Cinema, de Turim, e Gian Luca Farinelli, da Cineteca del Comune di Bologna, abriu perspectivas concretas de uma rápida solução para os nitratos italianos. Um telex escrito por Vittorio Boarini, diretor da Cineteca di Bologna, refletiu logo depois o impacto que a nossa extensa lista provocara:

> *Da anni la Cineteca di Bologna promuove un censimento dei patrimonio cinematografico italiano dei periodo muto al fine di verificare quanto ancora esiste sui territorio nazionale e al estero.*
> *Comprenderai quindi il nostro entusiasmo quando ci hai consegnato la lunga lista dei film italiani conservati dalla Cinemateca Brasileira, anche perchè la massima parte di quei titoli sono considerati perduti nel nostro paese.*[168]

Tratava-se agora apenas de estabelecer uma base de intercâmbio e cuidar para que – como os alemães – os filmes italianos fossem transportados de navio, em câmara frigorífica, para seu país de origem. O Relatório de 1989 trazia um certo sentimento de alívio:

> *Durante o congresso da Fiaf em Lisboa, a Cinemateca Brasileira conseguiu, finalmente, interessar os arquivos italianos pelo repatriamento de mais de cem filmes silenciosos italianos ainda em nitrato, a maior parte deles sem nenhum material na Itália, encontrados no Brasil durante prospecções empreendidas pela Cinemateca. O interesse veio sobretudo de jovens arquivistas do Museo Nazionale del Cinema, de Turim, e da Cineteca Distritale [sic] di Bologna. A Cinemateca Brasileira deverá receber, em contrapartida ao envio dos filmes para a Itália, alguns equipamentos e filmes clássicos italianos. Os entendimentos deverão ser concluídos durante 1990.*

Em fevereiro de 1990, um telex de Gian Luca Farinelli agradecia o empenho "per il buon exito della operazione", informava que o Ministério do Exterior italiano transportaria os filmes sob sua chancela, e que o representante de Bolonha era Mário Cereghino – aliás nosso conhecido, pois estava em São Paulo há vários anos, trabalhando com filmes de temática indígena. A relação que mantivemos durante meses com a burocracia diplomática italiana demonstrou que ela era bastante semelhante, talvez mais morosa ainda do que a brasileira. Carlos Augusto Calil, então diretor-executivo da Cinemateca, oficiou ao nosso Ministério das Relações Exteriores e à Embaixada da Itália na tentativa de que o intercâmbio fosse incluído no programa de cooperação bilateral entre os dois países. Os arquivistas de Bolonha argumentaram, com razão, que o trâmite diplomático atrasaria o envio dos filmes em pelo menos um ano. Em maio de 1990 houve uma reunião das representações diplomáticas Brasil e Itália, na qual o intercâmbio de filmes foi ignorado no programa bilateral.

Apenas doze meses depois de negociações diplomáticas e muita papelada, foram embarcados para a Itália 58 títulos, num total de 262 rolos de filmes em nitrato. Nem todos eram materiais inexistentes na Itália, ou em outros países europeus, mas alguns foram verdadeiras descobertas. Graças à cópia brasileira, por exemplo, foi possível restabelecer os intertítulos de Asunta Spina (Gustavo Serena, 1915),

---

cinema: from linear history to mass media archaeology", introdução de Thomas Elsaesser a Early cinema: space – frame – narrative, ps.1-7.
[167] Carta de 27 mar 1989.
[168] Telex de 28 jun 1989.

com Francesca Bertini. De Maciste all'inferno/Maciste no inferno (Guido Brignone, 1926) – que Federico Fellini recordava-se ter sido o primeiro filme que assistiu – foi possível restaurar o grafismo original dos intertítulos e as cenas eróticas ambientadas no inferno. A cópia de La Storia di una donna (Eugenio Perego, 1920), com Pina Menichelli, apresentava uma curiosa característica: contada em *flashbacks*, os intertítulos da cópia brasileira reproduziam as páginas de um diário, enquanto na cópia existente na Europa (na Cinémathèque Royale da Bélgica) eles eram em discurso direto. "The Cineteca [di Bologna]'s restauration has aimed to preserve, and whenever possible, reconstruct the diary narration"[169]. De Transatlantiches/O Transatlântico ou Coração de mãe (dirigido na Alemanha por Gennaro Righelli, 1926) o nitrato da Cinemateca Brasileira era o único material existente no mundo. Inteiramente desconhecidas eram algumas produções da Rodolfi Film, entre as quais, La Fuga di Socrate/A Fuga de Sócrates (Guido Brignone, 192?), Stecchini giapponesi/Palitos japoneses (Guido Brignone, 1921), Il Rosario della colpa/O Rosário da culpa (Mario Almirante?, 1920?) e Il Quadro di Osvaldo Mars/O Quadro de Oswaldo Mars (Guido Brignone, 1921), todas remetidas para Bolonha em cópias com tingimento e viragens, consideradas esplêndidas[170]. A quantidade de materiais repatriados para a Itália custou à Cineteca di Bologna e a outros países envolvidos com a restauração de nitratos silenciosos algumas décadas de trabalho e recursos significativos oriundos de seus próprios orçamentos e de verbas da Comunidade Européia, como as do Projeto Lumière, desenvolvido entre 1991 e 1995.

Nossa atitude devolutória tinha pouca reciprocidade no que concerne à cinematografia brasileira da primeira metade do século XX . Raros filmes brasileiros cruzaram as fronteiras nacionais antes da década de 1960. Apesar disso, vez por outra providenciávamos a vinda de materiais de preservação de algum filme brasileiro antigo, como foi o caso de um máster de No rastro do Eldorado (Silvino Santos, 1925), cujos negativos estavam no National Film Archive de Londres porque o filme documentava a viagem do explorador inglês Hamilton Rice. A vinda do filme para o Brasil inseriu-se num extenso trabalho de pesquisa desenvolvido pela amazonense Selda Vale da Costa sobre Silvino Santos. O também amazonense Cosme Alves Netto tentava desenvolver na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro um projeto que batizou de "Filho Pródigo", com o objetivo de repatriar filmes brasileiros localizados em outros países. O projeto, contudo, nunca teve recursos suficientes para executar uma ação ampla e continuada. Em 1998, Karl Griep, do Bundesarchiv/Filmarchiv enviou para a Cinemateca Brasileira um fragmento de nitrato com cerca de 50 metros do filme Iracema, realizado por Jorge Konchin em 1931, que inexplicavelmente encontrava-se naquele arquivo. Numa de minhas idas à central técnica do Bundesarchiv/Filmarchiv, em Koblenz, fiz um levantamento bastante completo de filmes alemães de temática brasileira lá existentes. Essas iniciativas esporádicas, entretanto, nunca configuraram a prioridade de um programa para trazer ao Brasil esses e outros filmes antigos localizados no exterior, inclusive porque acreditamos que estão guardados em instituições com estruturas de conservação

---

169 The Lumière Project – The European Film Archives at the Crossroads, p.70.

170 Alguns títulos, diretores e anos de produção anotados neste parágrafo poderão ser confirmados por pesquisas filmográficas em andamento na Itália.

adequadas e não demandam trabalhos de restauração urgente. Mesmo sem um trabalho de prospecção sistemática, de vez em quando temos informações sobre antigos filmes brasileiros que se encontram no exterior, como por exemplo uma cópia de O General Pershing no Brasil (Alberto Botelho, 1925), localizado pelo pesquisador de imagens Antônio Venâncio numa produtora dos Estados Unidos[171]. Dos poucos filmes silenciosos brasileiros exibidos no exterior – como Barro humano (Adhemar Gonzaga, 1929), sabidamente mostrado em Portugal e em países da América do Sul com o título Los Venenos sexuales –, que seria do maior interesse repatriar, não temos notícias.

A duplicação do acervo de filmes silenciosos brasileiros, longas sonoros, cinejornais e documentários em deterioração prosseguiu ao longo dos anos através de projetos apoiados por agências como a Vitae, a Fapesp, a Financiadora de Estudos e Projetos – Finep, secretarias de Cultura, Embrafilme. Duplicamos centenas de milhares de metros de película, sempre conscientes de que a velocidade de deterioração dos filmes guardados em condições inadequadas é muito superior à velocidade possível para seu processamento. Uma excelente oportunidade para demonstrar que os trabalhos de preservação atingem seu objetivo final quando aliados à difusão foi a mostra "Le cinéma brésilien", realizada no Centre Georges Pompidou, em Paris, de 25 de março a 12 de outubro de 1987. Exibiram-se duzentos títulos de diferentes metragens em três sessões diárias e praticamente todas as cópias de filmes em branco e preto produzidos até meados da década de 1960 haviam sido restauradas e/ou duplicadas no Laboratório da Cinemateca Brasileira.

A idéia da mostra foi do crítico e historiador de cinema Paulo Antônio Paranaguá, domiciliado em Paris, que procurou a Embrafilme com uma proposta já aprovada em princípio pela direção do Beaubourg. Carlos Augusto Calil era o diretor-geral e José Carlos Avellar o responsável pela área cultural da Embrafilme. Embora a empresa fosse o órgão nacional de promoção do cinema brasileiro, não tinha uma estrutura interna capaz de arcar com a organização de um evento do porte proposto por Paranaguá. De certa forma, foi quase uma temeridade Avellar, secundado por Ana Pessoa (a essa altura assessora especial) e apoiado por Carlos Augusto Calil, haver aceitado imediatamente o projeto. Os responsáveis pela escolha dos filmes foram Paulo Paranaguá e José Carlos Avellar, também coordenadores gerais, juntamente com Ana Pessoa, que centralizava a organização do evento no Rio de Janeiro, e comigo, coordenador dos trabalhos em São Paulo. A sala de Avellar no prédio da rua Mayrink Veiga transformou-se em central de produção, contratou-se uma pequena equipe de suporte paralela à Embrafilme e partiu-se para um mapeamento de cópias existentes (legendadas ou a legendar em francês), matrizes de copiagem em bom estado e, o que era problema, matrizes a restaurar antes de serem copiadas. Todos os assuntos relacionados à autorização de produtores para inclusão dos filmes na mostra ficou por conta do escritório carioca e Ana Pessoa lembra-se de ficar ao

[171] O pesquisador não nos informou o nome da produtora mas cedeu à Cinemateca Brasileira uma cópia em vídeo. O original nitrato tem intertítulos em inglês e teria sido uma cópia doada pela produtora do filme a John J. Pershing, comandante da Força Expedicionária Americana na I Guerra Mundial.

> *telefone com esses caras que queriam cobrar para ceder os filmes. Se teve uma negociação assim muito pauleira. Foi tudo muito bem cuidado: a interlocução, o mapeamento. Acho que levantou uma camada de lodo, um acervo cinematográfico que estava encantado, submerso. As pessoas ficaram contentes com essa coisa de ser visto lá fora – esse sentimento de consagração que é ser visto em Paris. Se fosse em Juiz de Fora não seria consagração.*[172]

Os recursos específicos para os trabalhos do Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira foram obtidos junto a Marisa Ricúpero, secretária de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura, e permitiram provisoriamente a duplicação da equipe do Laboratório. Pela primeira vez este contou com um produtor – no caso uma produtora, Malu Oliveira – encarregado de dar infra-estrutura e condições para que o cronograma de trabalhos fosse cumprido com a menor margem de erro possível. Desde o início da operação decidira-se que o laboratório processaria apenas materiais cuja fragilidade ou deterioração não admitissem duplicação em laboratórios comerciais de imagem e de som. Toda a preparação de matrizes depositadas na Cinemateca, contudo, também era feita pela equipe, bem como a conferências das cópias produzidas, montagem, etc. 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 retrospectiva de cinema brasileiro no Centre Georges Pompidou alcançou extraordinária repercussão de imprensa e de público. Além da exibição de filmes, houve uma exposição sobre a história do cinema brasileiro (com materiais cedidos pelo setores de documentação da Cinemateca Brasileira, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Embrafilme) e de conferências (eu mesmo fiz uma na Maison de L'Amérique Latine, sobre Humberto Mauro, ao lado de João Luiz Vieira, que falou sobre a paródia nos filmes carnavalescos). O Pompidou, dentro de sua coleção Cinéma/Pluriel, editou o substancioso livro-catálogo Le cinéma brésilien, organizado por Paulo Antonio Paranaguá, belamente ilustrado e com textos dos maiores historiadores e estudiosos do cinema brasileiro. No final de 1987, o livro recebeu o Prêmio da Crítica, concedido pelos membros da imprensa especializada francesa à melhor obra sobre cinema publicada durante o ano.

Outras perspectivas

O período imediatamente posterior à incorporação da Cinemateca Brasileira à Fundação Nacional Pró-Memória foi de florescência e de abertura de perspectivas para o desenvolvimento dos objetivos institucionais. O entusiasmo é evidente na introdução do Relatório de Atividades de 1985, arrematado com palavras cheias de ativa disposição: "Avançamos muito nesses dez anos, mas maior ainda é o caminho a percorrer".

Os dez anos em questão eram os contados a partir do ressurgimento "com grande vitalidade (a expressão é de Calil)" da Cinemateca. A efeméride, contudo, não fora comemorada por falta de tempo para sua lembrança:

---

[172] Ana Pessoa, entrevista a 8 out 2004.

> *Havia muito trabalho a fazer, tanto a conquistar, ir atrás das "dinheirocas" (como diz Lygia) para comprar móveis, equipamentos, filme virgem, etc. Como sempre, nos últimos dez anos (e desde antigamente).*

Entre os acontecimentos dessa década, destaquei na introdução a Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento, aprovada pela Unesco em outubro de 1980; o incêndio de novembro de 1982; a perda de Paulo Emilio e a de Aloysio Pereira Matos – "figuras inseparáveis da velha Cinemateca heróica". O acervo de filmes aumentara de 15 para 50 mil rolos, parte deles – "digamos um terço" – armazenada "em razoáveis condições de temperatura e umidade controladas". A "cotação internacional" da Cinemateca também havia se modificado: era novamente membro pleno da Fiaf, o Laboratório de Restauração fora "reconhecido como exemplar para os países subdesenvolvidos", o chefe do Departamento Técnico, João Sócrates de Oliveira, participava da Comissão de Preservação – "temos uma posição proeminente diante de nossos congêneres latino-americanos. Conquistamos, portanto, projeção internacional". Uma pergunta, porém, impunha-se:

> *Em termos nacionais,* [...] *as mudanças foram tão profundamente significativas? É verdade que, em 1975, não dispúnhamos de nenhum espaço climatizado. Mas, dez anos depois, de que nos adianta um depósito refrigerado para 16 mil latas se há o dobro disso a preservar, e outro tanto ainda a incorporar (filmes da Líder, Atlântida, Primo Carbonari, etc.), sem falar de materiais em vídeo que mal sabemos como conservar?*
> *Impossível deixar de incorporar materiais preciosos enquanto registros da arte cinematográfica no Brasil e enquanto documentos de nossa cultura. Para isso, todos os locais possíveis de abrigarem filmes e vídeo foram adaptados. Esgotada a ocupação dos espaços imagináveis, chega à Cinemateca a necessidade de incorporar imediatamente o acervo da Rede Tupi de Televisão. Foi necessária muita ousadia para, em menos de uma semana, transportar e acondicionar – precariamente, mas menos do que as condições em que estavam os materiais – 40 toneladas de imagens em movimento.*

A absorção do acervo da primeira emissora brasileira de televisão acontecera de forma inesperada. Em 1978, com a Tupi ainda em atividade, visitáramos os espaços em que se acumulavam as milhares de caixas de papelão contendo cada uma a média de vinte rolinhos em 16mm de material telejornalístico, e tentáramos uma aproximação com a empresa – vivendo então sucessivas crises econômicas – para o depósito dessa coleção[173], mas o assunto não chegara a bom termo. No ano seguinte, a Rádio Difusora de São Paulo S.A. abriu falência e em 1980 todos os seus bens entraram em processo de liquidação e penhora para o pagamento de dívidas. O acervo de vídeos, filmes e documentos em papel, entre outros bens, fora adjudicado pelo Ministério da Previdência e Assistência Social tendo em vista o enorme débito da empresa para com o Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social – Iapas. Pelas declarações de Antônio Basso, procurador do Instituto, desde o primeiro momento houvera um compromisso do ministro da Previdência, Jarbas Passarinho, com a ministra da Educação e Cultura, Esther de Figueiredo Ferraz, para a doação do acervo à Fundação Nacional Pró-Memória[174]. Tudo se passara nos altos escalões ministeriais até o momento – meados de dezembro de 1985 – em que recebi um telefonema da direção da Pró-Memória perguntando se a

[173] Ver ata de reunião da Diretoria datada de 25 out 1978.
[174] Ver, por exemplo, a reportagem "A Cinemateca, agora dona das imagens da Tupi", Jornal da Tarde, 20 dez 1985.

Cinemateca gostaria de receber o acervo da Tupi como presente de final de ano[175]. Claro que sim, foi a resposta imediata. Só havia uma condição: que todos os documentos – imagens em movimento e papéis – fossem removidos em uma semana e para tanto a Pró-Memória abriria um crédito de urgência para a contratação da empresa de transporte.

Uma primeira inspeção ao prédio da Tupi na avenida Alfonso Bovero, no Sumaré, onde se amontoava a preciosa coleção, deixou-nos estarrecidos diante da tarefa de sua remoção a toque de caixa. A juventude e a disposição da equipe da Cinemateca foram decisivas para que o desafio fosse enfrentado. Durante alguns dias extenuantes gastaram-se quilômetros de fitilho plástico para amarrar as caixinhas de reportagens e transportá-las, juntamente com milhares de fitas de vídeo em duas polegadas (as Quadruplex), de cerca de oito quilos cada uma, e em ¾ de polegada (as U-matic). Uma reportagem em O Estado de S. Paulo[176] descreveu o clima da empreitada um dia antes da data fixada para que o prédio fosse juridicamente lacrado:

> *nos estreitos e empoeirados depósitos da Tupi, caixas e mais caixas, exteriormente deterioradas, eram levadas por funcionários da Cinemateca, responsáveis pela catalogação do acervo, mas que na tarde de ontem exerciam também a função de carregadores.*

Os volumes eram colocados em caminhões que seguiam até o quilômetro 25 da rodovia Raposo Tavares e descarregados nos espaços do prédio do Cemucam – único espaço disponível para abrigar 10 mil caixas com rolinhos de reportagens, 4.500 fitas Quadruplex, 1.600 fitas U-matic e 9 metros cúbicos de documentação, basicamente roteiros de telejornais do período 1954-1979[177].

O acervo da Tupi abriu para a Cinemateca uma nova frente de trabalhos e conhecimentos a explorar. Alguns anos antes, em uma reunião do Conselho da Fundação Cinemateca Brasileira, Carlos Augusto Calil introduzira uma discussão de princípio: deveríamos ser o arquivo de filmes brasileiros até o Cinema Novo, fundamentalmente em preto-e-branco, ou também um arquivo de filmes contemporâneos, coloridos? Segundo ele, Paulo Emilio era da opinião que a Cinemateca deveria se dedicar aos filmes em preto-e-branco e sensibilizar o governo para o problema da preservação dos filmes em cor. Os poderes públicos, entretanto, não pareciam interessados na questão e se concluíra que as duas maiores cinematecas do país poderiam ser acusadas de omissão caso não se esforçassem também pela preservação dos filmes coloridos[178]. No final de 1985, a história atropelara a Cinemateca Brasileira que,

---

[175] Em minha lembrança, o telefonema foi de Joaquim Falcão, que poucos meses depois seria nomeado presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, mas também pode ter sido de Edgard Acosta, coordenador administrativo da Fundação.

[176] "Cinemateca recebe o acervo da Tupi", 20 dez 1985.

[177] Números estabelecidos no momento da incorporação. Além das matérias mencionadas, ver: Jornal do Brasil, 20 dez 1985 – "Cinemateca salva da deterioração acervo da TV Tupi de São Paulo", O Globo, 21 jan 1986 – "Salvados da Tupi ameaçados de perda por falta de verbas", Folha da Tarde (SP), 20 dez 1985 – "Cinemateca herda as relíquias da Tupi" –; Isto É, 1 jan 1986 – "Salvo do pó e das traças". Apesar da transferência física do acervo haver se efetivado a 20 dez 1985, apenas a 9 mar 1987 o ministro da Previdência e Assistência Social, então Raphael de Almeida Magalhães, assinou a autorização de transferência de posse, domínio, direito e ação para o Ministério da Cultura, em ato de recebimento assinado pelo ministro Celso Furtado e pelo presidente da Pró-Memória, Joaquim Falcão. O termo final de doação seria lavrado a 29 ago 1988, assinado por Félix Christiano Theiss, presidente do Iapas, e Oswaldo de Campos Melo, então presidente da Fundação Nacional Pró-Memória

[178] Reunião do Conselho datada de 3 jan 1979.

às voltas ainda com os problemas de conservação de matrizes em preto-e-branco e em cor, via-se agora envolvida com a preservação de imagens fixadas em suporte magnético – assunto que não fora ainda resolvido mesmo em países desenvolvidos. Ao recebermos o acervo da Tupi podíamos, com um rápido exame visual e olfativo, reconhecer o estado de conservação do material em suporte fílmico, mas o que dizer sobre as fitas de vídeo que precisavam ser lidas em equipamentos de que não dispúnhamos?

A introdução ao Relatório de Atividades de 1985 constatava também que, apesar da "velocidade crescente" com que se avançara, "alguns problemas crônicos" não haviam sido resolvidos: "uma sala de projeção própria da Cinemateca, no centro de São Paulo", "recursos suficientes para a aquisição fluente de filme virgem" – motivos que faziam com que a instituição estivesse "aquém do perfil que almejamos". Outro problema sério era o quadro de funcionários "sobrecarregado diante das tarefas que a Cinemateca é chamada a executar", donde se concluía que o "quadro mínimo" era "bem maior do que o atualmente existente" e necessitava ser ampliado, "se quisermos que a instituição continue se expandindo". A constatação havia sido

> *unânime em todos os departamentos durante uma série de reuniões e assembléias realizadas durante o segundo semestre de 1985 e que culminou com a redação de balanços dos desempenhos departamentais e do Planejamento para 1986.*

As reuniões e assembléias eram a continuidade do processo, iniciado em 1980, de discussão dos problemas comuns aos setores, processo que se acelerara e aprofundara a partir de 1984 com a incorporação da Cinemateca ao governo federal e a realização do III Encontro. A propósito do tema, fiz ainda na introdução ao relatório, uma reflexão que talvez não imaginasse fosse estar no centro da discussão do poder institucional durante os anos seguintes:

> *Wolfgang Klaue – então presidente da Fédération Internationale des Archives du Film –, numa sessão carioca do III Encontro Latino-americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento, em 1984, lembrou que as cinematecas, à medida que se desenvolvem e modernizam, deixam de ser feudos familiares, ou de personalidades vigorosas, para se tornarem instituições cientificamente orientadas, objetivamente voltadas para rigorosos métodos de preservação e difusão de filmes e da cultura audiovisual. A Cinemateca Brasileira seguiu essa direção?*[179]

A pergunta tinha o seu quê de provocação. Não havia dúvida sobre a personalidade vigorosa que marcara, mesmo quando temporariamente afastada, os tempos pioneiros da Cinemateca. A questão "familiar" era mais complexa. Não há texto, ata de reunião ou assemelhado, que esclareça quem comporia essa "família" e em que medida ela, enquanto "esfera privada", se diferenciaria da "esfera pública" ou dificultaria o desempenho de membros da primeira na segunda[180]. Aparentemente, para alguns, a "família" comportava o núcleo que se responsabilizou pelos rumos da Cinemateca a partir de

---

[179] Relatório de Atividade 1985.

[180] Hannah Arendt escreve sobre a "extraordinária dificuldade" que "experimentamos em compreender a divisão decisiva entre as esferas pública e privada, entre a esfera da *polis* e a esfera da família" a partir do "surgimento da era moderna e que encontrou sua forma política no estado nacional". "Em nosso entendimento", segundo ela, "a linha divisória é inteiramente difusa, porque vemos o corpo de povos e comunidades políticas como uma família cujos negócios diários devem ser atendidos por uma administração doméstica nacional e gigantesca". A *Volkswirtschatft* .acaba sendo "o conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-

1975, mas o contorno se ampliava ou se reduzia ao sabor do tom crítico e da pessoa que a ele se referia. O rótulo de "herdeiros" ou mesmo "filhos" e "viúvas" de Paulo Emilio foi usado, durante décadas, ora para elogiar seus discípulos ora para o contrário. Mesmo no primeiro caso, não há como negar que ele possuía uma carga redutora dos méritos próprios de quem o recebia. De outra parte, funcionários e colaboradores que a partir do início dos anos de 1980 partilharam dificuldades e conquistas institucionais também sentiam-se, com toda razão, componentes dessa "família", esforçando-se para tornar profícuo e agradável um ambiente que nem sempre era isento de conflitos[181]. Nesse último sentido da "família", a constituição de um corpo funcional mais estável permitiu, entre outros aspectos, o rápido aprofundamento de discussões sobre a função das cinematecas (Brasileira e do MAM), o conceito de acervo nacional, a eficácia ou não da centralização de acervos, a postura institucional diante de solicitações que sempre ultrapassavam a capacidade de respostas[182]. De certo modo, a criação de um *esprit de corps* envolveu todos num esforço de enfrentar coletivamente questões que nos eram, em muitos sentidos, novas. O ambiente propiciou a elaboração de alguns textos internos de caráter técnico e outros mais conceituais, como o que publiquei na Revista do Patrimônio – "Cinema brasileiro: por uma consciência de preservação" –, com um balanço sobre a questão no país e sobre os riscos de desaparecimento do acervo em deterioração.

> *Talvez essa decomposição prematura seja outra das manifestações do estado de subdesenvolvimento que permite a rápida decomposição mesmo das formas puras ou depuradas que aspiram à permanência – como a Pampulha ou Brasília, por exemplo, ou nossa Constituição e nossa Universidade –, que permite a extinção das baleias e dos micos, a poluição dos rios e a destruição das florestas,*

escrevi, antes de concluir que, em resumo,

> *para empregar uma expressão de Humberto Mauro, a consciência da necessidade de sobrevivência dos filmes brasileiros não é que esteja no ponto zero mas está, digamos, no ponto meio.*[183]

Além de reflexões sobre arquivologia audiovisual, campo praticamente virgem no Brasil de então, as equipes buscavam criar soluções para seus problemas mais imediatos, como um projeto de reveladora sugerido e discutido com o diretor-técnico da Líder, Benedito Costa Monteiro, que poderia ser

> *uma alternativa excelente não só para a CB como para outras cinematecas do III Mundo, pois a processadora desenhada une eficiência a um custo de construção reduzidíssimo.*[184]

Reduzidíssimo porque a estrutura era em madeira e para impermeabilizá-la e torná-la resistente aos químicos, João Sócrates e Patrícia de Filippi – responsável direta por sua construção – pesquisaram uma

---

símile de uma única família sobre-humana, e sua forma política de organização é denominada *nação*" (A condição humana, p. 37-8 e demais páginas do capítulo II "As esferas pública e privada").

181 A propósito disso, recordava sempre um episódio contado por Beatriz Roquette-Pinto Bojunga quando de uma visita do ministro Gustavo Capanema, da Educação e Saúde, às instalações do Instituto Nacional de Cinema Educativo. Na oportunidade, o ministro teria comentado com o diretor do Ince, Edgar Roquette-Pinto: "Me disseram que o ambiente aqui é muito mais de família do que de repartição pública". Ao que Roquette-Pinto imediatamente replicara: "E o ministro vê algo errado nisso?"

182 Sobre esses temas, ver atas de Assembléias e reuniões de Colegiado e boletins informativos de 1985-6 no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

183 Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v.20, 1984.

184 Boletim da Cinemateca – órgão de circulação interna, nº 1, jul 1985.

resina utilizada pela Empresa Brasileira de Aeronáutica para hélices e pela indústria naval para o revestimento de cascos de navio.

É impossível saber se a constituição de um corpo de técnicos em arquivos de imagens em movimento, que ao mesmo tempo se responsabilizasse pelos rumos institucionais, encontraria um caminho novo para a trajetória da Cinemateca Brasileira porque o andamento do processo foi interrompido pela resistências de membros influentes do Conselho a uma configuração a seu ver perigosamente aberta à democratização de decisões. Um primeiro sinal disso deu-se logo após a ligação com o governo federal: contrariando as Salvaguardas de incorporação e o Regimento Interno da Cinemateca integrante das mesmas, que rezavam que os cargos de direção e executivos emanariam de decisões do Conselho, o secretário de Cultura do MEC, Marcus Vinicios Villaça, exarou portaria nomeando Maria Rita Galvão conservadora-chefe da Cinemateca Brasileira[185], sem que houvesse uma reunião de Diretoria para decidir sobre essa indicação[186]. O arranjo era necessariamente provisório: Maria Rita tinha dedicação exclusiva à Universidade de São Paulo e, como declarou numa reunião de Diretoria realizada no apartamento de Thomaz Farkas em março de 1985, o reitor concedera um ano de prazo para sua colaboração voluntária com a Cinemateca. Nesse ínterim, eu fora nomeado conservador-adjunto; Sérgio Muniz ocupara por algumas semanas o cargo de gerente administrativo, substituído em seguida por Carmen Amaral; João Sócrates, José Motta e Eliana Queiroz haviam sido nomeados respectivamente chefes dos departamentos Técnico, de Preservação e Catalogação, e de Documentação e Pesquisa. Apenas em outubro de 1985, por insistência minha, Bernardo Vorobow foi nomeado para o cargo que exercia informalmente: coordenador do Departamento de Difusão e Divulgação. Na espécie de gangorra de postos de direção que se estabeleceu no período, fui novamente designado conservador, embora "em exercício", numa reunião de Diretoria realizada em setembro, na qual os chefes de departamento solicitaram minha efetivação como conservador, com a finalidade de conduzir os assuntos da Cinemateca e desenvolver um Plano de Trabalho acoplado a um organograma de funções e orçamentos. A resposta da Diretoria ao nomear um conservador "em exercício" provocou a decisão de os funcionários declararem-se em assembléia permanente para definição de atribuições e prioridades internas. Ainda a propósito da Conservadoria, da qual Maria Rita anunciou, nessa mesma reunião, que se afastaria definitivamente, Ismail Xavier – vice-presidente do Conselho e convidado especial – refletiu que a necessidade sentida pelos funcionários de uma atuação mais efetiva da Diretoria[187] representava uma diminuição dos poderes do conservador, que a tradição da Cinemateca cristalizara na figura de Paulo Emilio.

João Batista de Andrade – vice-presidente em exercício, dado um afastamento provisório de Lygia Fagundes Telles, e em gestação do longa-metragem que seria O país dos tenentes (1987) –

[185] Informação constante da ata de reunião de Diretoria datada de 27 mar 1984.
[186] Pelo menos, nada consta no Livro de Atas de Reuniões de Diretoria.

decidira enfrentar a questão das relações entre a Diretoria e o cotidiano da Cinemateca. Numa reunião em outubro de 1985, Maria Rita constata sensível mudança no ambiente interno da Cinemateca e a atribui à atuação de João Batista. Este contesta: sua atuação fora fazer com que os operadores da Cinemateca acreditassem no processo de discussão. Lera relatórios, participara de reuniões e conseguira uma conscientização da necessidade de comprometimento coletivo pois sentira – e aí colocava o dedo numa séria ferida pois alguns comportamentos individuais bloqueavam o necessário fluxo de trabalho entre os setores – que um dos efeitos da incorporação à Pró-Memória fora a criação de "núcleos diferenciados dentro da entidade com tendências naturais de desenvolvimento autônomo e com dificuldades de inter-relacionamento, como se cada departamento se bastasse a si mesmo". Via nisso "o zelo de cada departamento" em criar "elementos de progresso organizacional e profissional"; mas a ausência de uma "clara política de direção" criava a necessidade de superar essa "compartimentação" "sem voltar à estrutura familiar" ou "quase familiar que permitiu sua [da Cinemateca] sobrevivência desde sua fundação". Essa reflexão de Batista aparece no início do documento que ele cautelosamente chamou de Cinemateca: esboço de projeto de diagnóstico, apresentado na reunião de Diretoria de 11 de novembro. Também detectara na entidade uma "crise de expansão" que, para ser superada, necessitaria de uma dinamização de atividades, ampliação de recursos humanos e materiais, melhor definição de fontes de recursos, e planejamento – "palavra que temos que incorporar definitivamente na Cinemateca". A afirmação do caráter nacional era necessidade premente da instituição: planejava-se a construção, no Cemucam, do arquivo central de matrizes, e a estratégia seria "nos afirmar como o grande arquivo nacional do cinema no Brasil, exigindo esse tratamento por parte de outras entidades e do governo". O tratamento seria buscado através de "uma programação mais clara de nossas atividades e aspirações", para que se rompesse o "relacionamento familiar" que a Cinemateca mantinha "com entidades das quais depende". Carlos Augusto Calil assumira a direção geral da Embrafilme, e Batista vê isso como uma "felicidade", ainda que "provisória". Mas a "relação de dependência ruim e até mesmo constrangedora" da Cinemateca com secretarias de Cultura e outros órgãos de governo poderia se modificar se, por exemplo no caso da Embrafilme, houvesse um planejamento das relações institucionais, e "se esse relacionamento definisse melhor os papéis de cada entidade no cumprimento de nossas funções primordiais"[188].

Quanto à Diretoria da Cinemateca, Batista propunha uma instância composta por dois diretores remunerados: um "administrativo", responsável pela "atividade voltada para dentro", e um diretor cultural, responsável pela "atividade voltada para fora", compartimentando as atribuições da Conservadoria, que

---

[187] Na verdade, de acordo com a ata da reunião na casa de Thomaz Farkas, era a Diretoria que sentia necessidade de um maior entrosamento com o cotidiano da Cinemateca, tanto que solicitara a Maria Rita que convocasse funcionários para um próximo encontro.

[188] A chamada Comissão Sarney, criada por Portaria de 31 jul 1985 do Ministério da Cultura, discutia então uma política governamental para o cinema brasileiro. A Cinemateca não tivera direito a um representante, mas João Batista de Andrade lembra que propostas sobre preservação poderiam ser defendidas, além de Calil, por alguns cineastas dela participantes: Hermano Penna, Leon Hirszman e Luiz Carlos Barreto. Além desses, mencionados no documento de Batista, Gustavo Dahl também era membro da comissão.

seria extinta (embora o item 4 das "Salvaguardas" rezasse que ela era parte necessária da estrutura da Cinemateca Brasileira). Essa Diretoria seria complementada por um diretor-presidente, não remunerado, e a ela acoplar-se-iam "três novas instâncias de direção": a Assembléia Geral, formada por funcionários e Diretoria, o Conselho Interdepartamental (que acabou não se definindo), e o Colegiado, formado pela Diretoria, chefes de departamentos e representantes de funcionários. As novas instâncias, entretanto, exigiriam "um esforço e uma presença maiores da direção no sentido de fazer esse processo levar a uma expansão e não a um democratismo estéril". Examinada pela Diretoria reunida, Carlos Augusto Calil elogiou o bom senso da proposta de Batista, pois pensava não ser correto o conservador atuar nas áreas interna e externa. A proposta também agradou Maria Rita, pois dava conta de pontos que considerava chaves do problema institucional: o que chamou de "superpoderes" da Conservadoria e a não participação dos funcionários no processo decisório.

A partir das sugestões de Batista, Calil elabora minuta de Regimento que, examinada pela Diretoria em reunião realizada nas dependências do Hotel Nacional, no Rio de Janeiro[189], durante o Festival Internacional de Cinema, é levada ao presidente da Fundação Nacional Pró-Memória ainda antes do conhecimento do Conselho da Cinemateca. Este é posto a par dessas gestões em sua reunião de 7 de fevereiro do ano seguinte quando, por proposta de Calil, são eleitos para cumprir o restante do mandato, Maria Rita Galvão, Diretora Presidente, Sérgio Muniz, diretor-executivo, e eu, diretor-técnico.

Uma das primeiras providências da nova diretora-presidente foi, por conta da incorporação do acervo da Tupi, criar, contra meu expresso parecer, um extemporâneo Departamento de Vídeo[190], para a chefia do qual nomeou Sylvia Naves. Razões profissionais fizeram com que Sérgio Muniz, pela segunda vez, permanecesse por pouco tempo na instituição. Um convite de Fernando Birri, diretor da recém-criada Escuela Internacional de Cine y Televisión da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, para que ocupasse a vice-diretoria da escola afastou Sérgio Muniz da Cinemateca em novembro de 1986. O Conselho, numa reunião em setembro, aprovou antecipadamente a indicação feita por Maria Rita do nome de Sylvia Naves para substituí-lo. Dessa forma, apesar da mudança regimental, a carência por diretores que acompanhassem o cotidiano da instituição não chegou a ser suprida em 1986 salvo pela continuidade de minha presença,. O ano foi repleto de reuniões de Diretoria, Colegiado e Assembléias Gerais, produtivas quando se falava de trabalho, tensas quando tratavam de questões de direção. Numa difícil reunião em dezembro, Maria Rita cobrou a falta de informações sobre as atividades nas áreas definidas para cada diretor. Sylvia Naves colocou-se à disposição da presidente para quaisquer tarefas necessárias, e solicitou que ela determinasse as normas de relacionamento e o âmbito de atuação das diretorias para evitar superposição de competências e diluição de responsabilidades. Na verdade, em

---

189 11 nov 1985.

190 Em busca de embasamento para minha opinião, consultei Wolfgang Klaue, presidente da Fiaf, sobre a oportunidade de um tal departamento. Sua resposta, em telex de 17 fev 1986 dizia, entre outras coisas: "I know no example of a film archive where video is totally separate from the general policy and main tasks of the archive. [...] My recommentation is to integrate video in the overall policy for acquisition, cataloguing, preservation and access but respect the specific requirements of video material".

vários momentos, Sylvia declarara informalmente que aceitara cumprir aquele restante de mandato como "favor para uma amiga" e que não tinha a disponibilidade de tempo para o exercício do cargo. Tudo levava a que eu, dada a carência de pessoal em todos os setores, sobretudo na área administrativa, assumisse tarefas da Diretoria Executiva para evitar que se interrompessem tramitações urgentes, o que inevitavelmente implicava no exercício indevido de atribuições. Alguns meses depois, perguntado sobre quem era seu "interlocutor para tratar dos assuntos cotidianos da Cinemateca", o presidente da Pró-Memória, Joaquim Falcão, esclareceu que era "o diretor-técnico para assuntos do cotidiano e a diretora-presidente para as questões institucionais"[191].

Apesar dos desgastes na frente política interna, o biênio 1985-86 foi de intensa produtividade. Ultrapassou-se o total anual de 2 milhões de metros de películas revisadas para projeções, processamento e catalogação. Em termos de acervo, a Embrafilme concentrou na Cinemateca Brasileira o conjunto dos filmes remanescentes da produção do Instituto Nacional de Cinema Educativo, sobre o qual eu coordenaria uma extensa pesquisa de caráter histórico e documental, com bolsistas contratados com recursos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, envolvendo a elaboração de um plano para a restauração dos filmes. Foi também memorável a incorporação dos negativos dos 24 longas-metragens produzidos por Amácio Mazzaropi. No início de 1985 formulou-se pela primeira vez um Programa para a Restauração de Filmes, estabelecendo as prioridades que deveriam ser perseguidas à medida que houvessem recursos para a aquisição sobretudo de filme virgem. Escalonamos os blocos a trabalhar em: filmes silenciosos brasileiros ainda não preservados (25 títulos na época), longas sonoros brasileiros (cerca de 100 títulos), cinejornais (cerca de 1.250 rolos a manipular) e curtas diversos. Entre os títulos silenciosos duplicados então, merecem destaque a meticulosa restauração com tingimentos e viragens feitas por João Sócrates do documentário Companhia Fabril de Cubatão (Independencia Omnia Film, 1922) e o registro sobre A Exma. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913 (Aristides Junqueira)[192].

Além do *tour-de-force* empreendido para a duplicação dos filmes que integraram a retrospectiva de cinema brasileiro no Centre Georges Pompidou, a obra completa de Glauber Rocha foi trabalhada tendo em vista a mostra "Glauber por Glauber", organizada pela Embrafilme. Muitos títulos exigiram comparação de vários materiais e estreitou-se a colaboração com a Líder Cinelaboratórios que permitiu que técnicos da Cinemateca acompanhassem a duplicação de filmes coloridos. Um bom entendimento foi obtido também com a empresa Truca, responsável pela ampliação de 16 para 35mm da única cópia até então conhecida[193] de Maranhão 66, exibida na abertura da mostra em Brasília, em agosto de 1985, com a presença de José Sarney, presidente da República.

---

[191] Ata da reunião do Conselho de 13 mar 1987.

[192] O filme foi copiado quadro a quadro, numa Debrie Matipo acoplada a um velho motor de projetor de 16mm. "Um filme de pouco mais de 3 minutos de projeção levou cerca de meia hora para ser copiado", anotei na introdução ao Relatório de 1985.

[193] Posteriormente localizaram-se os negativos originais em 35mm.

A mostra “Glauber por Glauber” foi a primeira e última grande retrospectiva organizada pela Embrafilme de dimensões nacionais que fugiu do chamado circuito alternativo ou cultural. “Nós lançamos a ‘Glauber Rocha’ no novo São Luiz. [...] Ela teve uma grande visibilidade, uma possibilidade de circulação muito maior do que se a gente tivesse feito nas salas culturais”, lembrou Ana Pessoa[194], contrapondo a mostra “Glauber por Glauber” à “Humberto Mauro”, lançada em 1984 também com vários filmes restaurados pela Cinemateca Brasileira. Para a “Glauber por Glauber”, Carlos Augusto Calil e Ana Pessoa haviam mobilizado a Embrafilme e suas influências para localizar e trazer do exterior toda a obra do cineasta. Haviam, além disso, obtido recursos para a duplicação e copiagem dos filmes, feitura de catálogo, contatos para exibição e lançamento. Não estranha, portanto, que não fossem levados em conta meus reclamos de a mostra não ser apresentada como uma realização Embrafilme/Cinemateca Brasileira, sendo que esta fora remunerada pelos serviços de restauração.

A despeito de eventuais arrufos, minha relação com Ana Pessoa superou muitos obstáculos institucionais. Foi ela, por exemplo, quem organizou um encontro nosso com Jorge Amado e Zélia Gattai para convidá-los para uma exibição especial de Seara vermelha (Alberto Pieralise, 1963), longa-metragem baseado em livro do escritor e preservado pela Cinemateca Brasileira, no auditório do Museu de Arte de São Paulo. A duplicação do filme fora possível graças a recursos da Caixa Econômica Federal, fruto da peregrinação que Edgard Carone e eu havíamos feito por instituições bancárias em busca de patrocínio. Outro resultado da peregrinação foi o relançamento nacional de Bahia de todos os santos (Trigueirinho Neto, 1960), restaurado com recursos do Banco do Estado de São Paulo e exibido na Jornada de Cinema da Bahia, no Festival de Brasília, no Festival de Fortaleza e no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Apesar do cartaz preparado especialmente para a exibição, o grande público não identificou o evento com a Cinemateca Brasileira quando o filme foi exibido, pela primeira vez, em agosto de 1985, no CineSesc. 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[195], número que nos parecia relevante mas que não implicava em absoluto que os eventos em questão veiculassem o nome da Cinemateca. Uma manifestação tipicamente de cinemateca como “Méliès – o criador do espetáculo cinematográfico”, com Madeleine Malthete-Méliès apresentando fitas de seu avô, organizado pela Cinemateca, era realizada na Aliança Francesa e aparecia como de sua exclusiva responsabilidade. A Cinemateca Brasileira continuava carecendo de seu próprio espaço de exibição. A presença institucional no campo da preservação cinematográfica, em contrapartida, valeu à Cinemateca Brasileira um prêmio “Governador do Estado” concedido, por sugestão de Rubens Ewald Filho, pela Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1985. No final do ano seguinte, a Cinemateca preparou talvez o mais

[194] Ana Pessoa, entrevista citada.
[195] Relatório de Atividades 1985.

belo calendário feito em sua história: estrelas do cinema brasileiro em fotogramas cuidadosamente selecionados por José Carvalho Motta e reproduzidos por Ana Viegas e Anita Hirschbruch[196].

Em seu último ano à frente da Diretoria de Operações Não-comerciais da Embrafilme, Carlos Augusto Calil sistematizara reuniões de representantes das áreas atendidas pela Donac: cinematecas, pesquisadores, críticos e curta-metragistas. Eram os "anões" da Embrafilme[197], que se digladiavam na disputa de porções da sobra dos grandes recursos da empresa, concentrados na produção e na promoção dos filmes de longa metragem. Segundo Calil, era uma tentativa de "fazer todo mundo compartilhar suas dificuldades" e perceber que "o problema deles não era entre eles – era eles em relação a uma política maior"[198]. Os debates do grupo – que acabou se chamando Conselho de Assessoramento da Área Cultural da Embrafilme e no qual eu representava a Cinemateca Brasileira – contribuíram bastante para os trabalhos da Comissão encarregada de redigir a proposta para uma Política Nacional do Cinema que, depois de seis meses de reuniões, apresentou seus resultados no início de 1986[199]. Pela primeira vez no histórico da política governamental do cinema brasileiro, a preservação inseria-se organicamente na cadeia que abarcava todas as instâncias da atividade. Já no capítulo inicial, "Histórico e Diagnóstico", preservação e pesquisa faziam-se presentes:

> *Após quarenta anos de esforço que se deu principalmente por iniciativa de particulares, o governo vem reconhecendo e apoiando o trabalho das cinematecas brasileiras.*
> *O acervo brasileiro primitivo, composto de filmes que registravam os primeiros anos da República, desapareceu irremediavelmente por falta de uma política de preservação. A mesma ameaça paira sobre o acervo contemporâneo – de filmes ou teipes – pela ausência de uma estrutura adequada à sua conservação, somente resolvida pela construção de um Arquivo Nacional de Matrizes Audiovisuais e pela instituição do depósito legal. (Por sugestão da Embrafilme, foi criada recentemente, pelo Conselho Nacional de Direito Autoral, comissão para estudar o assunto).*
> *A implantação de um programa de transferência para novos suportes dos filmes danificados ou inflamáveis e a manutenção da pesquisa que promove o levantamento geral da Filmografia Brasileira são também medidas indispensáveis à salvaguarda do patrimônio cinematográfico brasileiro, praticamente desconhecido fora do círculo dos especialistas.*

No corpo da proposta da Política Nacional do Cinema, entre as "Medidas de emergência no âmbito do Poder Executivo", o item 19 previa que o Ministério da Cultura fosse dotado de recursos para "a implantação de um programa de preservação da memória audiovisual" que possibilitasse a construção do Arquivo Nacional de Matrizes Audiovisuais, "ligado ao laboratório de restauração de filmes [sic] da Cinemateca Brasileira", a restauração de "filmes e materiais danificados", a continuidade da pesquisa e publicação da Filmografia Brasileira, "a ampliação das instalações da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro" e do "quadro de técnicos da Cinemateca Brasileira". No campo operacional do "Plano de Metas para 5 anos", destacava-se a importância de "investir na prospecção do acervo de

---

196 Operadoras do Laboratório Fotográfico da Cinemateca Brasileira. Sobre o trabalho, ver artigo de Leon Cacoff, "Cinemateca lança calendário com fotos de atrizes", Folha de S.Paulo, 26 dez 1986.
197 "Tinha o título de um filme do Herzog que sempre me impressionou e que eu usava para comentar sobre o meu trabalho na Embrafilme: Também os anões começaram pequenos" – Carlos Augusto Calil, entrevista citada.
198 Carlos Augusto Calil, entrevista citada.
199 O texto integral da Política Nacional de Cinema foi publicado no Jornal da Tela, Embrafilme, Edição Especial, mar 1986. As citações seguintes são dessa fonte.

cinema e televisão disperso pelo país, promovendo a restauração do material deteriorado, conservando-o no Arquivo Nacional de Matrizes Audiovisuais e possibilitando a sua ampla divulgação".

Ao mesmo tempo que a Comissão encerrava seus trabalhos, participei de inúmeras reuniões em Brasília, no Conselho Nacional de Direito Autoral, tentando avançar na questão do depósito legal, assunto que ultrapassava as atribuições do CNDA porque deveria obrigatoriamente tramitar como lei federal. O máximo obtido naquele momento – com o apoio direto de Dario Corrêa, assessor jurídico da Embrafilme, meu companheiro no grupo de estudos – foi a Resolução nº 38, de 18 de junho de 1986, que regulamentava o registro de obras cinematográficas ou produzidas por processos análogos aos da cinematografia. O artigo 6º da Resolução estabelecia que o pedido de registro deveria ser instruído com "cópia do recibo do depósito de cópia nova em bom estado da obra, na Cinemateca Brasileira, da Fundação Nacional Pró-Memória". Fora um primeiro passo dado na legislação brasileira no sentido da criação do depósito legal de imagens em movimento, dentro do espírito da Recomendação da Unesco de 1980. "Muito ainda resta a fazer para a criação de uma lei sobre o depósito legal", anotei no Relatório de Atividades de 1986, "mas a questão já foi colocada em pauta, graças aos esforços conjugados da Cinemateca Brasileira, do Concine [Conselho Nacional de Cinema] e da Embrafilme".

Infelizmente, tanto a Resolução do CNDA quanto a Política Nacional do Cinema permaneceram letra morta. À primeira ficou faltando regulamentação, à segunda vontade política federal para efetiva implantação. A ação concertada necessária à sua efetivação foi minada pela total ausência de entendimento entre Calil e o ministro da Cultura. "O Celso Furtado era uma canseira: não ouvia, não queria saber de nada, era contra tudo, queria desfazer tudo, por ele acabaria o Ministério da Cultura, acabavam os órgãos todos"[200]. A derradeira audiência de Calil, enquanto diretor-geral da Embrafilme, e o ministro, no final de 1986, me foi narrada pelo primeiro:

> *ele queria acabar com a Embrafilme e eu disse: "Mas por que o senhor quer acabar com a Embrafilme?" "Ah, porque aquilo lá é um antro de não sei o quê". "Mas não dá pra reformar a Embrafilme? Não podemos reformar a Embrafilme?"[201] "Não. Ela tem um vício de origem: ela foi criada pelo regime militar". "O Sphan[202] também foi." Aí ficou puto. Porque o Sphan foi criado em 37* [...]. *E qual é o problema? Você vai agora extinguir o Iphan[203] porque foi criado por Getúlio ditador? Aí ele perdeu as estribeiras e eu junto.*[204]

O imediato afastamento de Carlos Augusto Calil da direção da Embrafilme teve conseqüências marcantes naquele momento do cinema brasileiro, às voltas com a ocupação extensiva do mercado pelos filmes de sexo explícito. De volta a São Paulo em dezembro de 1986, Calil permaneceu algum tempo recolhido, à espera de que se concretizasse a perspectiva de um trabalho na televisão.

Também para a Cinemateca Brasileira, o final de ano foi de novo agitado. À procura de um local para instalar a Administração Regional do Jabaquara, o secretário das Subprefeituras de São Paulo localizou nas casas do Parque Público da Conceição, ocupadas pela Cinemateca, um excelente ponto,

---

[200] Carlos Augusto Calil, entrevista citada.
[201] A proposta da Política Nacional do Cinema previa uma reforma estrutural da Embrafilme.
[202] Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
[203] Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sucessor do Sphan.
[204] Carlos Augusto Calil, entrevista citada.

com ótimas condições. O prefeito Jânio Quadros imediatamente escreveu ao secretário Municipal de Cultura, Jorge Yunes, um bilhetinho, publicado no Diário Oficial do Município a 28 de novembro, no qual pedia que providenciasse junto aos dirigentes da Cinemateca a desocupação dos locais em trinta dias, "sob pena da Prefeitura promover o despejo". Apesar de considerar a Cinemateca, uma "respeitável entidade", Jânio concluía: "as prioridades da Prefeitura se sobrepõem". Agravava a situação o fato de, apesar de nossa insistência quando da cessão das casas no Parque da Conceição, o então secretário Mário Chamie nunca haver encaminhado a formalização de ocupação dos locais pela Cinemateca, de forma que nos encontrávamos na efetiva situação de invasores.

O assunto logo chegou aos jornais[205] e mobilizou conselheiros que, por sua vez, acionaram membros da classe artística, intelectual e política. A Diretoria da Cinemateca pediu uma audiência com o prefeito, que foi prontamente marcada. Na oportunidade, Maria Rita falou mais do que Jânio Quadros que, por sua vez, não tirava os olhos de Sylvia. No final da audiência, chamou sua secretária particular, disse que não nos preocupássemos, ditou um bilhetinho garantindo à Cinemateca o direito de permanecer no Parque da Conceição, e comentou: "Que lindos olhos verdes tem essa moça!". A crise estava ultrapassada[206], mas a forma de superação mereceu críticas do conselheiro Maurício Segall na reunião do Conselho de 9 de janeiro do ano seguinte: a solução se dera na base de relações pessoais, a Cinemateca perdera uma excelente oportunidade de mobilização geral em torno de seus problemas e a oportunidade de solucioná-los em grande escala. A questão de escala, aliás, foi uma das tônicas dessa reunião, pois Maria Rita estendeu-se sobre a crescente demanda feita a todos os departamentos da Cinemateca, que não se viam em condições de atendê-las a contento. Não seria o caso de deter o crescimento institucional, de forma a "não dar passos maiores do que as próprias pernas"? A questão e a expressão estariam novamente presentes nas várias reuniões extraordinárias do Conselho realizadas no primeiro semestre de 1987, de envolta com a discussão sobre o caráter familiar da instituição. Sobre esse, Calil foi categórico ao afirmar que fora implodido no momento da incorporação da Cinemateca ao governo federal[207], embora Maurício Segall, em momento seguinte, lembrasse que a instituição vivera por muitos anos sob "uma estrutura interna familiar, que precisa ser quebrada" por "uma autoridade inequivocamente forte"[208]. Para Maria Rita, "os herdeiros da velha Cinemateca" continuavam tendo um papel, mas não os de "dirigentes profissionais da nova Cinemateca" e que seu próprio perfil seria inadequado para uma instituição expandida: a Cinemateca necessitava de "personalidades mais adequadas à nova configuração, mais arrojadas, desvinculadas das características da antiga Cinemateca que todos queremos superar"[209]. Para Joaquim Falcão, que acompanhou de perto esse momento, tudo se reduziria a uma "despaulistização" institucional: "é necessário definir se a Cinemateca quer

[205] Ver, por exemplo, Jornal da Tarde, 9 dez 1986: "A cinemateca tem que se mudar. (Ordem de Jânio)".
[206] O Subsecretário Geral das Subprefeituras Wilson Gonçalves Barbosa, após visita à Cinemateca, oficiou ao Prefeito retirando o pedido de desocupação das casas do Parque da Conceição, mas o assunto àquela altura já estava resolvido. Diário Oficial do Município, 23 dez 1986.
[207] Reunião do Conselho de 13 mar 1987.
[208] Reunião do Conselho de 5 jun 1987.

efetivamente ser nacional [...] Inegavelmente há limitações na Pró-Memória, mas quem quiser crescer, cresce"; ato contínuo,

> *o conselheiro Calil usa a palavra para apoiar as colocações de Joaquim Falcão e lembra que* [...] *a história já mostrou que a solução dos problemas da Cinemateca só se dará com sua expansão.*[210]

Maurício Segall introduziu um complicador nas discussões, ao trazer à baila o terreno doado por sua família à Cinemateca. Constatara-se que houvera uma alteração na numeração original dos lotes da praça Graciliano Ramos e, por volta de 1980, a área fora utilizada para a construção da garagem de um prédio de apartamentos erigido no lote vizinho. Segall solicita um "levantamento de responsabilidades" e reclama da "incúria por parte dos responsáveis pela administração da Cinemateca"[211]. A seu ver, esse seria mais um exemplo da necessidade de se profissionalizar um diretor poderoso,

> *uma liderança bem definida e cotidianamente presente no "topo da pirâmide", capaz, de um lado, de aprofundar a democratização do processo decisório* [...] *mas capaz também, por outro lado, de assumir funções executivas, o que não se pode exigir de um diretor não profissional*[212]*.*

A veemência com que Maurício Segall pregava o "reforço das atribuições do dirigente máximo da Cinemateca a fim de possibilitar o surgimento de uma liderança forte e operacional" acabou por provocar estranheza em alguns conselheiros. Djalma Limongi Batista, por exemplo, lembrou que problemas e carências sempre tinham existido, e que era óbvia

> *a desorganização decorrente do crescimento desproporcional aos recursos, mas nunca ouviu falar numa cristalização que precisasse ser quebrada. A seu ver os problemas existentes se resolveriam muito melhor de um modo mais democrático, num processo menos drástico*[213]*.*

João Batista de Andrade ponderou que o Regimento Interno vigente fora votado há menos de um ano: "até que ponto este regimento foi efetivamente testado?"

> *O processo de democratização iniciado com o Colegiado e as discussões com os funcionários mal se iniciou, é preciso dar tempo para que ele amadureça; assim, talvez seja sensato não apressar as coisas, mudar o mínimo necessário, tal como propõe o Colegiado, e propiciar um processo mais amplo e ponderado de discussões*[214]*.*

Um clima de desentendimento, contudo, já se instaurara desde a reunião anterior, quando se nomeara uma comissão para tratar da profissionalização da Diretoria. Há tempos, eu esclarecera à Diretoria que funcionários e colaboradores da Cinemateca predispunham-se a discutir e participar coletivamente da tentativa de ter um pouco mais de tranqüilidade em seus trabalhos[215]. Durante todo

---

[209] Reunião do Conselho de 13 mar 1987.
[210] Idem.
[211] Reunião do Conselho de 23 abr 1987. Maria Rita Galvão, Lygia Fagundes Telles e João Batista de Andrade, na oportunidade, assumiram a co-responsabilidade pela suposta "incúria" na regularização do terreno. Repetiram o gesto um ano depois quando Maurício Segall declarou que a questão fora "desde o início mal conduzida pela então Conservadoria da Cinemateca, que não tomou no devido tempo as providências cabíveis", insistindo no tom acusatório mesmo depois de a assessora jurídica da Pró-Memória, presente à reunião, declarar que "constatara que a própria documentação anterior à doação estava irregular, devendo ser revista e complementada" (Reunião do Conselho de 1 jul 1988).
[212] Idem.
[213] Reunião do Conselho de 5 jun 1987.
[214] Idem.
[215] Reunião de Diretoria de 28 out 1985.

esse tempo, os funcionários mantiveram a firme posição de discutir processos de trabalho antes de hierarquias de poder, tema que parecia ser o da predileção da maioria do Conselho. Foi a fidelidade a essa posição que fez com que o representante de funcionários, Jair Piantino, eleito para aquela comissão, se afastasse dela após uma primeira reunião. A atitude foi analisada num documento tirado em Assembléia realizada a 5 de maio que reforçava a idéia que "qualquer mudança de regimento deveria ser fruto de um intenso debate entre todos os elementos da instituição" – de funcionários a conselheiros – ou seja, "as normas não poderiam ser abruptamente modificadas, sob o risco de incorrer em 'casuísmos'". Na primeira reunião da comissão, esta decidiu sobre a nova estrutura de poder, a alteração do Regimento Interno e a remuneração do diretor-presidente,

> *como se estas decisões resolvessem, de per si, os nós de ordem tanto administrativa quanto institucional da Cinemateca Brasileira e como se estas decisões, ainda, não interessassem, ou não envolvessem diretamente, os próprios funcionários e suas atribuições.*

Nova assembléia concluíra que a forma de encaminhamento e o teor das propostas da comissão atentavam

> *diretamente contra os interesses, as atividades e os projetos da Cinemateca Brasileira, na medida em que esvaziam principalmente a instância da Diretoria Técnica, estabelecida há um ano e meio e fruto de um longo processo de discussão interna, conduzido na época por João Batista de Andrade. Esta instância, ainda hoje, revela-se extremamente eficaz para o desenvolvimento de nossos trabalhos a despeito mesmo das limitações de ordem econômica, administrativa, institucional e pessoal que nos circunscreve. A Diretoria Técnica, enfim, tem possibilitado um espaço para transgressões realizadoras, conflituosas e mal-compreendidas à primeira vista mas ao nosso ver absolutamente necessárias à superação de nosso estado de subdesenvolvimento e ao cumprimento de nosso papel de preservadores de filmes no Brasil.*

O documento ainda considerava a proposta "apressada e circunstancial (no pior sentido)", e "a-ética", pois feita "sem a participação da pessoa que representa a própria Diretoria Técnica"[216]. Impossibilitados de discutir uma proposta já fechada – "quando fomos estimulados pelo próprio Conselho Consultivo a participar da discussão" – e "jogados no âmbito de uma questão sucessória que deveria ser normal", os funcionários haviam decidido "não compactuar com a proposta apresentada", e reforçavam suas posições iniciais: não alterar precipitadamente o Regimento vigente, a ser revisto através de amplo debate com a Diretoria eleita; não tratar isoladamente a questão da remuneração do diretor-presidente "por causa de problemas sucessórios"; e solicitar que o novo diretor-executivo, "da mesma maneira como faz o diretor-técnico, ocupe efetivamente as atribuições que lhe são dadas pelo Regimento Interno em vigência".

Maurício Segall, ao relatar as conclusões dos trabalhos da comissão repudiada pelos funcionários, lamentou que "o comportamento do representante" tivesse privado os membros da comissão de conhecer seus pontos de vista – ignorando o teor do longo documento elaborado pelas assembléias, ao mesmo tempo que garantia que a proposta era a "continuidade do processo de

---

[216] Passei maio de 1987 na Europa, fazendo, em Paris, contatos com a Unesco (projetos de informatização e Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira) e conferência na Maison de L'Amérique Latine e, em Berlim, contatos com a Stiftung Deutsche Kinemathek, o Staatlichesfilmarchiv, e participando do XLIII Congresso da Fiaf e do Joint Technical Simposium. Em seguida, ainda, visitei o Bundesarchiv/Filmarchiv, em Koblenz, de onde trouxe

democratização interna". Defendeu a estrutura submetida ao Conselho pela conjugação da "verticalidade da hierarquia, imprescindível para o bom funcionamento do cotidiano da instituição" com o "princípio flexível da horizontalidade expressa [...] sobretudo através do papel dos coordenadores"[217], "contrabalançando o princípio da autonomia expresso no reforçamento [sic] das atribuições e poderes do diretor-executivo proposto"[218]. Maria Rita, que participara da comissão, expressou sua discordância quanto ao reforço dos poderes do diretor-executivo e reafirmou que a eleição deveria ser por chapa, e não do executivo que, *ad referendum* do Conselho, indicaria os dois outros diretores. O Conselho se divide; Maria Rita – embora não deseje "precipitar nenhuma decisão imatura" – pede que pelo menos se aprovem as modificações que permitam a eleição da próxima Diretoria. Fernanda Coelho, representante dos funcionários, lembra que a proposta coletiva seria a de modificações mínimas no regimento e reforça a necessidade uma discussão mais ampla. Decide-se a realização de um fórum de debates – com funcionários e conselheiros – para se tentar um consenso, e a agitada reunião de 5 de junho de 1987 conclui-se com a eleição de Maria Rita para a presidência do Conselho da Cinemateca Brasileira.

Durante duas semanas, quase diariamente, tiveram lugar as reuniões do fórum, com a presença maciça dos funcionários e de alguns conselheiros – Maria Rita, Maurício Segall, Ismail Xavier, João Batista de Andrade[219]. Esmiuçaram-se atividades e propostas de estruturação de setores e Diretoria numa atividade exaustiva sobretudo porque sabia-se de antemão inútil. Paralelamente às discussões, os conselheiros definiam o novo regimento interno e escolhiam a Diretoria, como se pode constatar pela ata da reunião de 2 de julho de 1987, na qual não há nenhuma referência às recomendações do fórum. Curiosamente, esta ata, bem como a seguinte, de apuração de votos – enviados pelo correio – para essa importante eleição de Diretoria, foram transcritas no livro competente por Sylvia Naves depois da ata da reunião de 30 de novembro do mesmo ano. Uma anotação de Maria Rita[220], presidente do Conselho, atesta que isso se deu "por equívoco" e autoriza a transcrição de ambas fora de ordem.

O novo regimento interno garantia, de acordo com o desejo de Maria Rita, a eleição em chapa dos diretores Executivo, de Difusão e do Acervo, nessa ordem hierárquica. Haveria ainda um Coordenador Administrativo, referendado pelo Conselho, e cinco departamentos – além do de Administração e Serviços –, "cujas atribuições serão fixadas pela Direção, de acordo com as prioridades de cada gestão, ouvido o Colegiado" (artigo 21). Agindo como porta-voz da presidência do Conselho, Maurício Segall informa "que soube que os conselheiros Carlos Augusto Calil e Rudá de Andrade estavam disponíveis naquele momento e que eventualmente poderiam assumir a direção da Cinemateca". A ata omite o fato que, nesse momento, Maria Rita informou que os nomes indicados tinham o apoio do Colegiado, ao que José Francisco de Oliveira Mattos, representando os funcionários,

---

uma série de partes de equipamentos que completariam máquinas que a Cinemateca havia adquirido de laboratórios comerciais brasileiros.

[217] O documento, em forma de carta, é datado de 8 mai 1987.

[218] Ata da Reunião do Conselho de 5 jun 1987.

[219] Esses nomes constam de um caderno no qual anotei praticamente todas as reuniões.

[220] Página 32 do segundo Livro de Atas das Reuniões do Conselho da Cinemateca Brasileira.

pediu a palavra para transmitir que, de acordo com decisão tirada em Assembléia, a simpatia com que era visto o nome de Calil não era extensiva a Rudá de Andrade. Inexistia no momento um terceiro nome para a chapa, que terminou sendo o de Marcello Tassara, indicado depois à presidente do Conselho. Marcello ficaria menos de um ano no cargo, que permaneceria vago durante o restante da gestão de Carlos Augusto Calil[221].

Duas décadas depois, Maria Rita penitenciou-se por uma Diretoria escolhida por "imposição minha porque foi o que eu quis". "Eu fui chamar o Calil de volta e ele aceitou", apesar "de ter entrado na Diretoria em circunstâncias que não eram as que ele queria, eram circunstâncias que eu queria". Rudá e Calil aceitaram

> *uma Diretoria conjunta. Eram duas pessoas absolutamente centralizadoras, duas pessoas com quem eu sempre achei que era muito bom trabalhar mas que, quando um e outro trabalhavam juntos, nenhum dos dois conseguia trabalhar com o outro. Foi uma Diretoria conjunta* [...] *em que em muito pouco tempo o Calil anulou a possibilidade de atuação de qualquer dos outros diretores, que viraram meros assistentes.*[222]

Do ponto de vista de Calil, a sucessão foi uma "manobra atrapalhada".

> *Maria Rita me procurou para dizer* [...] *que o Rudá voltaria à direção da Cinemateca, que ela queria sair, estava muito cansada, atrapalhada, aquele discurso. Eu acabei ficando um pouco incomodado com aquilo e me posicionando pela minha volta. Ela não gostou muito daquilo mas compôs, fez uma composição heteróclita da Diretoria, que tinha pouca chance de dar certo.*[223]

Ao referir-se apenas à instância superestrutural, Calil, embora soubesse que a Cinemateca da qual se afastara em 1979 havia crescido muito, parece deixar de lado a profunda diferença que havia entre aquela instituição e a Cinemateca de 1987. "Não se deve voltar para onde se esteve", avaliou muito depois, insistindo em ignorar que durante seus anos ausentes a prática diária construíra uma experiência e uma história na qual ele deveria se inserir. "Agora, eu tinha muita experiência, eu era um homem que tinha ido ao mundo e voltado, eu sabia como era o *grand monde*"[224] – suas palavras em 2007 definem a postura com que voltava à Cinemateca Brasileira.

A experiência de mundo de Carlos Augusto Calil teve ressonâncias internas e externas de diferente qualidade. Primeiro na Diretoria cultural e depois na Diretoria Geral da Embrafilme, ele fora uma pessoa que, dentro de certos limites, definira os rumos do cinema brasileiro durante um período. Para isso, fizera alianças, criara amigos e inimigos num círculo sabidamente repleto de suscetibilidades à flor da pele. Um exemplo certamente extremo talvez seja esclarecedor do tipo de baralhamento que se estabeleceu entre Embrafilme e Cinemateca devido à presença de Calil à frente dessas instituições.

---

[221] Em junho de 1988, Calil cogitou em sugerir meu nome para diretor de Acervo, mas Maria Rita solicitou que a indicação fosse acordada entre ele e Rudá [Ata da Reunião do Conselho de 1 jul 1988]. Rudá e alguns conselheiros eram decididamente contra meu nome. No ano seguinte, respondendo a uma pergunta de Aloysio Raulino sobre a diretoria vacante, Maria Rita informou que "internamente a questão não foi resolvida por divergência a esse respeito entre os diretores" [Reunião do Conselho de 10 mar 1989].

[222] Maria Rita Galvão, entrevista citada.

[223] Carlos Augusto Calil, entrevista citada.

[224] Idem.

Não me recordo exatamente as circunstâncias mas, no final da década de 1970, hospedei Rogério Sganzerla em minha casa, o que foi o início de fortes laços de amizade entre nós, repleta de momentos emocionantes como seria previsível dada a personalidade do realizador. Oficialmente domiciliado em Salvador, Rogério perambulava pelo Brasil arrastando, qual cigano, partes de sua obra cinematográfica com a perspectiva de exibi-la em diferentes lugares mas também por que nunca deixou de retrabalhá-la, num incansável *work in progress*. Dada nossa relação, os sacos com sua lataria de filmes ficaram durante alguns meses morando sob a mesa de minha sala de visitas. Quando mudei de casa, levei os filmes para a Cinemateca. Nosso contato era constante. Foi Rogério quem, numa ensolarada manhã de agosto, que de repente ficou sombria, me telefonou comunicando a morte de Glauber Rocha, o que me fez embarcar para o Rio de Janeiro praticamente com a roupa do corpo. À distância, Rogério monitorava seus filmes, ora pedindo cópias para uma retrospectiva na Fundação Cultural da Bahia, ora solicitando – através de precisas indicações de números de borda – materiais que tinha consultado na Cinemateca e que foram incluídos em seus curtas Noel por Noel e Brasil (ambos de 1981), e no longa Nem tudo é verdade (1986). A relação com ele tinha lances tensos pois Rogério, além de cuidados para com seus filmes, exigia que a Cinemateca tomasse posição ativa de defesa dele e de seu trabalho. "NÃO SE PODE FICAR INDIFERENTE DIANTE DO BOICOTE CONTRA MINHA OBRA", escreveu de Salvador[225]. Ocorre que Rogério, assim como outros cineastas, reclamava do Estado uma atitude de mecenas pródigo, e quando tinha de obedecer exigências como prestação de contas e outros procedimentos regulamentares, esbravejava contra a burocracia e os burocratas da cultura cinematográfica e metia tudo no mesmo saco dos opositores à sua obra. O que ele chamava de boicote por parte da Embrafilme, era encarnado na pessoa de Carlos Augusto Calil, embora tivesse esclarecido que brigava "contra pessoas jurídicas e não físicas; [...] você também tem a ver com minha relação com a Embrafilme, já que como dizes Sem essa, Aranha [1970] é um dos melhores filmes do cinema brasileiro e eu pergunto: cadê esse filme (em termos de exibição) e mesmo os filmes que você e a Cinemateca ajudou [sic] tanto a recuperar, que foi praticamente dado pela Cinemateca com grande apreço e consideração que não deixo de reconhecer pois sem ela não teria sido possível o filme de João [Gilberto, Brasil]"[226]? A Embrafilme/Calil ignorara um pedido de recursos adicionais para a finalização de Nem tudo é verdade "pensando talvez nada ter a ver com a importância para a cultura do cinema brasileiro e mundial com uma pesquisa dessa natureza já feita etc. Se fosse p/ 1 coleguinha dele..."[227]

Com a odisséia do longa sobre Welles chegando a um de seus finais, o tom às vezes se altera e beira a euforia:

> *A montagem está dinâmica, compacta, insinuante. Em suma, um filmaço à altura do autor e do tema. Graças a Deus (e a você) chegamos à reta final. Nada fácil mas o efeito é*

[225] Carta de 16 jun 1982 que ele data de 16 jul.
[226] Carta de 3 jul 1982.
[227] Idem.

> *realmente esmagador. Cinema de atração dialética, de montagem por atração... Conseguimos até a voz de OW e música* [de] *João Gilberto.*[228]

Rogério tinha o hábito de dar telefonemas avassaladores, virulentos. A propósito de um deles, em setembro de 1986, escrevi uma longa carta tentando de novo esclarecer que era inútil ele solicitar minha intercessão junto ao diretor-geral da Embrafilme.

> *Certa vez, Ana Pessoa te disse – acho que na casa da Helô Buarque [Heloísa Buarque de Hollanda] – que eu era o pior interlocutor possível para alguém pedir que interferisse junto ao Calil para assuntos relativos a produção/distribuição de filme. Lembra disso?*[229]

Argumentei que o fato de Calil e eu havermos começado carreiras juntos não implicava que continuássemos nos relacionando como no passado. "As relações de poder são fatos que se criam a partir do jogo da vida e, pra você ter idéia, meu maior escalão de diálogo (se é que a palavra se aplica no caso) é o [José Carlos] Avellar". Quanto à atuação cultural da Cinemateca, ela havia sido muito importante nos anos de 1960, "desenvolvida por algumas pessoas que orbitavam à volta do Rei-Sol, que era Paulo Emilio" e que a atual importância da instituição

> *advém de seu trabalho técnico, do cuidado com a sobrevivência dos nossos filmes. Se a Cinemateca Brasileira é considerada uma das boas cinematecas do mundo é, talvez infelizmente, apenas por seu desempenho técnico. Esse perfil (concordo com o que você deve estar pensando) é um perfil mutilado. O lugar dos filmes – para que sobrevivam – é em depósitos climatizados, mas, ao mesmo tempo, na trepidante luz das salas de projeção. O lugar não é comum, mas as duas faces são da mesma moeda.*

Tentei fazer com que Rogério compreendesse que a própria colaboração com seus filmes fora uma difícil negociação dentro da Cinemateca e atribuí ao desespero com as dificuldades de lançamento de Nem tudo é verdade "uma parte do que você me disse hoje ao telefone". Entre outras acusações, dissera que nunca havíamos feito matrizes de segurança de nenhum dos filmes dele[230] e que ia retirar seus negativos da Cinemateca. Desabafei num tom que tinha algo de profissão de fé:

> *cada um, penso eu, em certo ponto da vida, tem o poder de escolher seu destino – e eu escolhi o meu, que é cuidar dos filmes de vocês. Independentemente de meu gosto pessoal* [...]*, eu quero que a obra de todos sobreviva. As limitações, contudo existem: não me peçam que cuide de vocês e de suas obras ao mesmo tempo. Eu não posso lutar com o gigante Marco Aurélio*[231]*e construir um depósito climatizado que conserve tantas mil latas de filmes brasileiros. As duas tarefas são de tempo integral e a vida é uma só, com tantos anos estimados antes que a Parca corte o fio da vida de cada mortal.*

Rogério tinha "audição seletiva mesmo de corpo presente", escrevi na carta acima, imediatamente respondida por ele em tom virulento: "Não adianta usar figuras de estilo. Vou querer tudo, até cópia do Carnaval na lama [1970], deixada em sua casa"[232]. A Embrafilme adiava a distribuição de Nem tudo é verdade e Rogério se desesperava:

> *Não dá para ser de outra forma. Vocês escolheram assim.*

---

[228] Carta de 21 ago 1985.
[229] Carta de 12 set 1986. As citações seguintes são dessa carta.
[230] Àquela altura, havíamos feito cópias de preservação de O Bandido da luz vermelha (1968) e de A Mulher de todos (1969).
[231] Marco Aurélio Marcondes era o Superintendente de Comercialização da Embrafilme, responsável pelo lançamento e distribuição dos filmes de longa metragem.
[232] Carta datada de 18 set 1986 recebida em 6 out. A citações seguintes são dessa mesma fonte.

> *Não deram nenhuma prova de consideração para quem muito mais fez na teoria e na prática do nosso cinema. E simplesmente não quer ser explorado por pequenos burocratas culpados, kafkianos, ardilosos, raposas e matreiros, ok? Por que não ficam satisfeitos com as fitas de* [Ozualdo] *Candeias, João Batista* [de Andrade]*, Carlão* [Carlos Reichenbach] *e* [João Silvério] *Trevisan, além dos amadores da Vila* [Madalena] *e dos "profissionais" da boca* [Boca do Lixo]*?*

E, num grito final: "Estou com Oswald [de Andrade] (muito mais do que Paulo Emilio) e não abro".

Mais tranqüilizado com o lançamento do filme e o reconhecimento por parte da crítica especializada e de intelectuais de prestígio, Rogério passou uma borracha nas palavras ditas e, num bilhete a mim e a José Motta, no final de dezembro, enviou "os mais sinceros votos de Boas Festas, feliz natal e um ótimo 1987 para os eternos amigos"[233]. Tudo, porém, enveredou por outro e definitivo caminho quando foi divulgada a eleição de Carlos Augusto Calil para a direção executiva da Cinemateca Brasileira. Numa carta dirigida a Lygia Fagundes Telles, Rogério declarou sua decisão inapelável:

> *Diante da infausta notícia de que, por falta de elementos à altura, será reconduzido ao cargo de conservador-adjunto*[234] *(da nossa querida casa de abrigo de filmes, a Cinemateca Brasileira, freqüentada por nós desde que chegamos a S. Paulo no início da década de sessenta) um elemento desqualificado para a função, por seu autoritarismo intolerante (sem falar no clientelismo petulante, na perseguição aos nossos trabalhos já feitos, por lançar no mercado ou em elaboração) somos obrigados a proteger nossos filmes depositados (e não doados à Cinemateca) retirando-os dos arquivos da Cinemateca já, antes que seja empossado o usurpador, beneficiário de tantos desacertos que, por diversas vezes e conhecimento público, nos marginalizou ao máximo, sem conseguir nos anular, foi demitido com humilhação de outros cargos onde praticou arbitrariedades de toda sorte... Preciso dizer mais? Nesse bonde eu não embarco...* [...] *Meus filmes não ficarão sob a custódia de um adversário...* [...] *Para a Cinemateca submissa, atrelada ao coro dos contentes, só posso expressar meus sentimentos de pesar.*[235]

Empossado Calil, de nada adiantaram meus protestos no sentido de que dissensões anteriores entre realizador e diretor da empresa pública de cinema deveriam ser superadas em nome da preservação de títulos fundamentais da cinematografia brasileira. O novo diretor-executivo ordenou a devolução dos filmes via Líder Cinelaboratórios. Durante anos o material de Rogério ficou disperso, parte na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, parte em poder dele próprio. Apenas nos primeiros anos deste século, pouco antes da morte de Rogério em 2004, os filmes voltariam para a Cinemateca Brasileira, juntamente com registros familiares, de viagem, fragmentos de filmes estrangeiros, compondo um universo em tudo relacionado ao título de sua última obra: O Signo do caos (2003).

Já ficou dito que a reação de Rogério Sganzerla representou um caso extremo. Outros cineastas brasileiros manifestaram à Cinemateca sua satisfação pela escolha de Calil como diretor-executivo. Na frente interna, o novo diretor relatou ao Conselho as dificuldades encontradas devido à "situação de exaustão e apatia em que encontrou a Cinemateca Brasileira, que vinha de um processo sucessório anterior muito desgastante"[236] e a necessidade de criar "fatos novos" mobilizadores, inclusive trazendo pessoas com experiência para reforçar o quadro. Naquele momento Calil já convocara Isaura Botelho –

---

[233] Carta de 25 dez 1986.

[234] Rogério nunca me chamou, ou a Calil, de diretor-técnico ou executivo. Para ele – mesmo quando nos encontramos amistosamente já no final de sua vida – fui sempre "o conservador-adjunto".

[235] Carta de 10 jul 1987.

funcionária da Funarte – para diretora-adjunta para Assuntos Administrativos[237], e Ricardo Soares – ex-responsável na Embrafilme pela distribuição de filmes no mercado alternativo – para assessor da Diretoria[238]. Em seguida viriam Lúcia Nagib – pós-graduanda na Universidade de São Paulo –, que se encarregaria de apoio editorial e relações internacionais (exceto com a Fiaf, das quais a responsável continuou sendo Maria Rita Galvão), e Heloísa Vilela Xavier – também ex-funcionária da Embrafilme –, para assessora da Diretoria. Alguns funcionários da Cinemateca incomodaram-se com a "invasão" de estranhos, que poderia alterar o funcionamento "normal" dos setores. Boa parte, porém, acolheu os recém-chegados com cordialidade, na esperança de que uma nova configuração de poder dinamizasse relações entre áreas de trabalho cristalizadas pelas últimas práticas políticas.

O aproveitamento de antigos funcionários da Embrafilme deveu-se não apenas à fidelidade que tinham a Carlos Augusto Calil, mas também ao desmonte daquela empresa. No âmbito da política federal de cultura, Celso Furtado procedeu a uma profunda reestruturação de seu ministério. A Embrafilme foi esvaziada de grande parte de suas funções e transformada em Embrafilme Distribuidora. As atribuições culturais da empresa – inclusive as atinentes à participação na preservação de filmes – foram transferidas para a então criada Fundação do Cinema Brasileiro, responsável também pelo fomento ao curta-metragem e ao filme dito "cultural" (que não incluía o longa-metragem realizado para exibição nos cinemas comerciais). Numa cerimônia no Palácio do Planalto, em novembro de 1987, o novo diretor de Difusão da Cinemateca Brasileira, Rudá de Andrade, fora abordado pelo secretário-geral do MinC com a afirmação que o lugar mais natural para a vinculação da Cinemateca seria a Fundação do Cinema Brasileiro, não a Fundação Nacional Pró-Memória. Calil, por sua vez, fora interpelado sobre o assunto pelo presidente da FNPM durante uma reunião de dirigentes de entidades para a elaboração do Plano de Metas da Fundação. Essas situações foram relatadas na reunião do Conselho da Cinemateca de 30 de novembro e preocuparam os conselheiros. Hermano Penna acrescentou que, mesmo junto à comunidade cinematográfica, a criação de "tal Fundação" era "tida como um ato de autoridade, que não corresponde à expectativa dos cineastas, que se mantiveram à margem do processo e ignoram até a origem da dotação para seu sustento"[239]. A totalidade dos conselheiros reunidos posicionou-se contra a vinculação da Cinemateca à nova Fundação, tendo em vista sobretudo "disputas e choques inevitáveis com outras atividades cinematográficas, especialmente com a política de produção de filmes". Ato contínuo, nomeia-se uma comissão – composta por Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, João Batista de Andrade, Aloysio Raulino e Hermano Penna – para a redação de um documento "de natureza conceitual e histórica" a ser encaminhado ao ministro da Cultura com ponderações sobre o assunto. O texto de três páginas, assinado por todos os conselheiros da Cinemateca, acabou sendo entregue pessoalmente a Celso Furtado por

---

[236] Ata da Reunião de Conselho de 30 nov 1987.

[237] Isaura Botelho permaneceu poucos meses na Cinemateca pois foi, no primeiro semestre de 1988, nomeada Secretaria de Apoio à Produção Cultural do Ministério da Cultura.

[238] Pau-para-toda-obra, Ricardo Soares desdobrou-se na elaboração de projetos, na captação de recursos e em outras atividades. No final da gestão de Calil, Ricardo foi nomeado chefe do Departamento de Difusão (Determinação da Diretoria de 20 jan 1992).

ocasião de uma visita sua a São Paulo em março de 1988[240]. Nele, enumeram-se "reflexões de ordem jurídica, conceitual e política" a propósito da eventual mudança de vinculação da Cinemateca Brasileira com o Ministério da Cultura. As relativas à primeira ordem eram simples: o documento de salvaguardas vinculava a instituição à Pró-Memória e qualquer mudança deveria ser aprovada pelo Conselho. Na ordem conceitual, acentuou-se

> *a identidade de propósitos entre a Cinemateca Brasileira e a Pró-Memória, unidas por um conceito amplo de patrimônio histórico, tal como foi pensado inicialmente por Mario de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade. Mais recentemente Aloísio Magalhães formulou a matriz institucional que presidiu a criação da Fundação Nacional Pró-Memória: a descentalização* [sic] *das competências não elide, aliás reforça, o amálgama que consolida a interdisciplinaridade dos saberes e a função social – e cultural – do ato de preservar. Este suplanta a linguagem específica, o suporte característico, a técnica especializada de cada uma das manifestações culturais.*[241]

As reflexões de ordem política foram buscar no artigo de Paulo Emilio, publicado no Suplemento Literário, em março de 1957, a argumentação que "as pessoas que melhor compreendiam o papel das cinematecas não eram necessariamente as ligadas ao mundo cinematográfico, mas sim as que tinham uma visão cultural ampla"[242]. Donde se deduz a impossibilidade de

> *assumir como axioma que a principal interlocução da Cinemateca se dê com o mundo do cinema, onde predominam interesses da produção cinematográfica[243]. Sua inserção na dinâmica da cultura está tanto ou mais afeta ao esforço de pesquisa histórica, de preservação de documentos, de constituição de um acervo que responda a uma demanda que é da sociedade em sua necessária busca de autoconhecimento. Este acervo – no nosso caso constituído de filmes e vídeos – estabelece, sem dúvida, um recorte que tende a identificar a Cinemateca com a corporação do cinema, mas seu espírito fundamental consolida um eixo de afinidades mais profundas com os museus, com os órgãos de pesquisa histórica, com as entidades de divulgação cultural.*

O documento destaca o reconhecimento internacional de que gozava o Laboratório de Restauração e a incorporação do acervo da TV Tupi, que obrigou a Cinemateca "a estender sua atuação ao universo mais complexo do documento audiovisual" e ressalta que

> *na elaboração de seu perfil institucional, a Cinemateca não copia modelos importados; tem sempre buscado a configuração mais adequada para o cumprimento dos seus objetivos dentro da realidade brasileira. Residem aí sua força e sua fragilidade: um conhecimento técnico sem similar acumulou-se a despeito das condições adversas em diferentes épocas, consolidando assim uma tradição de luta pela sobrevivência.*

A Cinemateca, "ao longo dos últimos anos" colaborou "de forma integrada com a Embrafilme, a quem competia [...] a preservação da memória do cinema". Com a criação da Fundação do Cinema Brasileiro,

---

239 Ata da reunião de 30 nov 1987. As citações seguintes são da mesma fonte.

240 O ofício da presidente do Conselho encaminhando o documento é de 17 mar 1988.

241 Grifos no original.

242 Redação do documento, que altera muito pouco o original de Paulo Emilio. Ver página XX desse texto.

243 É interessante observar que tanto entre os membros da comissão de redação do documento achavam-se cineastas – a saber, Aloysio Raulino, Hermano Penna e João Batista de Andrade (Jean-Claude Bernardet não havia ainda dirigido filmes naquele momento) – como Raquel Gerber, Vladimir Carvalho, Thomaz Farkas, Guido Araújo, Djalma Limongi Batista, Walter George Durst e Eduardo Escorel, cineastas e conselheiros da Cinemateca, assinaram o documento, indício de que endossavam essa colocação.

seria possível a "continuidade desta cooperação sem uma necessária incorporação"[244]. Como argumentação final, o documento lembra que caberia a essa Fundação

> *exercer suas atividades, sempre que possível, "mediante convênios com escolas de cinema, cinematecas, cineclubes e outras entidades sem fins lucrativos"[245]. Situar a Cinemateca no interior de uma instituição que lida com a realização de filmes – não importa se "culturais" ou "comerciais" – implicaria conciliar as demandas da produção com as peculiaridades do trabalho de preservação, reflexão histórica e pesquisa. A ação de uma cinemateca não se acelera quando ela corre o risco permanente de se ver posta em confronto, ou até subordinada, às necessidades da produção cinematográfica, que traz a usual carga de pressões e ansiedades de um corpo profissional cuja sobrevivência está ameaçada por uma histórica escassez de recursos.*

Diante da coerência da argumentação, e provavelmente do prestígio dos signatários do documento, Celso Furtado – se é que tinha posição definida a respeito da incorporação da Cinemateca Brasileira à Fundação do Cinema Brasileiro – recuou. Verbalmente para a comissão que lhe entregou o documento no Hotel Transamérica, em São Paulo, e depois através de ofício[246], o ministro reiterou sua preocupação de "reforçar os canais de circulação (e/ou criar novos) entre a sociedade civil e os distintos órgãos prestadores de serviços culturais", estimou a Cinemateca Brasileira como "caso exemplar do tipo de articulação Estado-Sociedade que buscamos generalizar no Ministério" e considerou a inserção da Cinemateca na Fundação Nacional Pró-Memória

> *particularmente feliz pois cria a possibilidade de amplo intercâmbio de técnicas com outros órgãos preservacionistas e reforça o caráter pluridisciplinar de seu trabalho.*

Com a decisão do ministro, afastava-se pelo menos de momento o que se considerava como virtualmente perigoso: o envolvimento da Cinemateca Brasileira com a própria categoria profissional que deveria ser sua mais ativa defensora. Petardos inesperados, porém, insistiam em atingir a recém-iniciada gestão de Carlos Augusto Calil como diretor-executivo. Um deles veio através de duas páginas inteiras do Caderno 2 do jornal O Estado de S. Paulo, numa ampla reportagem assinada por Maria da Glória Lopes[247]. Sob os títulos "História sem fim" e "Um presente de grego", a jornalista estendia-se sobre o infeliz destino do acervo da TV Tupi entregue à Cinemateca. Maria da Glória informa que as pesquisas para sua matéria tomaram "dois meses de trabalhos", durante os quais entrevistou "quase 40 pessoas", entre as quais Edmundo Monteiro – "um dos 22 herdeiros do império de Assis Chateaubriand" –, Fernando Faro – diretor musical – e Fernando dos Santos, "arquivista da Tupi por 15 anos (até seu fechamento)". A reportagem é bastante informativa no que se refere ao acervo original da emissora e a seus procedimentos técnicos, como por exemplo o reaproveitamento do tape com os gols de placa de Pelé para a gravação de capítulos de telenovela, ou dos tapes do programa Pinga fogo para novelas e futebol. Faro, diretor desse programa, também relata à repórter que

> *toda a série do Divino Maravilhoso, que reunia o pessoal da Tropicália (Caetano, Gil, Gal, Mutantes, Tom Zé, Jorge Ben) foi apagada. "Quando os meninos foram presos, um diretor*

---

[244] Grifo no original.
[245] O documento cita o Parágrafo 3º do Artigo 6º da Lei 6281/75, reiterado na Lei 7624/87.
[246] Ofício C/MinC/GM/N. 062/88 de 12 abr 1988. A citação seguinte é dessa fonte.
[247] O Estado de S. Paulo, 1 mai 1988, Caderno 2, p. 1 e 12. O dia seguinte marcaria o oitavo aniversário do encerramento das transmissões da Rede Tupi de Televisão. As citações seguintes são dessa fonte.

> *ordenou que se apagassem as fitas – umas 12 – com medo de que fossem usadas contra os próprios meninos".*

Maria da Glória estende-se pela filmagem realizada com exclusividade pela Tupi da chegada do corpo de Ernesto Che Guevara a Vale Grande, na Bolívia, e pela derrocada final da emissora, quando os "ratos" – a expressão é de Edmundo Monteiro referindo-se aos funcionários com salários atrasados – apropriavam-se de itens do acervo como forma de ressarcimento.

> *Fernando dos Santos conta ter presenciado um verdadeiro saque ao arquivo nos anos 80, mas não se atreve a apontar ninguém. Esclarece apenas que os diretores dos diferentes departamentos, que acompanharam a agonia da Tupi, assinavam listas extensas de pedidos de filmes que raramente retornavam.*

A prioridade informativa da reportagem, contudo, cede lugar a uma postura qualificativa quando Maria da Glória aborda a entrega do que sobrou do acervo da Tupi à Cinemateca Brasileira e as condições em que o material se encontrava. A fotografia que ilustra a primeira página da matéria anuncia o tom do texto: pilhas de latas de filmes velhas com uma delas servindo de receptáculo para algumas pontas de cigarro. "Qualquer técnico sabe o risco de um cigarro aceso numa sala repleta de filmes", afirma a repórter, ignorante de que a afirmação aplicar-se-ia aos filmes em nitrato fabricados até meados do século XX. O prédio da Escola de Jardinagem no Cemucam "foi o pior local escolhido para abrigar o acervo", escreve, apontando a ausência de climatização do prédio e não investigando se à Cinemateca haveria outras opções de local. "Recebemos um presente de grego", teria declarado Calil à repórter, referindo-se às precárias condições em que o acervo chegou à Cinemateca, que

> *não possuía (como ainda não possui) infra-estrutura técnica, equipamentos e instalações para recuperar e conservar um acervo tão volumoso.*

Maria Rita Galvão, "presidente da entidade", "dá uma explicação absurda" ao falar sobre o "verdadeiro milagre" que é o material da Tupi ainda existir, e Sylvia Naves, "coordenadora do projeto Tupi e responsável pelo Departamento de Vídeo", tem um "ar de pouca graça" ao comentar que "ainda bem que [o acervo da Tupi] está com a gente" – embora "em vergonhoso estado de conservação", acusa a jornalista.

"Se não tinham condições de cuidar dele, por que o pediram?" é a pergunta que Maria da Glória Lopes coloca nos lábios de Antônio Basso, o depositário judicial do Iapas. Havia outros interessados no rico acervo, como verificara a jornalista em suas pesquisas:

> *a Rede Globo parecia pressentir o trágico fim do arquivo e, periodicamente, enviava do Rio um representante para acompanhar o processo. Não conformada com a decisão final [de entrega do acervo ao MEC], a Globo ainda tentou na Justiça Federal, em maio de 85, adquirir o acervo com a argumentação de possuir no Rio um "centro de documentação dentro das normas técnicas estabelecidas pelos fabricantes de filmes, em condições de dar uma guarda e preservação desse tipo de fitas". E polidamente se confessava "preocupada por não saber se a Fundação Pró-Memória oferece essas condições técnicas" (grifo nosso). Na ocasião, a Rede Globo ofereceu pelo arquivo Cr$ 40 milhões, o dobro do preço avaliado pela Justiça.*

As acusações de descaso e de ignorância da significação histórica do patrimônio da Tupi calaram fundo na equipe da Cinemateca e mobilizaram a Diretoria a providenciar que outros veículos da imprensa fizessem reportagens mais abonadoras sobre a instituição. Uma delas foi a de Suzete de

Almeida, "Nossa pobre (e rica) Cinemateca", publicada no Jornal da Semana/Shopping News/City News[248], na qual a repórter esclarece que a Cinemateca, "em 40 anos de existência, tem na falta de verbas e infra-estrutura precária, a tônica principal". A inflação crescente – em 1988 foi mais de 2% ao dia – refletia-se na retração das verbas públicas, impossibilidade de contratação ou mesmo reposição de funcionários, e as atividades não tinham continuidade "por absoluta falta de gente para trabalhar". Segundo Suzete, havia "44 funcionários (destes, apenas 30 são contratados)", que se desdobravam em atividades que ocorriam na sede da Conceição, no Laboratório no Ibirapuera e no depósito do Cemucam. Apenas de passagem a jornalista se refere a um quarto local que concentrava as atenções da Cinemateca: um cinema no bairro de Pinheiros, que havia sido arrendado e passava por reformas para abrigar a futura Sala Cinemateca.

A questão da dispersão de locais, contudo, já estava em vias de ser solucionada pois, informava a reportagem,

> *o prefeito Jânio Quadros aprovou a transferência da Cinemateca para o prédio do antigo Matadouro de Vila Clementino, atrás do Detran. Em breve o projeto de lei deverá ser aprovado pela Câmara dos Vereadores. O prazo previsto para entrega do prédio é de dois anos e as obras de restauração terão um gasto aproximado de 1 milhão de dólares (preços de hoje).*

A obtenção do complexo arquitetônico do antigo Matadouro da Vila Clementino aconteceu de modo quase ocasional, marcado por relações pessoais, e modificaria profundamente os rumos futuros da Cinemateca Brasileira. O desembargador Felizardo Calil tinha muito bom trânsito com Jânio Quadros e ocasionalmente perguntava ao filho se "queria alguma coisa do Jânio, e eu respondia com a maior grosseria"[249].

> *Eu almoçava com meu pai todo domingo, e ele recebia o Shopping News. Depois do almoço, ficava sentado lendo jornal e no Shopping News estava lá na última página uma reportagem sobre o Matadouro, depósito de postes e transformadores da Eletropaulo[250]. Eu pensei um pouco: "É um bom lugar para a Cinemateca, postes e tal".*

Pai e filho compareceram à audiência, solicitada pelo primeiro, com o prefeito Jânio Quadros.

> *A sala era enorme, e o Jânio ficava lá na ponta* [...]. *O papai entrou e eu atrás dele. E o Jânio lá do fundo, sentado na mesa, olhou: "Felizardo!", com muita alegria verdadeira.* [...] *Meu pai andando, o Jânio veio trôpego até o meio do caminho para abraçar meu pai muito carinhosamente. Ele dizia "Felizardo!" enfático. Meu pai vestido de desembargador, terno e gravata. O Jânio sem gravata. Aí o Jânio voltou para a mesa, sentamos os dois na frente dele e ele falou: "Então, no que posso te ajudar?" Meu pai: "Meu filho" e tal, "a Cinemateca Brasileira...:" "E aí, então?" Eu comecei a explicar para ele muito didaticamente: "Sabe, senhor Prefeito, a Cinemateca Brasileira foi fundada não sei o quê", e sempre arrumando um jeito de botar o Zé Aparecido na história porque eu tinha ligado para o Zé Aparecido falar com ele[251].* [...] *Ele me cortou: "Estou perfeitamente a par da Cinemateca, conheço muito as pessoas. E agora, o que você quer?" Eu falei: "Eu acho que a gente podia ter uma sede, um lugar específico". "Ah, está muito bem". Tinha uma campainha assim, tocou, veio a secretária dele* [...]*: "Anote. Memorando. Recebi na data de hoje meu querido amigo" – aquela*

---

[248] 17 jul 1988. As citações seguintes são dessa fonte.
[249] Carlos Augusto Calil, entrevista citada. As informações sobre a cessão do Matadouro são da mesma fonte.
[250] A Eletropaulo era a empresa de eletricidade ligada ao governo do Estado de São Paulo. O Matadouro era usado como depósito de materiais elétricos do Departamento de Iluminação Pública – Ilume – da Prefeitura Municipal de São Paulo.
[251] José Aparecido de Oliveira havia sido secretário particular de Jânio Quadros quando presidente da República.

> *prosopopéia toda dele – "que me trouxe seu filho... Determino: a cessão daquela área para a Cinemateca Brasileira". Saiu no Diário Oficial no dia seguinte! Eu não sabia disso. Eu soube porque no dia seguinte me telefonou o Lúcio Gomes Machado[252] e disse: "Escuta: o que você fez para o Jânio te dar aquele prédio para a Cinemateca Brasileira?"*

A necessidade de reunir as diversas atividades da Cinemateca, que perambulara por décadas sem encontrar lugar adequado para instalar suas áreas de guarda e conservação, exame técnico, documentação e restauração, encontrara rápida e simpática acolhida por parte do prefeito. Havia, entretanto, outros postulantes ao mesmo espaço, um deles com bastante acesso a áreas sociais e políticas de decisão: Aparício Basílio da Silva, dono da grife Rastro, que pleiteava o complexo arquitetônico para a Rhodia. Um pedido para a cessão já estava em tramitação, ainda sem o conhecimento de Jânio Quadros, para a transformação daqueles espaços num Pavilhão da Moda em São Paulo. Houve inclusive uma conversa pouco amistosa entre Carlos Augusto Calil e Aparício Basílio da Silva, com este afirmando que a Cinemateca Brasileira não passava de uma filmoteca e que deveria voltar para o Museu de Arte Moderna, do qual Aparício era o presidente. Apesar das muitas pressões do interessado, Jânio manteve a palavra dada ao amigo Felizardo e no Relatório de Atividades de 1988 informava-se que a Cinemateca conseguira

> *consolidar juridicamente a conquista da área de 12 mil metros quadrados, onde se localiza o antigo Matadouro Municipal de Vila Clementino, para nela instalar a sede definitiva da instituição.*
> *Obtivemos sucessivamente um Decreto municipal, a aprovação pela Câmara Municipal para a lei n. 10.623/88 e finalmente a escritura que nos possibilita o uso por 40 anos da área cedida com a contrapartida de a Cinemateca promover o restauro do edifício tombado.*

O conjunto arquitetônico do Matadouro de Vila Mariana foi inaugurado oficialmente a 5 de janeiro de 1887, a partir de concorrência em que venceu o projeto do engenheiro-arquiteto e jornalista Alberto Kuhlman, responsável também pela execução da obra[253]. Apenas em meados daquele ano, porém, esse matadouro – considerado o primeiro de São Paulo – começou a funcionar, tendo sido desativado o Matadouro Público que funcionava na rua Humaitá, na parte baixa do Bixiga. Em 1891, atendendo a abaixo-assinado de moradores e funcionários residentes na região do novo matadouro, a Câmara Municipal a desmembrou da Vila Mariana e deu-lhe o nome de Vila Clementino (em homenagem a Clementino de Souza e Castro, presidente da Câmara, que autorizara um aumento de ordenados aos peticionários, além de facilitar-lhes a compra de terrenos municipais na região). Embora já na planta geral de São Paulo de 1897 o bairro comparecesse como Vila Clementino, apenas na década de 1920 o nome passou a ser utilizado, quando a Light mudou a placa do bonde que fazia a ligação com a Vila Mariana de "Matadouro" para "Vila Clementino". Um quadro do nauseabundo ambiente de trabalho e do entorno do local foi feito por Afonso Schmidt na novela "O dragão e as virgens", publicada originalmente em 1926, pouco antes de o Matadouro ser desativado.

> *No chão, havia um fervilhar de vermes, vibriões escorregando em matérias que se dessoravam, e moscas verdes, zumbidoras, de vôos curtos e rápidos, como agulhas solertes*

---

[252] Filho de Lourival Gomes Machado.

[253] As informações históricas relativas ao Matadouro Municipal de Vila Clementino estão na brochura Vila Clementino, de Danilo Angrimani.

> *cerzindo a podridão.* [...] *Homens estranhos desembocavam daquelas portas largas e baixas, conduzindo no dorso fardos sanguinolentos. Os atlantes deveriam ser assim.* [...] *Trabalhavam descalços e a escorrer sangue da cabeça aos calcanhares; seu ir e vir era pesado e silencioso.* [...] *Os urubus, pousados no alto, à espreita, saltavam num vôo rápido e se punham a bicar os quartos vermelhos no fundo dos carros, até que novos atlantes vinham afugentá-los, surgindo com novas peças de carne, no escuro das portas mouriscas, imensos buracos de fechaduras.* [...] *Intestinos, fígados, pulmões, amontoavam-se pelos cantos e, de quando em quando, pé descuidadoso embaraçava-se numa tripa; esta distendia-se, alongava-se, adelgaçava-se e, depois, desprendendo-se do dedo que a sustinha, voltava a enrodilhar-se novamente na montoeira, como serpente lívida.*[254]

A partir dos anos de 1930, os galpões do antigo Matadouro passaram a ser utilizados como depósitos de materiais da Prefeitura, sobretudo os utilizados na iluminação pública. No final da década de 1950, quando a Cinemateca Brasileira mudou o acervo de filmes para o Parque Ibirapuera, Rudá de Andrade, ao sair do trabalho no prédio da Bienal, costumava encontrar sua mãe, Patrícia Galvão, na casa de uma tia que morava na rua Mário Cardim, paralela ao Largo Senador Raul Cardoso, o largo do Matadouro. Para ficar perto do Ibirapuera, Rudá alugou um apartamento no pequeno prédio construído ao lado da casa da tia. Em uma de suas visitas a Rudá, Paulo Emilio reparou que as dependências do zelador – uma espécie de cobertura no alto do prédio, pequena mas com grandes espaços fechados e secos, muito bons para empilhar livros – estavam à venda e as comprou[255]. Morou algum tempo no local, onde, de uma pequena varanda, avistavam-se as ruínas do velho Matadouro. A aterragem do Ibirapuera era ainda recente, a região úmida e à noite os sapos faziam concerto, o que sugeriu a Paulo Emilio o nome "Vale dos Sapos" [256] ou, como dizia mais freqüentemente, "Les Crapauds". No cinema brasileiro, a região aparece no filme O Segredo do corcunda, quando uma perseguição a cavalo (diegeticamente situada nos pampas gaúchos) foi filmada nos campos que rodeavam o Matadouro da Vila Clementino e em alguns planos vê-se, de relance, o beiral de um de seus galpões. Em 1970, Emílio Fontana usou os decrépitos galpões do Matadouro como uma das locações de seu filme Nenê Bandalho, com a personagem interpretada por Rodrigo Santiago sendo perseguida pelos telhados.

Em 1988, ao obter legalmente a posse do que parece ser sua definitiva morada, a Cinemateca Brasileira recebeu um enorme espaço com prédios em ruínas, um local a ser limpo, exorcizado, restaurado e adaptado para atender suas reais necessidades, técnicas e outras. Antigos matadouros desativados em diferentes lugares do mundo também foram reformados para outros usos, geralmente culturais. O Tendal da Lapa, em São Paulo mesmo, foi adaptado para se tornar um centro cultural. A Cineteca del Comune di Bologna, na Itália, encontrou sua sede, já no século XXI, num antigo matadouro da cidade.

Instituição especializada na conservação e restauração de películas cinematográficas, a Cinemateca Brasileira obrigou-se, a partir de então, a cuidar da restauração de prédios anteriores ao

---

[254] Os impunes e outros contos, ps. 102-3.
[255] Rudá de Andrade, entrevista citada.
[256] Foi para esse apartamento que transferimos, quando da primeira reforma dos espaços ocupados pela Cinemateca no portão 5 do Ibirapuera, na segunda metade da década de 1970, a parte da biblioteca de Paulo Emilio que ainda se encontrava no "gabinete do doutor Paulo Emilio".

surgimento do cinema, tombados pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo[257]. Arquitetos e engenheiros passaram a ser de trato cotidiano com as diretorias que se sucederam. Estudos de um anteprojeto arquitetônico são iniciados em 1988 mas não há previsão de quando o Departamento de Iluminação Pública da Prefeitura retirará uma quantidade gigantesca de materiais elétricos de pequeno e grande porte, como postes, transformadores, reatores, etc. Na reunião do Conselho de 10 de março de 1989, os arquitetos Lúcio Gomes Machado e Eduardo Jesus Rodrigues, contratados para o desenvolvimento do projeto, expõem-no aos conselheiros. A secretária municipal de Cultura, Marilena Chauí, presente à reunião, acredita que o problema da remoção do Matadouro dos materiais da Ilume será resolvido "a curto prazo", "logo após a visita da prefeita Luíza Erundina às dependências da Cinemateca no Parque Ibirapuera". A visita da prefeita ao Laboratório de Restauração e depósitos de nitrato efetivamente aconteceu, mas não a retirada daqueles materiais. Enquanto isso, decide-se iniciar as obras de restauro pela fachada dos prédios. Na reunião de dezembro do mesmo ano, prevê-se o começo dos trabalhos dentro de um prazo de três meses, com recursos estimados em 2 milhões e 750 mil cruzados novos aportados pelo Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória e Secretaria de Estado da Cultura. Naquele exato momento, Maria Rita Galvão encontrava-se em Cuba, em reunião com Gabriel García Márquez, tendo em vista que o complexo do Matadouro era o elemento mais concreto do cogitado Centro Regional de Preservação de Imagens em Movimento a ser instalado em São Paulo.

Em agosto de 1989 uma maquete do projeto – com salas de projeção, espaços multi-uso, salas de aula, locais para depósitos climatizados e laboratórios de filme e vídeo – foi feita especialmente para o encontro de ministros latino-americanos de cultura referido algumas páginas atrás. De efetivo realmente, apenas no final do ano, com recursos do governo federal, comprou-se material e se deu início às obras da restauração da fachada. Tragicamente, esse começo coincidiu com a posse e os primeiros atos de Fernando Collor de Mello na Presidência da República, entre eles a extinção do Ministério da Cultura e de todos seus órgãos. Assustada, a empreiteira interrompeu os trabalhos. A inventariante da Fundação Nacional Pró-Memória, ao examinar os contratos vigentes das unidades, decidiu pela prorrogação do contrato com a empreiteira e pelo cancelamento do mantido com o escritório de arquitetura. Apenas no final do ano a FNPM voltou a liberar recursos e foram reiniciadas as obras da fachada.

A partir do início de 1991, a má situação do galpão do Ibirapuera onde funcionava o Laboratório piorou muito com um ataque de cupins que comprometeu a estrutura do telhado. Marilena Chauí, inteirada da situação, conseguiu que fosse cedida à Cinemateca uma grande construção anexa ao complexo do Matadouro, anteriormente ocupada pelo almoxarifado e pela marcenaria da Secretaria de Saúde, com entrada pela rua Capitão Macedo. No final do ano, João Sócrates de Oliveira e Rudá de Andrade dedicaram-se a planejar a reforma da construção para abrigar o Laboratório de Restauração e

[257] O processo de tombamento do Matadouro no Condephaat tem o número 22625/83, resolvido a 4 mar 1985 (publicado no Diário Oficial do Estado de 5 mar 1985). A inscrição do Livro de Tombo Histórico é de número 235, p. 64, feita a 20 jan 1987.

outros setores técnicos. A reforma da fachada fora novamente interrompida por falta de recursos e apenas em meados de 1992 o Ilume deu início à remoção efetiva de seus materiais, operação que se estenderia até o início de 2001.

Paralelamente à iniciativa de dotar a Cinemateca de sua sede definitiva, Carlos Augusto Calil imprimiu à sua gestão um projeto que tinha como objetivo acabar com a imagem de uma instituição voltada exclusivamente para a preservação, pouco interessada – segundo alguns – na difusão do acervo e da cultura cinematográfica. Esse pensamento se manifestara já numa reunião de Diretoria em setembro de 1985, quando Calil lembrara que, dez anos antes, a decisão da Cinemateca fora priorizar a conservação e a restauração, e que talvez fosse chegado o momento de se buscar outro desenho institucional. Um ano após sua posse como diretor-executivo, Calil expôs ao Conselho os problemas que vinha encontrando no relacionamento com a administração da Pró-Memória: carência de funcionários, dificuldades de contratação, lentidão no retorno de rendas auferidas pela Cinemateca (com cobrança de taxas de serviço, de preservação, de cessão de imagens). A alternativa adotada fora a reativação da antiga Sociedade Amigos da Cinemateca, que interrompera suas atividades em 1975. Uma comissão do Conselho da Cinemateca, em conjunto com o Conselho de Orientação da primeira SAC, regularizara sua situação administrativa e se responsabilizara pela redação de novos estatutos aprovados em Assembléia Geral[258]. A Diretoria eleita compôs-se de Luiz Carlos Bresser Pereira, presidente, Thomaz Farkas, vice, Guilherme Lisboa, Hermano Penna, o crítico Edmar Pereira e o exibidor Dante Ancona Lopes, um dos grandes incentivadores da primitiva Sociedade Amigos da Cinemateca. Diferentemente dessa, que chegou a ter mais de dois mil associados que pagavam uma contribuição mensal, o quadro social da nova SAC seria constituído por pessoas físicas ou jurídicas que contribuíssem para o patrimônio da Sociedade com doações de valor significativo ou a ela prestassem serviços relevantes.

A necessidade de ressurreição da SAC ligou-se também e sobretudo à criação da Sala Cinemateca, num processo que, se enfrentado pela Cinemateca enquanto entidade governamental, seria burocraticamente lentíssimo. Foi através da Sociedade que assinou-se um contrato de aluguel de um cinema no número 361 da rua Fradique Coutinho, no bairro de Pinheiros. O local abrigara inicialmente o Cine Fiametta, um cinema de calçada e de bairro típico dos anos de 1960. No final da década seguinte, com a queda da freqüência de público aos cinemas de bairro, o Fiametta fechara suas portas por algum tempo, reabrindo-as temporariamente como Studio ABC, numa tentativa frustrada de transformar o local em sala de exibição de “filmes de arte”. A ampla reforma do prédio, que se encontrava bastante deteriorado, foi patrocinada com recursos obtidos pela Cinemateca junto ao Banco Nacional e as instalações tiveram apoios da Gradiente (equipamentos sonoros e aparelhos de vídeo), Osram (lâmpadas de xenônio para os projetores 35mm), Grupo Pagliato (projetor Cinelabor 16mm), Fademac (revestimentos acústicos), Ventamax (ventilação eólica) e Fotoptica (sistema Dolby Stereo e monitores de vídeo). Enfim, um conglomerado de apoios privados para a consecução de um empreendimento cultural.

[258] Ata da Reunião do Conselho da Cinemateca de 1 jul 1988.

O projeto da reforma foi assinado pelo arquiteto Walter Ono e o desenho dos espaços teve a colaboração do arquiteto Rui Ohtake e do artista José Graciano. Uma reforma adicional, realizada em 1991, possibilitou a substituição e ampliação da rede elétrica, a troca do telhado e a instalação de um sistema de ar condicionado.

Enquanto se realizavam as reformas da Sala, a Cinemateca procurou "resolver com criatividade a ausência de um espaço próprio para a realização de seus eventos"[259] tendo em vista que mesmo o Studio Conceição fora desativado para, enquanto depósito relativamente climatizado, abrigar o acervo em vídeo da Tupi – Quadruplex e U-matic –, transferido do Cemucam para a cidade. Mostras de cinema espanhol, suíço e de animação aconteceram no auditório da Fundação Getúlio Vargas; outras tantas tiveram lugar no Museu da Imagem e do Som; o grande destaque de 1988, a mostra Grandes Momentos do Cinema Japonês, acompanhada pelo primeiro dos cuidados catálogos tão ao gosto de Carlos Augusto Calil, também aconteceu no MIS antes de percorrer outros pontos do país. Numa constatação que estava longe de ser inédita, o diretor-executivo observou: "O problema é que as pessoas assistiam aos filmes, mas não relacionavam o que viam com o acervo da Cinemateca"[260].

Nesse ano comemorou-se o 90º aniversário do cinema brasileiro[261]. Uma das manifestações realizadas para a oportunidade foi uma ampla mostra retrospectiva de filmes, organizada pela Fundação do Cinema Brasileiro, com apoio da Fundação Roberto Marinho e White Martins, que percorreu diversas capitais. Em São Paulo, acolhidas pela Cinemateca Brasileira – à qual pertencia boa parte das cópias –, as quase cinco dezenas de filmes foram exibidas no cine Vitrine. Decidido a que a Cinemateca tivesse suas próprias iniciativas nas comemorações, Calil promoveu uma consulta a 94 críticos e pesquisadores de cinema para a escolha dos 30 melhores filmes brasileiros em seus noventa anos. Um dos objetivos da seleção seria auxiliar a Cinemateca (embora pesquisadores e historiadores do quadro da instituição tivessem sido excluídos da consulta) a "priorizar o trabalho de preservação e divulgação internacional desses títulos", como escreveu Calil no Relatório de Atividades de 1988. Nessa pesquisa, Limite ficou em primeiro lugar na seleção[262] e para homenagear seu realizador, Calil obteve o apoio da Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro e do Banco do Estado do Rio de Janeiro para uma cerimônia em Mangaratiba (RJ), onde Mário Peixoto recebeu uma medalha e um prêmio em dinheiro (dois milhões de

---

[259] Relatório de Atividades 1988.

[260] Veja, 5 mar 1989.

[261] Sempre tendo como momento fundador as filmagens de Afonso Segreto na baía da Guanabara em julho de 1898.

[262] Em ordem decrescente os outros foram: Vidas secas (segundo lugar), Deus e o diabo na terra do sol, Terra em transe, O Bandido da Luz Vermelha, Memórias do cárcere, Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), Ganga bruta, Rio 40 graus, O Cangaceiro (Lima Barreto, 1953), Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1964-82), O Grande momento (Roberto Santos, 1958), São Paulo S/A (Luiz Sérgio Person, 1965), O Pagador de promessas (Anselmo Duarte, 1962), Noite vazia (Walter Hugo Khouri, 1964), Os Cafajestes (Ruy Guerra, 1962), S. Bernardo (Leon Hirszman, 1972), Eles não usam black-tie (Leon Hirszman, 1981), Os Fuzis (Ruy Guerra, 1963), Matou a família e foi ao cinema (Júlio Bressane, 1969), Pixote (Hector Babenco, 1980), Assalto ao trem pagador (Roberto Farias, 1982), Braza dormida, A Hora e vez de Augusto Matraga (Roberto Santos, 1965), Bye bye Brasil (Carlos Diegues, 1979), A Margem (Ozualdo Candeias, 1967), Toda nudez será castigada (Arnaldo

cruzados). Juntamente com o Clube de Criação de São Paulo, a Cinemateca promoveu também um concurso nacional para a escolha de cartaz, logotipo e vinheta institucional dos 90 anos do cinema brasileiro. Foi apresentado um total de 148 projetos nas três modalidades e a comissão julgadora[263] premiou a vinheta dos animadores Aída Queiroz e Renato Aroeira, e o cartaz e o logotipo criados pelo publicitário Paulo Geraldo Pretti. Cada modalidade recebeu um prêmio em dinheiro no valor de cem mil cruzados. Com o apoio da Secretaria de Difusão e Intercâmbio Cultural do Ministério da Cultura deu-se início ainda ao projeto Videotecas do Cinema Brasileiro no Exterior: uma seleção de dez filmes entre os trinta melhores brasileiros escolhidos foi copiada em VHS para distribuição por vinte e cinco centros de estudos brasileiros mantidos pelo governo no exterior. Uma última atividade da Cinemateca ligada às comemorações não foi de sua própria iniciativa, mas sem sua colaboração dificilmente ela seria possível. A série "90 anos de cinema – Uma aventura brasileira", com roteiro de Eduardo Coutinho e direção de Eduardo Escorel, foi levada ao ar pela TV Manchete. Produzida pela Metavídeo, de Roberto Feith, após a edição dos seis programas, todo o material recolhido foi entregue à Cinemateca: 50 horas de depoimentos gravados com personalidades do cinema brasileiro e 250 horas de filmes telecinados.

A Sala Cinemateca foi finalmente inaugurada no dia 10 de março de 1989, exatamente quarenta anos após a sessão de abertura das atividades do Clube de Cinema de São Paulo como Filmoteca do Museu de Arte Moderna. Além da coincidência das datas, foi exibido o mesmo filme de 1949: O Martírio de Joana d'Arc, de Carl T. Dreyer, agora numa belíssima cópia nova feita a partir do contratipo tirado pelo Danske Filminstitutet de uma cópia da época do lançamento do filme encontrada em 1983 num hospital nos arredores de Oslo. A imprensa saudou a abertura da Sala Cinemateca como um novo ponto cultural paulistano: além da sala propriamente dita, com 350 lugares, havia uma livraria especializada em publicações e livros sobre cinema e vídeo, um café, monitores de vídeo na sala de espera decorada com ampliações de fotografias de atrizes de cinema de diferentes países – inclusive a foto que Louise Brooks autografara para a Cinemateca Brasileira. Para o primeiro mês de atividades, programou-se – num ciclo denominado Cinemateca/40 Anos – uma ampla amostragem do acervo, inclusive com os filmes de Fritz Lang identificados na Cinemateca, Cameo Kirby, A Marcha nupcial, vários clássicos e duas pré-estréias, que se tornariam freqüentes na sala: Mississipi burning/Mississipi em chamas, de Alan Parker, e Fronteira das almas, de Hermano Penna, ambos de 1988. Humberto Werneck, em reportagem no Jornal do Brasil, acreditava que embora "eternamente às voltas com a falta de recursos, a Cinemateca Brasileira exibe uma vitalidade da qual a inauguração da sala [...] é apenas um sinal". Convicto de que, com a Sala como vitrine, seria mais fácil captar recursos governamentais e privados para as outras atividades institucionais, Calil fala de "um passo ainda mais ambicioso" que tentará dar: reunir no antigo Matadouro da Vila Clementino

---

Jabor, 1973), Bang-bang (Andréa Tonacci, 1971), O Dragão da maldade contra o santo guerreiro (Glauber Rocha, 1969), Nem Sansão nem Dalila (Carlos Manga, 1954, trigésimo lugar).

[263] Formada pelo presidente do Clube de Criação de São Paulo, Gilberto dos Reis, pelo crítico Rubens Ewald Filho, Adilson Ferrari (diretor de arte da agência MPM), Aloysio Raulino e Carlos Augusto Calil.

> *as diversas dependências da Cinemateca, espalhadas hoje pelo Parque da Conceição, pelo Parque do Ibirapuera e pelo vizinho município de Cotia. Só para instalar os laboratórios de restauração e os depósitos climatizados se vai gastar, segundo Calil, US$ 1,2 milhões. A idéia é dividir essa quantia em cotas que seriam bancadas pelos governos federal e estadual e por grandes empresas privadas. "Conseguir esses recursos será a minha tarefa do ano", diz o diretor-executivo da Cinemateca Brasileira.*[264]

Na reunião do Conselho da Cinemateca realizada no dia da inauguração da Sala, Maurício Segall lamentou que Calil não tivesse aproveitado a oportunidade para divulgar pela imprensa a terrível situação de crise em que se encontrava a Cinemateca e o conjunto dos órgãos de cultura ligados ao governo federal – a inflação em 1989 chegaria aos 5,5% ao dia e a Fundação Nacional Pró-Memória sofreu um corte orçamentário de 63%. Alguns funcionários haviam sido ameaçados de demissão mas o Ministério da Cultura recuara e o diretor-executivo da Cinemateca, considerando a questão superada, julgara que, com manifestações públicas "corria-se o risco de irritar as autoridades com o pleito justo, porém já reconhecido"[265]. A situação era apenas o prenúncio de uma tormenta que mal se distinguia no horizonte.

Concebido por Carlos Augusto Calil como um cinema de lançamentos com várias sessões diárias dedicadas à exibição de "filmes de arte", a Sala Cinemateca seguia, na verdade, um modelo bastante semelhante à programação de salas de cinematecas de outras capitais do mundo, modelo aliás originalmente concebido e aplicado com talento e resultados estupendos por Henri Langlois, primeiro no Cercle du Cinéma e depois nas salas da Cinémathèque Française. À guisa de exemplo, vejamos as programações da Sala Cinemateca destacadas no relatório do ano de 1990: Tesouros das Cinematecas, Alain Tanner, Jean-Luc Godard, Revendo a Nouvelle Vague, Panorama Yasujiro Ozu, Inéditos do Cinema Sueco e Francês, Revendo Bergman, Homenagem a Greta Garbo, Tesouros do Cinema Japonês, Bertrand Blier, Retrospectiva Tarkovski, Hitchcock, Akira Kurosawa, Semana Fellini, O jovem Bergman, Buñuel 90 anos, Yves Boisset, Ciclo Eisenstein, Irmãos Marx, Cinema Europeu dos anos 60, Wim Wenders [primeira exibição de Tokyo Ga (1986)], Cinema Americano, Claude Lelouch, Claude Chabrol, Filmes recuperados pela Associação de Preservação de Filmes, Fritz Lang 100 anos, 10 anos sem Peter Sellers, Grandes Momentos do Cinema Italiano, Mizoguchi, Cinema Francês dos anos 80, Shoei Imamura, Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade. Além da sistemática promoção de pré-estréias de filmes brasileiros e estrangeiros, e seminários e palestras que nesse mesmo ano tiveram a participação de Jean-Claude Carrière, Russel Meritt, St. Clair Bourne, Christoph Janetzko e André Gaudreault[266].

Parte significativa da programação desses anos – e das décadas seguintes – era alimentada por filmes de distribuidoras comerciais, acervos e contatos com representações diplomáticas, fundações e institutos estrangeiros, e também através de intercâmbio com outros arquivos ligados à Fiaf. Os

---

[264] Jornal do Brasil, 10 mar 1989.
[265] Ata da reunião do Conselho de 10 mar 1989.
[266] Entre 1989 e 1992 passaram pela Sala Cinemateca, entre outros estrangeiros além dos citados: Inge Degenhardt, George Stoney, Jean Douchet, Peter Przygoda, Dudley Andrew, Annette Michelson e Paolo Cherchi Usai, bem como realizadores, teóricos e pesquisadores brasileiros que participaram de diversos seminários e debates.

congressos anuais da Federação eram, por essa época, momentos privilegiados para informações sobre mostras que um ou mais arquivos organizavam e ofereciam para circulação através do mundo, numa prática que com o tempo iria diminuindo até praticamente desaparecer. Embora se tivesse divulgado que a Sala seria um ponto de exibição do acervo da Cinemateca Brasileira, o diretor-executivo – que aprovava ou modificava pessoalmente cada programa, ocupando na tarefa uma parte de seu tempo – achava que a filosofia de exibição da Sala não era essa: "Não era para botar lá O Gabinete do dr. Caligari a não ser numa sessão à meia-noite de uma sexta-feira 13"[267]. Para "passar os filmes da Cinemateca" o ideal, segundo Calil, era uma sala, sem cobrança de ingresso, dentro das próprias instalações da Cinemateca, como estava previsto nas obras de restauro do complexo do Matadouro.

Em seus quatro primeiros anos de funcionamento, a Sala Cinemateca acolheu um total de 200.228 espectadores e exibiu 2.693 filmes. O exame dos números permite constatar uma curva descendente no que se refere à taxa de ocupação da Sala – 21% em 1990, 12% em 1991, 8,6% em 1992 –, que se acentuaria nos anos seguintes (pelo menos nos anos sobre os quais há informação). Plácido de Campos Júnior, André Sturm, Olga Futemma por um curto período, Bernardo Vorobow sempre, auxiliaram Calil nas programações que nunca conseguiam ser fechadas com a antecedência desejada pelo diretor-executivo. Calil, entretanto, tem plena convicção da importância da Sala Cinemateca para a inserção da instituição no panorama cultural da cidade e mesmo do país.

> *Eu me lembro com muito orgulho de ter que fazer sessões extras todo dia às 11 da noite da mostra Ozu – que não era uma mostra de nada modernosa.* [...] *O Ozu até foi muito por teimosia minha – eu tinha visto no Japão e achado uma graça. Mas, por exemplo, o André* [Sturm] *foi fundamental para fazer filas nos filmes do Tarkovski de dar volta no quarteirão. Isso é importante para a Cinemateca. E a gente sempre queria saber se o pipoqueiro tinha chegado ou não tinha chegado* [...]*. Se o pipoqueiro encostava o carrinho dele a gente sabia que ia ter bilheteria. Nunca vou esquecer de sessões como A Palavra* [Ordet, 1955]*, do Dreyer, quase uma cerimônia religiosa. Não vou esquecer da sessão do ABC da greve* [...]*, veio gente do Rio de Janeiro, a esquerda brasileira toda. Outro momento que acho que foi inesquecível ali – no sentido oposto – foi uma mostra sofisticadíssima do Max Ophüls. Tinha quatro pessoas na sala: eu, o diretor do Instituto Goethe, a mulher do diretor do Instituto Goethe e aquele cineasta, o Guilherme de Almeida Prado.* [...] *Um dos filmes mais extraordinários que você possa imaginar.* [...] *Era o filme Carta de uma desconhecida* [Letter from an unknown woman, 1948]*.* [...] *Então eu acho que foi um grande momento da Cinemateca, de retomada de seu contato com o público, de formação de quadros de espectadores.*

As principais retrospectivas eram acompanhadas por catálogos informativos elaborados e diagramados sob a supervisão direta de Calil, como Fritz Lang 100 anos (com o apoio do Instituto Goethe), Mizoguchi; seleção dos mais belos filmes e Panorama Yasujiro Ozu: grandes filmes do mestre japonês (com o apoio da Fundação Japão), editados em 1990; O prazer de ver Max Ophuls e Japão cinema e literatura, patrocinados respectivamente pelo Instituto Goethe e pela Fundação Japão, em 1991. O gosto editorial de Calil abriu também uma nova frente de difusão da cultura cinematográfica através da publicação de livros, como a coletânea de críticas de Francisco Luiz de Almeida Salles escritas para o jornal O Estado de S. Paulo entre 1949 e 1966 editada sob o título Cinema e verdade – Marilyn, Buñuel,

[267] Carlos Augusto Calil, entrevista citada. A citação seguinte é dessa fonte.

etc. por um escritor de cinema (Cinemateca Brasileira, Companhia das Letras e Fundação do Cinema Brasileiro, 1988); O Imponderável Bento contra o crioulo voador, roteiro inédito de Joaquim Pedro de Andrade (coordenação editorial de Carlos Augusto Calil, editado pela Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990); Mestre Mizoguchi: uma lição de cinema (organização de Lúcia Nagib, editado pela Navegar, 1990); Ozu: o extraordinário cineasta do quotidiano (coordenação editorial de Lúcia Nagib, editado pela Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990); Vigo, vulgo Almereyda, texto inédito de Paulo Emilio Salles Gomes (Cinemateca Brasileira, Companhia das Letras e Edusp, 1991); O cinema de meus olhos, coletânea de crônicas e artigos sobre cinema de Vinícius de Moraes (organização de Carlos Augusto Calil, editado pela Cinemateca Brasileira e Companhia das Letras, 1991).

Além de seu mérito intrínseco, uma parte dessas publicações contribuía também para aumentar qualitativa e quantitativamente o acervo do Departamento de Documentação da Cinemateca pois envolvia pesquisas e levantamento de materiais dispersos, alguns inéditos. Este mundo é um pandeiro, livro do crítico Sérgio Augusto, publicado pela Companhia das Letras e Cinemateca Brasileira em 1989, editado por ocasião de uma retrospectiva sobre a chanchada na Sala Cinemateca envolveu vários setores da instituição. O livro era, há anos, prometido por seu autor, mas foi graças à insistência de Carlos Augusto Calil para publicá-lo que Sérgio Augusto resolveu-se a colocar um ponto final no texto. José Francisco de Oliveira Mattos consolidou a primeira filmografia específica sobre o gênero, que ocupa cinqüenta páginas da obra editada. O Laboratório de Restauração confeccionou algumas cópias e a Preservação preparou muitas outras para a retrospectiva; a Documentação selecionou fotografias e cartazes dos filmes, para o livro e para uma pequena exposição. Um projeto executado graças ao envolvimento de operadores de diferentes áreas de trabalho da Cinemateca resultou num evento de grande sucesso e numa obra fundamental da historiografia cinematográfica brasileira.

Outra iniciativa de Carlos Augusto Calil foi o estabelecimento das filmografias completas de Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, recentemente falecidos. A pesquisa visava o estabelecimento de registros filmográficos completos, a "localização de matrizes, cópias, roteiros e documentação sobre os filmes"[268] e adicionalmente promoveu a vinda para o Brasil de cópias ou materiais de preservação de filmes realizados por esses cineastas no exterior e o repatriamento de matrizes e outros materiais que haviam sido deixados em laboratórios estrangeiros. Como parte das atividades desse projeto, Calil decidiu empreender a finalização de ABC da greve, documentário que Leon Hirszman deixara inacabado, sobre as manifestações sindicais no ABC paulista em 1979 que estão na origem da criação do Partido dos Trabalhadores. O trabalho, iniciado em 1988 com a colaboração dos cineastas Adrian Cooper e Walter Luiz Rogério e o apoio da Kodak, estúdio de som Álamo e laboratórios de imagem Curt-Alex e Truca, tinha inicialmente como prazo de exibição a abertura da Sala Cinemateca mas, por motivos técnicos (durante a montagem dos negativos verificou-se a necessidade de contratipagem de parte dos materiais positivos), o lançamento de ABC da greve só teve lugar no

[268] Relatório de Atividades 1988.

segundo aniversário da Sala, quando foi editado também um catálogo com a filmografia completa de Leon Hirszman. No mesmo ano, logo após o lançamento do filme de Leon, a retrospectiva "A morte e a morte de Glauber Rocha" evocou o décimo aniversário de desaparecimento do cineasta através da exibição de seus filmes e da realização de mesas-redondas com a participação de Zuenir Ventura, Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Luiz Meyer, Ismail Xavier, Luiz Carlos Maciel e Eduardo Escorel.

1988 foi também o ano em que se comemorou o cinqüentenário da Federação Internacional de Arquivos de Filmes. O congresso de aniversário realizou-se naturalmente em Paris, quando foi lançado o Livro de Ouro da Federação, reunindo informações sobre todos os arquivos a ela filiados. Eu havia remetido para Brigitte van der Elst, uma fotografia, delicadamente colorida à mão, de Eva Nil caracterizada como cigana, para ilustrar a página da Cinemateca Brasileira no livro. Ficamos todos agradavelmente surpreendidos quando um telex da secretária da Fiaf pediu que autorizássemos o uso da imagem na capa do Livro de Ouro. Outra participação brasileira nas comemorações foi o envio de uma cópia nova de Ganga bruta 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. Uma nova restauração da obra de Humberto Mauro havia sido, com essa finalidade, empreendida em 1987. A partir da mesma cópia-base utilizada na restauração anterior foi produzido um contratipo de melhor qualidade fotográfica e quadro reduzido para que a faixa sonora não mutilasse o enquadramento original das imagens. A trilha musical, com seus poucos diálogos e ruídos, foi filtrada no estúdio Álamo, que também fez a transcrição para um novo negativo de som, revelado na Líder. Os trabalhos de laboratório de imagem e nova sincronização foram feitos integralmente na Cinemateca e tomou-se o cuidado de incluir, no final, os créditos desta restauração e os da restauração de 1972.

Para evitar qualquer espécie de atrito com a Cinédia a propósito da exibição de Ganga bruta na mostra internacional ou em outras iniciativas culturais, fui enviado ao Rio de Janeiro com a finalidade específica de assinar com Alice Gonzaga Assaf um acordo regulando direitos e deveres da Cinemateca em relação a esse filme, bem como um programa de trabalho conjunto para a restauração de outros três filmes da Cinédia. Desde alguns anos eu mantinha um bom relacionamento com a filha de Adhemar Gonzaga, mas as negociações para o acordo foram muito facilitadas pela intermediação dos jovens pesquisadores Hernani Heffner e Lécio Augusto Ramos, formados no curso de cinema da Universidade Federal Fluminense, que haviam se tornado da confiança de Alice e obtido acesso irrestrito ao arquivo de documentos reunidos pelo pioneiro Adhemar. Em agosto de 1988 ambos haviam passado quase uma noite inteira em minha casa examinando materiais que eu reunira sobre Barro humano e consultando os originais das cartas escritas por Adhemar Gonzaga para Humberto Mauro, ainda no tempo em que o cineasta morava em Cataguases[269]. O interesse pela pesquisa de temas comuns nos aproximou e ambos

[269] Essas cartas me haviam sido remetidas por José de Almeida Mauro após a morte de Humberto, juntamente com fotografias e outros papéis encontrados no estúdio de Volta Grande. A portadora dessa documentação foi Márcia Mauro, filha de Zequinha que, a partir de 1984 e até o final da década de 1990, foi minha secretária e em seguida dos sucessivos diretores da Cinemateca.

foram inestimáveis no aparar arestas que ainda pudessem restar do processo que a produtora abrira contra a Cinemateca na década anterior, concluído em fevereiro de 1982 com a sentença judicial dando ganho de causa para o arquivo. O acordo entre a Cinemateca e a Cinédia foi assinado a 16 de outubro de 1988, com os jovens pesquisadores servindo de testemunhas.

Uma tentativa – sugerida por seu assessor Ricardo Soares, por mim e alguns outros funcionários da Cinemateca – aceita por Carlos Augusto Calil para modificar a "situação de exaustão e apatia" do início de sua gestão foi a adoção, "após 15 meses à frente da Cinemateca"[270], de um Plano de Emergência que tentasse fazer com que "nossa estrutura formal" respondesse, "num quadro de crise", "à demanda interna e externa. Uma reforma nessa estrutura parecia inconveniente, pois as longas discussões dela decorrentes protelariam mais uma vez ações imediatas". O plano proposto – em execução de novembro de 1988 a abril do ano seguinte – estabelecia "um esforço concentrado, contando exclusivamente os recursos disponíveis", para a solução de alguns pontos nevrálgicos de funcionamento:

> *um bom atendimento do público interessado nos produtos e serviços oferecidos pela Cinemateca; a garantia da qualidade de conservação do acervo; um bom nível de produtividade do Laboratório de Restauração; a criação de condições para nossa informatização, entre outros.*

Além de itens mencionados anteriormente – a inauguração e programação da Sala Cinemateca, por exemplo – o Plano classificava as atividades do ponto de vista do acervo de imagens em movimento (revisão de nitratos, incorporação de materiais acumulados, listagem do acervo de difusão, catálogo do Instituto Nacional do Cinema Educativo, organização das fitas de vídeo no depósito da Conceição, preparação de materiais para restauração), do acervo documental (incorporação de materiais acumulados, tombamento do acervo fotográfico) e administrativo (implantação do arquivo corrente e do cadastro geral). O Plano desenhava nominalmente as atribuições de cada operador, "temporariamente redimensionadas, de modo a suprir carências nos diferentes setores" e, ciente de que isso implicava em atingir posturas e acomodações individuais, exortava:

> *O sucesso deste Plano estará intimamente ligado ao envolvimento, à participação e à solidariedade de todos os funcionários da Cinemateca, e um de seus principais resultados será extirpar a angústia que se abate sobre nós, exaustos da impotência frente a uma cruel realidade que nos é imposta cotidianamente.*[271]

Apesar da resistência e do ceticismo de uma parcela do quadro funcional, incomodada ao ver sua rotina de pernas para o ar, durante a vigência do Plano e, por efeitos residuais, nos meses seguintes, várias tarefas previstas foram concluídas e outras tiveram um notável impulso. A biblioteca, fechada em virtude da saída de pessoal que não podia ser substituído, foi reaberta em novembro de 1988 e retomou-se a coleta e a incorporação dos materiais novos e antigos. Graças à reorganização do espaço físico da Documentação, foi possível encetar o processamento do Arquivo Paulo Emilio: livros, documentos

---

[270] Texto de apresentação do Plano de Emergência anexado ao Relatório de Atividades de 1988. As citações seguintes são da mesma fonte.

[271] Esse parágrafo, constante da última redação do Plano feita pela comissão responsável por sua elaboração (datada de 25 out 1988), foi excluído por Carlos Augusto Calil da versão final do Plano (datada de 3 nov 1988).

escritos, manuscritos e fotografias doados por Lygia Fagundes Telles[272]. A organização desse fundo documental foi certamente a experiência mais sólida para o aprendizado dos documentalistas da Cinemateca no manuseio dos acervos pessoais que constituem uma significativa parte de seu Centro de Documentação. Paralelamente ao trabalho de organização do Arquivo, em 1990, graças a um trabalho conjunto com o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, foi gravada uma série de depoimentos sobre Paulo Emilio com seus amigos mais próximos e alguns parentes.

Na área específica da restauração de filmes, o Plano de Emergência ganhou um reforço significativo graças a um projeto apoiado pela Vitae com o objetivo de duplicar os filmes silenciosos brasileiros e os longas-metragens sonoros em nitrato que ainda não possuíam matriz em acetato. Desde o Programa de Restauração estabelecido em 1985, este foi o primeiro momento em que uma ação efetiva foi possível para seu enfrentamento. No espaço de dois anos, com filme virgem adquirido com os recursos da Vitae, que também permitiram a contratação temporária de preparadores de materiais e de um mecânico de manutenção, o Laboratório de Restauração duplicou os 33 curtas-metragens silenciosos em nitrato que existiam naquele momento no acervo e gerou matrizes de 14 longas-metragens sonoros, entre os quais O Grito da mocidade (Raul Roulien, 1936), Obrigado, doutor (Moacyr Fenelon, 1948), Sai da frente (Abílio Pereira de Almeida, 1952) e Tico-tico no fubá (Adolfo Celi, 1952). Ainda previsto nas atividades do Plano de Emergência, concluí o catálogo geral dos filmes produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, publicado em 1990 pela Fundação do Cinema Brasileiro dentro de sua série "Documentos"[273]. Em termos de acervo fílmico, inevitavelmente dificultando a meta do Plano de incorporar os materiais ainda não inventariados, no primeiro semestre de 1989, Carlos Augusto Calil e eu fomos chamados por Augusto Tanaka, gerente do penúltimo cinema da colônia japonesa no bairro paulistano da Liberdade (o último foi o cine Jóia). Tratava-se de saber se interessavam à Cinemateca os filmes existentes nos porões do cine Niterói antes que o prédio fosse entregue a novos proprietários. A coleção era composta de cópias de produções da companhia Toei exibidas durante os últimos anos de funcionamento daquele cinema. Como o Diretor Executivo da Cinemateca demonstrasse interesse pelo acervo, Tanaka encarregou-se dos contatos com a sede da empresa no Japão para a transferência das cópias para a Cinemateca, ao mesmo tempo que procurou Massao Oshida, antigo diretor da Toho no Brasil, que guardava um lote de filmes dessa companhia em sua garagem, para que também os doasse. O conjunto de cópias de filmes japoneses – cerca de 3.500 rolos correspondentes a 420 títulos – foi

[272] Em reunião do Conselho realizada a 25 fev 1978, Lygia anunciara a doação da biblioteca de Paulo Emilio, bem como sua coleção de objetos (inclusive os boizinhos de barro coletados por ele antes de seu segundo período europeu) e aparelhos antigos. Declarara também a intenção de oferecer à então Fundação Cinemateca Brasileira os direitos autorais de toda obra de Paulo Emilio. Apenas depois da mudança para as casas da Conceição, porém, a Cinemateca tivera condições de começar a receber essa documentação, num processo de transferência que levou alguns anos.

[273] Publicado é modo de dizer. A Fundação vivia naquele momento – como o conjunto das instituições culturais brasileiras – uma crise terminal e foram feitas artesanalmente algumas dezenas de cópias do trabalho, distribuídas para arquivos e bibliotecas especializadas.

transportado para o Cemucam e ordenado alguns meses depois, sobretudo graças ao trabalho voluntário Fernando Duca, admirador do cinema nipônico que depois se especializaria como técnico de som.

O Plano de Emergência foi uma tentativa de pacto e quando se estabelece um tipo de acordo como esse as partes ficam em geral muito atentas para que se cumpram os compromissos assumidos. A proposta, constante na versão final do Plano, de prestar atenção

> *ao desdobramento do quadro político, geral e particular, que nos diz respeito, para então, à luz desta experiência que ora iniciamos, podermos discutir uma nova proposta de operação e funcionamento da Cinemateca*

não foi assumida como decisão política da direção. A discussão prometida não teve lugar e não se propôs um novo modelo de funcionamento. Tudo se passou como se houvesse uma crença de que o Plano de Emergência se perpetuasse como prática cotidiana – mesmo sem que a Diretoria decretasse isso ou redimensionasse as metas originalmente estabelecidas. O quadro de operadores reordenou-se sem orientação da Diretoria que, talvez em virtude das diferenças internas entre Carlos Augusto Calil e Rudá de Andrade, não abriu um diálogo institucional, pelo contrário o diminuiu ao máximo com a suspensão das reuniões de coordenadores, o então chamado Colegiado. A falta de cuidado em lidar com os ritmos internos do pessoal demonstrou-se, por exemplo, na substituição da então coordenadora do Departamento de Documentação, Eliana de Oliveira Queiroz, por Maria Christina Barbosa de Almeida, bibliotecária convocada na Universidade de São Paulo, que teve um relacionamento difícil com a equipe durante o período em que permaneceu no posto. Exceto por linhas de ação priorizadas pelo diretor-executivo – como a programação da Sala Cinemateca ou o projeto da nova sede –, o conjunto das atividades não se integrava num todo harmônico. Um espaço até então considerado inóspito, as instalações no Cemucam, transformou-se em local agradável de trabalho. Decidi, como meta do Acervo, o início da organização da coleção telejornalística da Tupi e durante mais de ano, uma vez por semana, eu e José Francisco de Oliveira Mattos refugiávamo-nos no Cemucam enfrentando a tarefa, aparentemente maluca para duas pessoas, de ordenar as reportagens em 16mm, não apenas as que estavam em caixas de papelão supostamente organizadas por data mas também milhares de rolinhos jogados em enormes caixas de madeira junto com outros suportes documentais – como gravações sonoras do período pré-ditadura, provavelmente escamoteadas de algum serviço de investigação militar[274]. 8.700 caixas com reportagens foram ordenadas cronologicamente e até 1992 cerca de 15% da coleção recebeu catalogação primária – a partir das anotações constantes nas pontas – e as informações inseridas em base de dados específica. Esse trabalho possibilitou, no final desse ano, o encaminhamento e a aprovação, por parte da Vitae, de um projeto com o objetivo de aprofundar a catalogação e telecinar os materiais relativos ao período abril de 1960/abril de 1964. Os recursos desse novo projeto apoiado pela Vitae permitiram a contratação de equipe e a aquisição de uma moviola-telecine Steenbeck

[274] Utilizei essa experiência de organização de imagens em movimento na comunicação que fiz no "Rencontre de cinémathèques éuropeènnes", em 1991, em Lausanne, na Suíça. Dei à minha palestra o nome de "Cataloguing – an experience on knowledge" e a baseei em conceitos junguianos para entender o caos e transformá-lo em algo passível de um conhecimento que se pode compartilhar.

35/16mm. Ainda no campo da catalogação, José Inácio de Melo Souza iniciou nesse período a catalogação de conteúdo das coleções de cinejornais do acervo, trabalho que permitiu a edição de catálogos das séries Bandeirante da tela (1991), Cinejornal informativo (1992), Brasil hoje (1994), em tiragem artesanal. Posteriormente, em versão impressa, foi editado o catálogo dos cinejornais produzidos pela Carriço Film, de Juiz de Fora (2001). Um convênio assinado com a Fundação Padre Anchieta/TV Cultura – interessada na produção de uma série de programas a propósito dos quarenta anos da televisão no Brasil – permitiu a limpeza, copiagem e catalogação do acervo Tupi em vídeo Quadruplex e U-matic. Lamentavelmente, o convênio previa a entrega à Cinemateca de cópias dos originais em fitas VHS de baixa velocidade, suporte não destinado à preservação e que em menos de uma década apresentou sinais de deterioração e perda de informação.

A pedido de Carlos Augusto Calil, foi incluído na pauta da reunião do Conselho de dezembro de 1989 um item relativo à reforma do Regimento Interno. Segundo ele,

> *a prática tem demonstrado que o atual Regimento Interno não permite condições razoáveis de governabilidade à Direção.* [...] *existem, por exemplo, determinadas situações no Regimento Interno que restringem a liberdade do diretor-executivo. Trata-se de definir a autoridade e a responsabilidade da direção e proporcionar, por exemplo, a opção ao diretor de escolha de sua própria equipe. Outras questões de estrutura também deverão ser revistas, para que os problemas possam ser superados, com o objetivo de se proporcionar uma maior agilidade em termos de fluxo interno, assim como garantir ao novo diretor melhores condições de trabalho.*[275]

Na mesma reunião, Calil expôs as dificuldades criadas pelo Departamento Jurídico da Fundação Nacional Pró-Memória quanto à Sociedade Amigos da Cinemateca receber recursos captados pela Cinemateca através de serviços (cessão onerosa de imagens, por exemplo) tendo em vista não existir um instrumento jurídico entre a SAC e a Cinemateca Brasileira.

A SAC revelara-se como da maior importância para a manutenção das atividades correntes da Cinemateca, inclusive as finalísticas. Em 1987 ela responde por 60% do orçamento do ano e os recursos concedidos pelo Ministério da Cultura são quase todos relativos ao pagamento de pessoal. Movimentara-se um total equivalente a cerca de 14.434 OTNs – valor de dezembro, esclarece o Relatório anual. Os minuciosos e especializados demonstrativos incorporados aos relatórios dos anos seguintes demandariam certa arqueologia financeira para serem entendidos pois utilizam-se de indicadores como OTNs e BTNs, além de cruzados novos, frutos dos diferentes planos econômicos que se sucediam na tentativa de deter a inflação. Provavelmente poucos conselheiros da Cinemateca liam essas páginas repletas de números e com certeza apenas o conselheiro e ex-ministro Luiz Carlos Bresser Pereira tinha instrumentos para entender um parágrafo que explicava que

> *os sub-repasses (566.121 BTNs) correspondem a 256% dos sub-repasses de 1988 (se aplicado um corretor de 6,17 sobre 35.841 OTNs). Mas 300.072 BTNs são recursos para o elemento 4110-Obras, principalmente do Matadouro e 59.154 foram destinadas à compra de*

[275] Ata da reunião de 19 dez 1989. A gestão de Carlos Augusto Calil e Rudá de Andrade terminaria em meados de 1990.

> *estantes de aço. As 206.895 BTNs restantes equivalem a 93,6% dos sub-repasses de 1988*[276].

A partir de 1988 a proporção entre recursos provenientes do governo federal e de outras fontes tende a se estabilizar em torno 60% e 40% respectivamente. Um grande problema permanece o dos recursos humanos: determinações governamentais proíbem que funcionários do quadro que se aposentam ou se desligam sejam substituídos. Existem também sérias restrições para a contratação de autônomos. A redução de 14 operadores – entre efetivos e autônomos – em 1988 representou

> *uma queda de 25% da força de trabalho o que, em um contingente reduzido e com especializações diversas, indica os riscos que a Cinemateca permanentemente corre no que respeita à continuidade eficiente de suas atividades.*[277]

Inspeções e auditorias da Pró-Memória e do Ministério da Cultura, em 1989, demonstram carências administrativas no uso sistemático de licitações, no controle de consumo de materiais e no levantamento patrimonial. Ao mesmo tempo exigem a dispensa dos autônomos que respondiam por rotinas básicas da administração. Como resultado, a SAC contrata e cede para a Cinemateca o pessoal dispensado, "evitando assim o total colapso dos serviços administrativos"[278]

Na mencionada reunião de 10 de março de 1989, à qual esteve presente Augusto Carlos da Silva Telles, presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, o diretor-executivo da Cinemateca informou que, "se a Cinemateca não paralisou completamente, a sua situação é crítica"[279] dada a diminuição dos recursos disponíveis: "não há mais o que ser cortado, vive-se no limite financeiro e de pessoal". Funcionários e Diretoria esforçavam-se na obtenção de patrocínios e financiamentos, "o que tem permitido a sobrevivência da instituição". Na avaliação de Silva Telles, "a continuidade das atividades da Cinemateca, e mesmo sua sobrevivência, dependerá da obtenção de financiamento na iniciativa privada". A discussão portanto colocava-se em termos da responsabilidade e da possibilidade de o Estado arcar com a manutenção de seus órgãos de cultura. Maurício Segall apontou para que "a presença de recursos das empresas nos órgãos pode levá-los à privatização. As empresas só se interessam por eventos de caráter publicitário e não pela manutenção e custeio das entidades, portanto a batalha é de natureza política, e tem que ser feita na esfera pública". O conselheiro Bresser Pereira propõe uma discussão profunda da relação da Cinemateca com o governo federal, "enquanto questão política"; defende "uma mudança de mentalidade no tocante ao autofinanciamento das atividades culturais, tal como existe em diversos países, para que as entidades tenham receita própria". A discussão proposta não é sistematizada pois o assunto é interrompido logo após Carlos Augusto Calil expressar sua preocupação com "a perspectiva de morte das instituições por inanição, lentamente em decorrência dos sucessivos cortes de custeio dos últimos anos"; acredita na necessidade de uma maior autonomia em relação à Pró-Memória na definição do salário de funcionários e do quadro de pessoal a partir de limites globais fixados

[276] Relatório de Atividades de 1989.
[277] Relatório de Atividades de 1988.
[278] Relatório de Atividades de 1989.
[279] Ata da reunião do Conselho de 10 mar 1989. As citações seguintes são da mesma fonte.

pela Administração Central; e ainda reforça sua opinião de que "a busca de recursos extra-orçamentários é a política real para o momento, é a política possível".

A posse do primeiro presidente da República eleito por voto direto depois de três décadas foi seguida por medidas de caráter truculento em quase todas as áreas da vida nacional. A ministra da Fazenda Zélia Cardoso de Mello decretou que todos os saldos bancários – de pessoas físicas e jurídicas – acima de 50 mil cruzados novos fossem bloqueados por 18 meses; o Ministério da Cultura foi extinto, juntamente com vários órgãos da administração pública voltados para a cultura – a Embrafilme e a Fundação Nacional Pró-Memória entre eles – e substituído por uma Secretaria da Cultura ligada diretamente à Presidência da República. Essas medidas, tomadas em março de 1990, provocaram a convocação de uma reunião extraordinária do Conselho da Cinemateca Brasileira no último dia desse mês. Tratava-se de examinar os destinos da instituição, cuja transferência para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional seria o esperado. Mas, naquele momento, o esperado raramente acontecia. De acordo com o documento de incorporação da Cinemateca Brasileira ao governo federal, caberia ao Conselho, no caso de extinção da Fundação Nacional Pró-Memória, decidir sobre os destinos institucionais. Os conselheiros reunidos debateram sobre a anexação da Cinemateca ao governo estadual ou municipal de São Paulo – "inviável o retorno da instituição à esfera particular"[280]. Receoso da vinculação da Cinemateca à vertente da produção cinematográfica (cogitava-se naquele momento a criação de um Instituto Nacional de Atividades Culturais), Carlos Augusto Calil encaminhara ao grupo de cultura do novo governo – que se reunia no edifício conhecido como Bolo de Noiva, anexo ao Palácio do Itamarati, em Brasília – uma cópia do documento anteriormente útil junto a Celso Furtado, e telefonara ao Secretário de Cultura, o paraibano Ipojuca Pontes, preocupado com o corte de funcionários não estáveis, o que atingiria mortalmente a Cinemateca[281]. O secretário Ipojuca garantira-lhe que "a Cinemateca de Paulo Emilio seria preservada" e que a intenção do governo "era cortar gorduras na administração central". A Cinemateca ainda não fora incluída no Sistema Integrado de Administração Financeira – Siafi – do governo federal, e os recursos da SAC encontravam-se bloqueados pelas medidas do plano econômico. De qualquer forma, tanto o secretário de Cultura do Estado de São Paulo, Fernando Morais, quanto a secretária municipal, Marilena Chauí, mostravam-se receptivos diante da eventual necessidade de abrigar a Cinemateca Brasileira. Em estado de assembléia permanente, o Conselho voltou a reunir-se noventa dias depois para nova troca de informações. O diretor-executivo, juntamente com Maurício Segall, haviam se reunido com a inventariante da Pró-Memória, que lhe assegurara que não haveria cortes de pessoal na Cinemateca. Posteriormente, houve a ameaça de corte da ordem de 30%. O cineasta, e também paraibano, Vladimir Carvalho obtivera do secretário Ipojuca que o corte fosse

[280] Essa citação, bem como as próximas, tem como fonte a ata da reunião do Conselho de 31 mar 1990.

[281] Mortalmente porque, de acordo com o Artigo 19 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, era considerado estável apenas o funcionário que, no momento da promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil (outubro de 1988) exercesse sua função "há pelo menos cinco anos continuados", o que não era o caso de nenhum servidor da Cinemateca Brasileira, dado que a mesma foi incorporada ao governo federal em fevereiro de 1984.

reduzido para 10% (3 funcionários). Calil temia ainda que houvessem mais cortes de funcionários – sobretudo os que tinham apenas cargos de confiança – no processo de incorporação da Cinemateca ao recém-criado Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC. Diante do panorama nebuloso, a presidente do Conselho propõe, e a proposta é unanimemente aprovada, que os mandatos dos diretores e dos conselheiros sejam prorrogados até o final de 1990.

Na apresentação do Relatório de Atividades relativas a esse ano, Carlos Augusto Calil chama a atenção para "a dramática situação" em que se encontrava a Cinemateca:

> *1990 foi um ano perdido. A Cinemateca esteve permanentemente ameaçada pela crise econômica do país, pela reforma administrativa do governo federal, pela indiferença da Secretaria (nacional) da Cultura e pelo descrédito decorrente de sua vinculação a um órgão em extinção.* [...] *foi necessário provar que a Cinemateca não estava também ela em extinção. Lutamos desesperadamente para não paralisar nossas atividades e não abandonar nosso projeto de intervenção cultural* [...].
> *Foi apenas graças à SAC, responsável por 40% de todo o orçamento (inclusive manutenção) que continuamos de pé. Mas a SAC não é suficientemente forte para enfrentar o gradativo desinteresse do governo federal pelo nosso destino. Qual será essa percentagem no próximo relatório? A prosseguir nessa direção, um dia nos depararemos com a constatação de que a participação do governo federal passou a ser irrelevante. Teremos chegado então a uma desejável independência do governo ou desaparecido novamente nas brumas que costumam de tempos em tempos baixar sobre nós?*

Na primeira reunião de 1991, quando o Conselho aprova esse Relatório, a pergunta de Calil ficou no ar. A situação da Cinemateca diante do IBPC continuava indefinida mas havia alguma esperança com o novo secretário de Cultura, Paulo Sérgio Rouanet, que parecia disposto a fazer uma ponte entre os intelectuais e o governo e apaziguar a situação de grande tensão existente. Contrariamente à opinião de Maurício Segall de que, diante da gravidade da situação, era "preciso por a boca no mundo"[282], Calil pensava que o desânimo geral era muito grande e impossível uma mobilização. Talvez fosse chegado o momento de a Cinemateca Brasileira desligar-se do governo federal, o que sobrecarregaria ainda mais as obrigações da SAC, cujas fontes de receita eram basicamente a bilheteria da Sala, os serviços técnicos prestados pela Cinemateca e os convênios de atividades mantidos com as secretarias de Cultura do Estado e do Município de São Paulo. As condições fixadas por essas secretarias para a anexação da Cinemateca eram consideradas inaceitáveis e os conselheiros continuavam perplexos. A própria prorrogação do mandato de diretores e conselheiros é de difícil definição: até o final do ano?, por três meses? Afinal aprova-se uma prorrogação de seis meses, tempo mais do que suficiente para que o diretor-executivo encontre-se com Lélia Gontijo Soares, presidente do IBPC, para encaminhar a situação.

Uma solução institucional acaba não sendo encaminhada e no final de 1991 um telegrama do novo presidente do IBPC, Jayme Zettel, eximindo-se do comparecimento e comentando a inoportunidade de uma reunião do Conselho para tratar da reformulação do Regimento Interno da Cinemateca num momento em que os estatutos do próprio IBPC ainda estavam em tramitação, provoca impasse. Um secretário-adjunto da Cultura informara telefonicamente a Carlos Augusto Calil que a Cinemateca Brasileira não tinha mais Regimento e muito menos Conselho e que transmitisse isso aos conselheiros. A

---

[282] Ata da reunião do Conselho de 5 abr 1991.

submissão à burocracia ou a desvinculação do governo federal são as alternativas propostas pelo conselheiro Luiz Carlos Bresser Pereira, que acrescenta uma terceira: a tentativa de conservar a situação atual de vinculação e a manutenção das salvaguardas fixadas no ato de incorporação[283]. A presidente do Conselho, aflita para a aprovação ainda que informal do Regimento, pensa que a discussão dessas alternativas será muito longa. Apesar disso, Bresser Pereira continua sua argumentação: compreende-se que o governo queira livrar-se das instituições que lhe dão ônus financeiros sem correspondentes ganhos políticos, devolvendo-as aos estados ou municípios, e afinal é muito estranha essa história de salvaguardas numa instituição pública estatal. Calil, que a convite do secretário Rouanet, participara das discussões sobre uma nova lei do cinema brasileiro, sancionada pelo presidente da República no final do ano, tentara transformar a Cinemateca em órgão autônomo, vinculado diretamente à Secretaria da Cultura mas, apesar do aparente acordo do secretário, a proposta não fora incluída na nova lei[284]. O diretor-executivo concorda com o conselheiro em que a autonomia da Cinemateca é muito relativa e praticamente não existe desde que as contas da instituição haviam sido incluídas no Siafi. A única autonomia da Cinemateca encontra-se na SAC e que foi a dependência ao IBPC que derrubou o Regimento, "o que provocou a queixa dos funcionários de que ele não estava mais sendo cumprido". Restava apelar-se a Paulo Sérgio Rouanet para se manter pelo menos a integridade institucional. No mais, conclui o diretor-executivo, a Cinemateca Brasileira é uma repartição pública e boa parte dos funcionários se comporta como funcionários públicos.

As palavras de Calil, usando a palavra "funcionários públicos" no sentido mais preconceituoso, traíam o fosso que se cavara entre o corpo funcional e o diretor-executivo, além da falta de entrosamento que se aprofundara entre ele e Rudá de Andrade. O tema reforma do Regimento Interno arrastava-se há quase dois anos. Um anteprojeto fora entregue pelo diretor-executivo à presidente do Conselho em março de 1990 e uma comissão – Maria Rita Galvão, Ismail Xavier e Thomaz Farkas – nomeada para seu exame. Tratava-se de considerar a Cinemateca Brasileira como arquivo também de vídeo e de televisão, além de ter unidades operacionais por todo o país, e de o diretor-executivo ter autonomia para indicar seu(s) adjunto(s)[285].

Um tema axial quando o assunto surge nas reuniões do Conselho é a inserção do Colegiado nas instâncias de decisão institucional. A gestão de Carlos Augusto Calil caracterizara-se pela centralização de decisões e pouca delegação. A conseqüência fora o desestímulo às iniciativas setoriais ou individuais e a sobrecarga de trabalho na Diretoria Executiva. Esvaziadas as reuniões de chefes de departamento, o Colegiado tornara-se apenas uma bandeira na disputa de poderes e uma forma de ataque ao diretor-executivo. Sylvia Naves e Bernardo Vorobow, representando os funcionários num momento em que a

---

[283] Ata da reunião do Conselho de 17 dez 1991. As informações deste parágrafo são dessa fonte.

[284] De todas as discussões, restou sobre o assunto apenas o artigo 25 da Lei 8.401: "A Cinemateca Brasileira ou a entidade credenciada poderá solicitar o depósito da obra audiovisual brasileira, por ela considerada relevante para a preservação da memória cultural". E um Parágrafo único: "A cópia a que se refere este artigo deverá ser fornecida em perfeito estado e será adquirida pelo preço de custo de sua reprodução, só podendo ser utilizada pela própria Cinemateca ou entidade credenciada em atividades culturais sem fins lucrativos".

maior parte destes havia se desinteressado por um confronto, denunciaram ao Conselho o risco de desaparecimento do Colegiado, que não era mais convocado nem via cumpridas suas decisões. Há meses solicitavam uma audiência com o diretor-executivo. A questão era política e exigia uma resposta política, analisou Maurício Segall, que pediu à presidente do Conselho que tentasse harmonizar a situação interna até que se pudesse discutir um novo Regimento[286]. No final de 1991, Maria Rita Galvão argumenta diante do Conselho que as delongas na reforma do Regimento da Cinemateca implicavam em uma desestruturação interna inaceitável; urgia aprovar, ainda que informalmente, o novo Regimento, "dado que internamente a indefinição da situação da Cinemateca é insustentável"[287]. A aprovação informal "dará à atual Diretoria o necessário respaldo para tentar reestruturar a Cinemateca", agradeceu a presidente do Conselho ao ver atendido seu apelo.

À margem dessa crença, alguns funcionários resolveram que era hora de tomar uma atitude mais saudável e ironizar a situação estabelecida. Boletins informativos sérios haviam sido tentados durante a história da Cinemateca, mas O Bisbilhoteiro não se pretendia do mesmo teor. Seu nome foi tirado de uma frase do diretor-executivo dita durante a "primeira Reunião Geral dos funcionários e colaboradores da Cinemateca Brasileira, de acordo com o novo Regimento Interno informalmente em vigor"[288]. A iniciativa da redação e os cuidados de impressão – processadores de texto primitivos e xerox – foram de inteira responsabilidade minha e de Raphael Messias Filho, com a colaboração de alguns outros operadores da Cinemateca. Talvez uma iniciativa jocosa como essa, e de um humor por vezes carregado, não merecesse ser mencionada num relato sisudo. O caso, porém, é que o próprio diretor-executivo manifestou-se sobre ela, mandando afixar no mural coletivo existente no espaço da Diretoria – a casa 1 do parque da Conceição – memorandos elogiosos ou depreciativos sobre algumas edições do pasquim[289]. Encimadas por lemas diferentes a cada edição[290], algumas tiveram brindes como um autógrafo de Pedro Almodóvar para a Cinemateca Brasileira e um postal de Monument Valley enviado por Calil durante o périplo que fez aos Estados Unidos no final de sua gestão. O Bisbilhoteiro teve ao todo 10 edições (do número zero ao oito, com uma edição 3bis) e, embora a inspiração anárquica tivesse tudo a ver com a personagem central de O Bandido da luz vermelha (Rogério Sganzerla, 1968; "quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha", diz o bandido), havia muita informação, como a sobre o espectador de número 150 mil da Sala Cinemateca e o milésimo registro na base de dados dos vídeos da Tupi (número zero), ou as edições dedicadas à participação de Luiz Gonzaga Fernandes no Congresso da Fiaf realizado em Montevidéu (número 3) e à reunião da Comissão de Catalogação que teve lugar na

---

[285] Temas presentes nas reuniões de Conselho de 31 mar e 29 jun 1990.
[286] Ata da reunião do Conselho de 5 abr 1991.
[287] Ata da reunião do Conselho de 19 dez 1991.
[288] O Bisbilhoteiro, n. 0, 16 mar 1992.
[289] Um primeiro dizia "Perseverem, apesar das dificuldades, presentes e futuras, e mantenham o bom humor deste número"; ao que um vago Ombudsman respondia: "O missivista refere-se obviamente ao número zero. Nosso comentário: a equipe deve tentar" (O Bisbilhoteiro n. 1, 1 abr 1992). Além das manifestações afixadas no mural, Calil participou na seção "Bate-bola com..." do número 4 (18 mai 1992) e Rudá de Andrade do número 5 (2 jun 1992).

Cinemateca Brasileira após esse mesmo congresso (número 3bis). Graças aO Bisbilhoteiro, sabe-se que, quando Maurício Segall declarou, na reunião do Conselho de 22 de julho, ter conhecimento da indicação, por vários conselheiros, do nome de Ricardo Ohtake, as negociações para que o arquiteto e *designer* aceitasse ser o novo diretor-executivo da Cinemateca estavam sendo feitas há meses:

> *Pílula cultural*
>
> *Os magníficos painéis de vidrotil, que decoram a estação Consolação do metrô, chamam-se "As quatro estações" e são de autoria de uma artista plástica nascida no Japão, mas radicada no Brasil desde 1937. Seu nome é... Tomie Ohtake.*
>
> O Bisbilhoteiro, n.2, 15 abr 1992
>
> *Você sabia que...*
>
> *...ficamos sabendo que apenas metade do Conselho Consultivo da CB tem certeza que Tomie Ohtake nasceu em 1913? A outra metade não concorda com esta informação (alguns mesmo a desconhecem)...*
>
> O Bisbilhoteiro, n.4, 18 mai 1992
>
> *O cantinho da Malú*[291] */ Adiós muchachos*
>
> *Não resta mais dúvida de que Tomie Ohtake nasceu mesmo em 1913 e, pinturas à parte, isto não é uma abstração.*
> *Dia 22 de julho, o Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira reúne-se para aprovação do novo (mais um) Regimento Interno da CB e eleição da nova Diretoria, digo do novo diretor-executivo (isso já é uma novidade do novo Regimento).* [...]
> *Afora isso, tem gente chegando e tem gente partindo e as saudades ficam a critério de cada um.*
> *A Cinemateca Brasileira continua (ela sempre continua), com o seu melhor e o seu pior, e quem sabe do joio é o trigo.*
> *Sem ilusões – o cinema já é uma arte ilusória – mas também sem carregar nas costas o peso da glória alheia.*
> *Os trabalhos continuarão a ser feitos, com maior ou menor empenho e velocidade, a depender do menor ou maior apoio que recebam dos novos gestores. Sem o trabalho não há estrutura que se mantenha de pé, e não existem ídolos que se ergam sobre pés de barro.*
> *Aos que partem, a memória nacional agradece; aos que chegam, dá as boas-vindas; e aos que ficam, lembra que a estabilidade funcional e emocional um dia acaba.*
>
> O Bisbilhoteiro, n.7, 15 jul 1992

Carlos Augusto Calil anunciara aos conselheiros, alguns meses antes, que em hipótese alguma se candidataria à reeleição, e Maria Rita Galvão informara que Rudá de Andrade também não ocuparia nenhum cargo na próxima Diretoria[292]. Apesar da discordância de alguns conselheiros (capitaneados por Maria Rita e por Maurício Segall), o Regimento Interno aprovado na reunião de 22 de julho determinou que a Diretoria da Cinemateca Brasileira fosse composta por um diretor-executivo que indicaria – para homologação – dois diretores adjuntos. Calil disse algumas palavras "sobre as mazelas internas que enfrentou com a Diretoria eleita em bloco" e Segall constatou que o Colegiado – instância suprimida no novo Regimento – talvez fosse prematuro na Cinemateca. O Regimento também não se manifestou sobre

---

[290] Por exemplo: "Experimente, tente, invente um 92 diferente", n. 0, "Comerás o pão com o suor do teu rosto (Gen. 3)", n. 3, 4 mai 1992, "Ao vencedor, as batatas! (M. de Assis)", n. 7, 15 jul 1992.
[291] Esse era o nome do "editorial". Apesar do nome da seção, Maria Lúcia Alves Ferreira, responsável pelo setor de divulgação da Cinemateca, não escreveu um único editorial.
[292] Ata da reunião do Conselho de 17 dez 1991.

a estrutura da Cinemateca – problema da Diretoria e não do Conselho, na opinião de Bresser Pereira. Antes da eleição de Ricardo Ohtake como novo diretor-executivo, Carlos Augusto Calil recebeu um voto de louvor, que agradeceu, e também aos funcionários "que o agüentaram por cinco anos". Ao se colocar a questão da presidência do Conselho, Maria Rita Galvão declarou que não gostaria de continuar no posto "se a isto não a obrigasse o seu mandado na Diretoria da Fiaf, de que é vice-presidente"[293]. Jean-Claude Bernardet foi efeito seu vice.

Enfim a sede

O depósito climatizado do Parque da Conceição fora construído segundo padrões convenientes para uma filmoteca, com equipamentos adequados a essa finalidade que, durante uma década, responderam sozinhos – exceto pelo acréscimo de alguns desumidificadores –, com manutenção esporádica, pela demanda intensiva necessária à conservação de matrizes. Uma dúzia de anos depois, porém, a precariedade das condições de funcionamento do depósito eram visíveis mesmo para olhos não especializados. Pontos de infiltração de umidade nas paredes com conseqüente proliferação de fungos, instabilidade térmica – exatamente o que se sabia inadequado para a conservação de filmes. Apesar de tudo, estes continuavam chegando à Cinemateca com regularidade e, às vezes, em ondas avassaladoras. Além dos negativos antigos armazenados na Líder sistematicamente incorporados, produtores e realizadores adquiriram o hábito de enviar para a Cinemateca Brasileira as matrizes de seus filmes logo após esgotado o período de exploração comercial. Carlos Diegues, por exemplo, depositou em 1991 os negativos de Quilombo (1984), Um Trem para as estrelas (1987) e Dias melhores virão (1989). Caetano Veloso enviou os negativos de O Cinema falado (1986) no ano seguinte, o mesmo em que começaram a chegar ao arquivo os negativos originais dos longas de sexo explícito produzidos pela Boca do Lixo paulistana – "última fase comercialmente viva do cinema brasileiro contemporâneo"[294]. Materiais dessa produção aportaram à Cinemateca pelos anos seguintes e títulos como Bacanais na ilha das ninfetas (Osvaldo de Oliveira, 1982), Curras alucinantes (Antônio Meliande, 1983) e Minha cabrita, minha tara (José Adalto Cardoso, 1986) passaram a freqüentar com desenvoltura as bases de dados do acervo e da filmografia, embora eventualmente provocassem rubor nas revisoras encarregadas do exame técnico das matrizes. A exuberância dessa última fase de produção paulistana e seu contínuo fluxo para a Cinemateca Brasileira transformou esse arquivo – como o afirmei em diversas oportunidades e que, até segunda ordem, continua sendo verdade – no maior arquivo de filmes do mundo em termos de uma coleção de filmes pornográficos.

Paralelamente, o desmonte da Embrafilme determinado pelo governo federal resultou na entrada – tanto na Cinemateca Brasileira quanto na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro – de um brutal volume

[293] Não existe nada nos Estatutos da Fiaf que determine que um membro de seu Comitê Executivo, mesmo um dos dois vice-presidentes, exerça cargo em seu arquivo de origem.
[294] Relatório de Atividades de 1992.

de cópias usadas de longas-metragens que se achavam na distribuidora daquela empresa. Os rolos encaminhados para São Paulo foram imediatamente enviados para o depósito do Cemucam e representavam muito mais um acréscimo no trabalho de ordenação e incorporação do que um efetivo passo na preservação desses filmes. A essa altura já se abandonara a idéia de construir ali o Arquivo Nacional de Matrizes. Para diminuir os riscos a que estava exposto o acervo fílmico, algumas obras foram empreendidas em 1989, como a eliminação de vazamentos na cobertura, a construção de um piso de concreto de 270m^2 e a instalação de placas de isopor para reduzir a temperatura do vão central da antiga escola de jardinagem. Paliativos de pouca eficácia.

Novas e importantes incorporações também eram feitas ao acervo em nitrato, como documentários silenciosos sobre o Colégio Arquidiocesano, em São Paulo, sobre a Polícia Militar de Minas Gerais e o Hospital Psiquiátrico do Juqueri. Isso sem falar de uma série de cópias novas de clássicos europeus enviadas por arquivos membros da Fiaf dentro da política de intercâmbio pelos nitratos silenciosos que a Cinemateca repatriava a seus países de origem. Ao mesmo tempo que se esgotava a capacidade de armazenamento de filmes, exigia-se que a instituição assumisse responsabilidades de gerenciamento internacional. Em 1991, após meses de negociações com o Ministério de Assuntos Estrangeiros da França, a Cinémathèque Française e os inventariantes da Embrafilme e da Fundação do Cinema Brasileiro, Carlos Augusto Calil concluíra um acordo para o resgate de um grande lote de cópias de filmes brasileiros que se encontrava armazenado na empresa francesa SW Freight. Tratava-se não apenas das cópias remanescentes de mostras de cinema brasileiro, como a do Centre Pompidou em 1987, mas também de filmes enviados para participação em festivais europeus e que, para maior facilidade de circulação, ficavam depositados naquela empresa. O depósito era oneroso e com o passar do tempo a dívida brasileira elevara-se a 50 mil dólares. No acordo final, estabeleceu-se que o governo brasileiro pagaria metade dessa importância e a Cinémathèque Française, o Centre National de Cinématographie e Ministério de Assuntos Estrangeiros da França a outra metade, ficando a primeira como depositária de todo o lote. Coube à Cinemateca Brasileira informar os produtores e obter sua concordância para o depósito no arquivo francês mediante a garantia de que a exibição dos filmes só se daria mediante autorização expressa da Cinemateca Brasileira e dos detentores de direitos legais[295]. A partir desse momento a Cinemateca administrou o uso desse acervo que, enriquecido por incorporações posteriores, elevar-se-ia a 284 longas e 135 curtas-metragens, equilibrando interesses de produtores na comercialização de seus filmes, de organismos públicos empenhados na divulgação do cinema brasileiro e eventuais ditames de preservação, como por exemplo em 2003, quando uma cópia de Proêzas de Satanás na Vila do Leva-e-traz (Paulo Gil Soares, 1967) foi importada da França para auxiliar na restauração desse título, cujos negativos encontravam-se irremediavelmente comprometidos pela desplastificação.

[295] Um primeiro termo de transferência de responsabilidade foi assinado entre a Embrafilme e a Cinemateca Brasileira em 19 ago 1991. O acordo final entre as cinematecas brasileira e a francesa é de 21 mai 1992.

A ação dos cupins que periodicamente ameaçava árvores e edifícios do parque do Ibirapuera recrudesceu na segunda metade dos anos de 1980. Sua voracidade era visível nos depósitos de filmes em nitrato, onde poupava os rolos de película mas não as estantes de madeira que volta e meia ruíam, espalhando os filmes e inutilizando o controle das posições topográficas[296]. No laboratório, os cupins atacavam as paredes, os batentes das portas, os suportes das máquinas, o madeiramento da estrutura e do telhado, e colocavam em risco a instalação elétrica. Uma pequena intervenção foi realizada em 1989 com recursos obtidos graças à recomendação de uma auditoria do MinC, que considerou o espaço inadequado ao uso dos funcionários. A conclusão do projeto apoiado pela Vitae para duplicação dos filmes silenciosos e dos longas brasileiros com negativos em nitrato coincidiu com a inviabilização de uso do prédio. O telhado antigo

> *apresentava sérios problemas de goteiras que, com a destruição dos forros pelos cupins, acabaram por alagar toda a área de preparação dos filmes, o corredor de entrada onde estava armazenada parte dos produtos químicos de processamento, a oficina e a área de preparação dos banhos* [...].
> *A quantidade de água que entrava pelo prédio teve duas conseqüências imediatas. A primeira foi tornar o prédio extremamente úmido, causando o surgimento de fungos nos filmes que se encontravam no laboratório, num espaço de tempo muito curto (menos de um mês). A segunda foi levar as instalações elétricas da área de preparação – cujas tomadas eram embutidas no piso – a se deteriorarem de tal forma que a água penetrava nas tomadas* [...]*, dava choque nos pés das pessoas e chegava a causar pequenos curtos-circuitos* [...].
> *Com o excesso de umidade interna do prédio, as partes metálicas das máquinas começaram a oxidar e enferrujar, provocando riscos e outros danos nos filmes que precisavam ser processados. Com a fragilidade do forro, partículas nem sempre tão pequenas quanto a palavra sugere caíam do forro nos tanques não cobertos dos banhos de processamento. Tais partículas aderiam à emulsão dos filmes durante o processamento e grudavam nos roletes, provocando riscos profundos e inutilizando rolos inteiros já processados.*

Em março de 1992, a última tentativa de operação do laboratório – um contratipo de Sunset Boulevard/O Crepúsculo dos deuses (Billy Wilder, 1950) feito, por determinação de Carlos Augusto Calil, a partir de cópia recebida da Cinemateca Real da Bélgica – teve resultados trágicos: "dos dez rolos do filme, quatro precisaram ser reprocessados por problemas de riscos e sujeiras". A "situação calamitosa" implicou na paralisação das atividades do Laboratório de Restauração e no investimento de "tempo e energia" nos locais da nova sede destinados às atividades técnicas.

Na reunião do Conselho de 13 de março de 1993, em que foi analisado o relatório de atividades do qual consta a explanação sobre o "terror dos cupins", Ricardo Ohtake informou que as obras do Matadouro caminhavam mais lentamente do que ele previra. Com elegância, declarou que, quando fora convidado a assumir a Diretoria da Cinemateca Brasileira, os conselheiros haviam comentado superficial e genericamente sobre as dificuldades da situação financeira, mas não sobre problemas mais profundos. Isso, segundo ele, revelava o desconhecimento que o Conselho tinha da gravidade dos problemas que encontrara na instituição, como as dívidas relativas ao INSS – da ordem de 32 mil dólares americanos – e a irregularidade na contratação de funcionários temporários. A presidente do Conselho confessou que

---

[296] "No início deste processo houve uma tentativa de manter alguma espécie de controle: foram feitas pilhas no chão, identificadas com papéis, mostrando a posição topográfica original, mas estes papéis também foram comidos pelos cupins." Relatório de Atividades de 1992. As citações seguintes são dessa fonte.

não estava a par desses assuntos, cuja solução a essa altura já estava encaminhada após uma conversa de Ohtake com o Conselho da SAC: a dívida seria escalonada e paga em parcelas. A questão premente da saída do Ibirapuera também se achava em trâmite. Com as obras da fachada do conjunto histórico do Matadouro paralisadas por falta de recursos financeiros, canalizaram-se os existentes para ultimar a construção dos quatro pequenos depósitos destinados à guarda do acervo de nitratos. Na ausência de orçamento para instalação de climatização, o projeto elaborado por João Sócrates optara por proteções térmicas de baixo custo, com aeração constante. Todos os nitratos do Ibirapuera haviam sido transferidos para os novos depósitos ainda em 1992 e, graças ao controle de tráfego informatizado e ao trabalho de Fernanda Coelho, o acervo encontrava-se fisicamente sob controle. As obras civis do novo laboratório também estavam concluídas, faltando apenas as instalações elétricas. Paralelamente iniciaram-se as obras de adaptação do depósito não climatizado que, em fase posterior, seria dedicado ao armazenamento de cópias e matrizes em desplastificação (o denominado Depósito 2).

Com a internacionalização de João Sócrates de Oliveira, Fernanda Coelho era cada vez mais solicitada a responder pelo setor de restauração. A pedido do diretor-executivo, preparou um circunstanciado "Relatório inicial das condições atuais do Matadouro no que se refere ao laboratório"[297]. Todos os equipamentos – reveladoras, moviolas, lavadoras e copiadeiras – haviam sido desmontados e colocados em precárias salas de alvenaria cuja demolição futura, para dar lugar ao depósito climatizado, já estava decidida. A relatora preocupava-se sobretudo com as más condições do local:

> *O ambiente é muito ruim porque é uma área aberta, onde inclusive estão sendo feitos pequenos trabalhos da obra. Estão* [os equipamentos] *ao lado de sacos de cimento, tijolos, muita sujeira e, talvez pelo aspecto envelhecido das máquinas, estão sendo tratadas meio como entulho pelo pessoal da obra que não se constrange em jogar lixo* [...] *ao lado das máquinas.*

Aparentemente as reveladoras seriam muito modificadas para o "novo laboratório" e Fernanda confessa que, sem informações, "não temos como decidir o que fazer, por onde começar, o que preservar com mais cuidado (fora as peças obviamente delicadas que já foram devidamente protegidas)". Fernanda e Carlos Eduardo de Freitas haviam decidido empreender a reforma das moviolas (uma delas cedida pela extinta Embrafilme), instaladas "em seu lugar definitivo" e em uso por José Inácio de Melo Souza, sempre empenhado na catalogação de cinejornais. Uma preocupação constante do relatório é a limpeza, considerada fundamental.

> *A sujeira que uma obra deixa não dá para desprezar, e não é qualquer paninho úmido que limpa. A contratação de uma firma de limpeza será indispensável, mesmo depois se terem eliminados os rastros da obra. A área é muito grande e d. Olga* [Maria da Conceição] *não dará conta sozinha.*

Outra grande preocupação é que, dadas as ausências de João Sócrates, a equipe via-se limitada

> *por não ter ainda uma definição do "desenho" do "novo" laboratório. Temos tomado decisões baseados em informações verbais, não oficiais e que podem não estar corretas. É importante que tenhamos esta definição o quanto antes, para poder direcionar os trabalhos, definir prioridades (principalmente com tão pouco dinheiro disponível) e caminhar com mais segurança.*

---

[297] Documento de 16 fev 1993. As citações seguintes são dessa fonte.

Os poucos recursos disponíveis para a instalação do Laboratório de Restauração, que João Sócrates pretendia modelar, aliados ao prestígio internacional que o técnico granjeara, provocaram seu paulatino afastamento da Cinemateca Brasileira. Chamado a desenvolver projetos em outros países da América Latina e do hemisfério norte, seria quase fatal que em algum momento recebesse convites para trabalhar permanentemente em algum deles. Isso aconteceu entre o final de 1994 e o início do ano seguinte: João Sócrates de Oliveira foi convidado para dirigir o centro de restauração do arquivo nacional do British Film Institute. Lamentavelmente não comunicou o fato a ninguém da Cinemateca Brasileira, o que criou uma situação bastante constrangedora durante o congresso da Fiaf realizado em Los Angeles, em 1995, quando o diretor daquele arquivo informou Maria Rita Galvão sobre o assunto.

> *Aí o que me chacoalhou um pouco foi o fato de que eu não fiquei sabendo pelo João; eu fiquei sabendo pelo diretor da cinemateca que me disse que gostaria de deixar em pratos limpos o fato* [...]. *E aí eu falei: "muito obrigada, fico feliz, espero que dê muito certo".*[298]

Ricardo Ohtake, tão logo assumiu a Direção Executiva, realizou uma série de reuniões com os diferentes setores para o levantamento de funções e carências, que o deixaram impressionado. Visto não haver recursos para contratações com salários aceitáveis, decidira não indicar diretores-adjuntos, mas convocara pessoas de sua confiança para assessorá-lo na fase inicial da gestão, entre elas Tânia Savietto, que trabalhara em estreita colaboração com ele quando diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo[299]. Deixara claro a todos que entendia muito pouco das atividades específicas da Cinemateca, que tinha plena confiança no quadro técnico da instituição e que encarava seu trabalho enquanto diretor sobretudo como captador de recursos para a execução daquelas atividades. Sua clareza e bom humor arejaram o clima da Cinemateca e todos se propuseram a auxiliá-lo na elaboração do que chamou de um "cardápio de projetos" que pensava encaminhar à extensa lista de empresários e dirigentes de agências governamentais constantes de sua agenda pessoal. Do cardápio constavam desde grandes projetos – catalogação geral do acervo, restauração do Matadouro (dividida em complexo histórico, salas de projeção, laboratório e depósitos), duplicação de blocos de filmes, filmografia do cinema brasileiro – até apoios de menor porte – "adote um filme", pagamento de fretes internacionais, calendários e folhetos. Durante alguns meses, Ricardo Ohtake disparou pedidos para potenciais patrocinadores. A rede fora jogada mas, antes que o diretor-executivo tivesse tempo de recolhê-la e avaliar os ganhos da primeira empreitada, o governador Antônio Luiz Fleury Filho o convidou para assumir a Secretaria de Estado da Cultura.

Desde a reunião de março de 1993, o Conselho estava razoavelmente inquieto não apenas devido às consideráveis dívidas deixadas pela gestão anterior quanto por uma conversa de Ricardo Ohtake com Francisco de Mello Franco, presidente do Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural, que lhe afirmara que a vinculação natural da Cinemateca Brasileira deveria ser com a Secretaria do Audiovisual

---

[298] Maria Rita Galvão, entrevista citada.

[299] A estrutura interna proposta por Ricardo Ohtake consubstanciou-se na Portaria 001/92, de 31 dez 1992, e era composta por: Diretoria Executiva, Assessoria (Tânia Savietto), representante na Fiaf (Maria Rita Galvão),

do Ministério da Cultura. O próprio diretor-executivo concordava que no IBPC a Cinemateca não tinha futuro, mas acatara a decisão do Conselho de continuidade da vinculação institucional à vertente patrimonial. Formaram-se na oportunidade duas comissões: uma para discutir o papel cultural da Cinemateca e outra para discutir suas relações com a Educação. O convite do governador a Ricardo Ohtake, porém, sobrepôs-se a outras preocupações e ocupou integralmente a reunião extraordinária do Conselho que teve lugar a 3 de abril. Ricardo explicou que aceitara sem hesitações o convite porque, a seu ver, poderia ser mais útil à Cinemateca como secretário de Estado da Cultura do que como diretor-executivo, no sentido de conseguir para a instituição uma condição financeira razoável para tocar seu dia-a-dia, além de melhores condições de conservação do acervo; garantiria mais verbas para o projeto do Matadouro e se empenharia em obter recursos necessários à manutenção. Teve um encontro com o ministro da Cultura, Antônio Houaiss, que se comprometeu a ajudar a Cinemateca e obteve do governador Fleury o compromisso de que também o faria. O afastamento de Ohtake, contudo, ocasionou um vácuo de poder: a própria presidente do Conselho confessou que "pela primeira vez, em circunstâncias semelhantes", não tinha uma proposta[300]. Os conselheiros debateram como solucionar a crise: uma junta provisória? Maria Rita Galvão como interina? Hermano Penna e Thomaz Farkas seriam excelentes diretores, mas o primeiro se eximiu em virtude de sua carreira profissional. Farkas declarara que poderia dedicar mais tempo à Cinemateca quando se aposentasse – o que só aconteceria no final do ano. Mas, diante da pressão do Conselho, aceitou o cargo de diretor-executivo, com condições: o secretário de Estado da Cultura deveria comprometer-se a auxiliar financeiramente a Cinemateca, Maria Rita Galvão continuaria na presidência do Conselho e, como tinha outros afazeres e não poderia estar presente muito tempo na instituição, o Conselho deveria indicar uma assessoria da total confiança dele, Thomaz, para responder pelas atividades cotidianas. A presidente do Conselho lembrou que no momento a Diretoria tinha duas assessoras [sic], Sylvia Naves e Tânia Savietto, "ambas excelentes" mas que seria conveniente indicar apenas um nome para diretor-adjunto, "para que não haja diluição de responsabilidades". Ricardo Ohtake insistiu no nome de Tânia Savietto, que foi referendada pelo Conselho como diretora-adjunta[301].

Repetiram-se com Ricardo Ohtake circunstâncias anteriores de um secretário de Estado da Cultura ter a maior simpatia e empenho em auxiliar a Cinemateca e esbarrar na máquina administrativa que impedia qualquer apoio efetivo. Um pedido de subvenção no valor correspondente a 10 mil dólares americanos mensais, encaminhado pela Cinemateca por orientação do próprio secretário, transformou-se

---

Consultoria Técnica (João Sócrates de Oliveira), Obras do Matadouro (Rudá de Andrade), Administração (Fernando Carlos Regos), Acervo (Carlos Roberto de Souza) e Difusão (Raphael Messias Filho).

[300] Ata da reunião do Conselho de 3 abr 1993. As citações seguintes são dessa fonte.

[301] Isso pelo menos é o que se depreende da leitura da ata da reunião e parece ter sido a compreensão unânime dos conselheiros, tanto que durante meses Tânia Savietto assinou documentos como diretora-adjunta sem que houvesse nenhuma contestação. Na ata da reunião de 29 out 1993, entretanto, Thomaz Farkas espanta-se quando Maria Rita Galvão diz que compete a ele indicar seus adjuntos, que Tânia havia sido referendada como assessora e que ele poderia, se quisesse, indicá-la como adjunta. Ele o faz e Tânia é referendada, por uma segunda vez, como diretora-adjunta.

num recurso de pequena monta como pagamento a sessões especiais na Sala Cinemateca. O ano foi de dificuldades econômicas, mas o clima de trabalho manteve-se desanuviado. O diretor-executivo, como anunciara, dava apenas um pequeno expediente na instituição e a condução que Tânia Savietto imprimia ao cotidiano era norteada sobretudo por uma integração com e do corpo funcional.

Recursos liberados pela Secretaria do Audiovisual permitiram o estabelecimento de matrizes de copiagem de alguns longas brasileiros. Com o Laboratório de Restauração desmontado, a alternativa foi realizar a duplicação de matrizes de O Cangaceiro e A Hora e vez de Augusto Matraga na Líder. Como o processamento em preto-e-branco era realizado apenas nas instalações desse laboratório no Rio de Janeiro, Francisco Moreira – responsável pelas atividades de preservação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna – foi contratado para supervisionar o trabalho. Vale anotar que esse foi um dos poucos momentos em que houve uma efetiva colaboração técnica entre os arquivos paulista e carioca em termos de restauração.

1993 marca ainda a incorporação ao acervo documental da Cinemateca Brasileira de uma parte do importante arquivo reunido pelo crítico Pedro Lima ao longo de décadas. Após sua morte, a família colocara o arquivo à venda, e o conjunto fora arrematado por Haroldo Coronel, negociante de itens de *memorabilia* cinematográfica. Em duas oportunidades anteriores Carlos Augusto Calil, durante sua gestão, escambara com Coronel cartazes de filmes estrangeiros por materiais de divulgação de filmes brasileiros – inclusive um desenho original de Roberto Rodrigues para Barro humano. Numa fase final de negociação, Haroldo Coronel cedera em troca de vários materiais relativos a cinema estrangeiro parte do Arquivo Pedro Lima: recortes de periódicos, correspondência, fotografias, folhetos. Essa massa documental enriqueceu muito o acervo de fundos pessoais do setor de Documentação e representa uma fonte importante para pesquisas sobretudo, mas não apenas, sobre a fase silenciosa do cinema brasileiro.

A entrada de materiais fílmicos, matrizes recentes e filmes antigos, não se interrompia [302]. O depósito, cada vez mais precário da Conceição, não tinha mais espaço – as latas com filmes começaram a se acumular pelos corredores. Com relação ao Cemucam, ao qual se ia semanalmente para retirar e devolver materiais, abandonáramos a esperança de qualquer intervenção séria por melhores condições de armazenamento. A indefinição do que seria o novo Laboratório de Restauração, por outro lado, levara-nos a instalar nos espaços reformados o equipamento e o pessoal contratado para a preparação e o processamento dos materiais telejornalísticos do acervo Tupi garantidos pelo apoio da Vitae a um novo projeto. Em alguns meses foram preparados, lavados e telecinados na moviola Steenbeck cerca de 27 mil rolinhos de reportagens em 16mm. O Matadouro começava a adquirir vida. No segundo semestre de 1993, decidi que, se aquela seria nossa sede e se um espaço para armazenamento de filmes – o

[302] Foi no primeiro semestre de 1993 que chegaram à Cinemateca Brasileira os negativos originais de Redenção (Roberto Pires, 1959), primeiro filme do chamado Ciclo Baiano. O material estava completamente deteriorado e meu desapontamento – para não dizer desespero – foi comparável ao da chegada, em 2001, dos negativos originais de

"depósito intermediário", com condições longe das ideais – estava em fase final de adaptação, por que não acelerar o processo de mudança dos filmes acumulados no Cemucam? Isso economizaria pelo menos as horas de trabalho perdidas no trânsito da rodovia Raposo Tavares.

A idéia contagiou a equipe e a Diretoria – que obteve recursos do Fundo Nacional de Cultura para a aquisição de estantes metálicas. Não havia recursos para a contratação de empresa de transportes mas, acenando com a desocupação do prédio no Cemucam até o final do ano, consegui da Prefeitura de São Paulo a cessão de caminhões para o transporte dos filmes que eram ensacados com um rótulo de papelão indicando sua posição topográfica até aquele momento – tarefa sob a responsabilidade de José Carvalho Motta. No Matadouro, abandonando veleidades de qualquer outra natureza, José Francisco de Oliveira Mattos, Jair Piantino, Raphael Messias Filho, Ronaldo Ruiz, eu e alguns outros colaboradores encaramos sem constrangimento a tarefa de pessoalmente limpar e remontar centenas de metros de estantes transferidas do Cemucam. Sacos com filmes acumularam-se por todo o prédio antes de serem abertos, os estojos foram limpos, eventualmente trocados, e acondicionados nas estantes[303]. O trabalho físico era acompanhado pela modificação das posições topográficas dos filmes na base de dados, de forma que ao final do processo o acervo transferido encontrava-se razoavelmente sob controle.

"O dia é decisivo", proclamou Inácio Araújo na Folha de S. Paulo[304] ao informar sobre o início da transferência dos filmes do Cemucam, coincidente com a abertura da mostra "Remexendo o baú" na Sala Cinemateca apresentando uma seleção de filmes do acervo. Segundo o crítico, a mudança para o Matadouro significava "o grande salto da Cinemateca". Para Thomaz Farkas, "desde março diretor-executivo da instituição",

> *trata-se de preservar o equilíbrio entre as duas tendências que, desde os anos 70, norteiam o trabalho da Cinemateca: a preservação do acervo de 50 mil títulos e a abertura ao "público externo".* [...] *"Nós guardamos a memória das imagens brasileiras deste século", diz Farkas. Esta última afirmativa resume a função, os problemas e perspectivas da instituição. Desde a grande crise dos anos 70* [sic]*, a Cinemateca fechou-se e passou a dar prioridade a dois aspectos: sobrevivência (esteve ameaçada de fechamento) e manutenção do acervo.*

Inácio Araújo ressalta o empenho de Farkas em "diminuir a dependência em relação às instituições públicas, através de patrocínios particulares" e, confundindo um pouco as atividades de difusão da Cinemateca e os espaços programados pela SAC, destaca a tentativa de "fazer algo que a Cinemateca já conseguiu entre os anos 50 e 70: estabelecer-se não só como ponto em que os filmes são vistos, mas também em [que] o cinema é discutido". Ao comentar a seleção de filmes da mostra que se inaugurava, o crítico identifica um reencontro com

> *a noção-chave de Henri Langlois, o fundador da Cinemateca Francesa: uma cinemateca não tem que fazer juízo crítico; tem, sim, que guardar e exibir tudo o que puder. Cabe aos*

Mulheres e milhões (Jorge Ileli, 1961), quando tive de interromper o exame de um primeiro rolo porque a emulsão com as imagens se despregava do suporte a cada volta da película.

[303] Em janeiro de 1994, Roberto Teixeira da Costa, então presidente da SAC, visitou as instalações e presenciou nossa lida de desensacar filmes, limpar estojos e colocá-los nas estantes. Comentou então com Tânia Savietto, que me contou em seguida, que ela podia ser a cabeça da Cinemateca, mas que eu era seu coração.

[304] Folha de S. Paulo, 30 nov 1993. As citações seguintes são dessa fonte.

> *espectadores ver, rever, formar um juízo sobre o interesse e a importância de cada filme. Um conceito que, no Brasil, é quase um luxo: exibir filmes desconhecidos (ou pouco valorizados) significa ficar de sala vazia. Mas não há alternativa. É por aí que se constrói a cultura cinematográfica.*

Um dia antes da publicação do artigo de Inácio Araújo, realizara-se a primeira reunião do Conselho da Cinemateca em espaços da nova sede. Convocada inicialmente pela presidente do Conselho para a Conceição, um ofício circular da diretora-adjunta transferira a reunião para a rua Capitão Macedo 580, num dos salões reformados para abrigar o Laboratório de Restauração, para que os conselheiros tivessem a oportunidade de conhecer o local e examinassem "as instalações que estão sendo ocupadas no processo de transferência para os espaços na Vila Clementino"[305]. Foi a primeira reunião em que um representante dos funcionários – na ocasião Zuleide Flora de Medeiros – era regimentalmente acolhido como membro efetivo do Conselho. No decorrer da reunião, Maria Rita cita documento encaminhado a ela por Luiz Gonzaga Fernandes, do Departamento de Programação, a respeito do isolamento de cada setor e da falta de clareza das prioridades internas. Segundo a presidente do Conselho, o documento representava a necessidade de descentralização, opinião compartilhada por Zuleide Medeiros que afirma que, desde a gestão de Carlos Augusto Calil, os funcionários não participavam mais das decisões institucionais e que a nova Diretoria deveria tentar acabar com esse divórcio que provocava tensões e desestímulo. Thomaz Farkas comentou que a Cinemateca não era "uma família calma e pacífica" e que, com Tânia Savietto, estava tentando equacionar esse tipo de problemas. Uma informação, que passa quase desapercebida na ata dessa reunião mas que logo se concretizaria, é a sugestão, feita por Tânia Savietto ao secretário de Estado da Cultura, para que a primeira manifestação do projeto Arte/Cidade – concebido por Nelson Brissac Peixoto e Agnaldo Farias – se realizasse no Matadouro, ótima oportunidade para limpar e dedetizar o espaço, instalar alguma rede elétrica e, via lei municipal de captação de recursos para projetos culturais, reformar a fachada.

A exposição "Cidade sem janelas", módulo I do projeto Arte/Cidade, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, foi aberta em março de 1994 e utilizou amplamente os espaços do complexo histórico do Matadouro, adaptados para receber diferentes trabalhos e instalações de artistas plásticos, cineastas e músicos[306]. O catálogo do evento – com introdução de Ricardo Ohtake e textos de Nelson Brissac Peixoto e Agnaldo Farias – contém ensaio fotográfico de Nelson Kon, com imagens do ambiente arquitetônico tal qual estava naquele momento, vistas aéreas e diferentes intervenções (rearranjo das ruínas, pintura de ambientes) feitas para receber as obras. Na ficha técnica do catálogo havia agradecimentos aos diretores da Cinemateca e a explicação de que o complexo do Matadouro abrigaria futuramente a sede da instituição.

Algumas dezenas de milhares de pessoas visitaram a exposição que, além de divulgar o que seria um novo ponto cultural paulistano, tornou o conjunto arquitetônico, embora sem intervenções de

---

[305] Ofício circular de 22 out 1993, assinado por Tânia Savietto.

restauro, disponível para outras utilizações (festas, desfiles de moda, etc.). A própria Cinemateca utilizou esses espaços para a realização de uma exposição que antecipava as comemorações do centenário do cinema[307], "Cem anos de cinema – Diversões cinematográficas". Apesar das dificuldades econômicas do período, havia um certo encantamento coletivo com o uso das amplas áreas do Matadouro e praticamente toda a equipe mobilizou-se para limpar os equipamentos de pré-cinema da coleção, colar, com grude de farinha de trigo, pelas paredes de um dos salões – que batizamos de "biblioteca do Nome da Rosa"[308] – centenas de cartazes de filmes brasileiros, montar estantes com placas de lanternas mágicas, criando um evento que expunha o acervo de objetos cinematográficos nas condições em que se encontravam. A essa cenografia possível foram acrescentadas várias réplicas de equipamentos antigos construídas pelo cenógrafo Renato Theobaldo. Os ambientes das "Diversões cinematográficas" ficou aberto à visitação pública – monitorados pelos próprios funcionários da Cinemateca – de 5 de outubro a 9 de novembro de 1994.

Vivia-se um ímpeto de divulgação do acervo e Ana Viegas e Anita Hirshbruch conceberam e executaram a exposição "A cena da cena" – com fotografias de trabalho de filmes brasileiros de diferentes épocas – exibida no saguão do Espaço Banco Nacional de Cinema, na rua Augusta, em São Paulo[309]. Na avenida Paulista, no grande pátio interno do Banco Real, às 19 horas das últimas quartas-feiras de junho a outubro de 1994, aconteceu o primeiro módulo do projeto Cinema Banco Real, que também envolveu boa parte da equipe da Cinemateca. Para a manifestação, escolhemos no acervo filmes silenciosos que, agrupados por tema, cobriam o período de 1895-1928. José Carvalho Motta selecionou para o convite de abertura e o programa um fotograma de Max illusioniste (Max Linder, 1914) que seria exaustivamente utilizado durante anos pela Diretoria da Cinemateca em outros objetos de divulgação. As sessões – que atraíam centenas de pessoas – foram acompanhadas por música ao vivo composta, arranjada e executada, eventualmente com intérpretes convidados, por Dino Vicente. O sucesso dessa primeira programação no Banco Real não se repetiria nos anos seguintes com as mostras "Clássicos de Hollywood" (1995) e "Clássicos do cinema europeu" (1996).

Em janeiro de 1994, Luiz Roberto do Nascimento e Silva ocupou a pasta federal da Cultura. Fiel ao compromisso de tentar captar recursos para a instituição que dirigira por alguns meses, Ricardo Ohtake promoveu uma reunião das três principais instâncias governamentais que poderiam auxiliar a Cinemateca Brasileira. O acontecimento foi cercado de grande divulgação na mídia, conglomerou uma pequena multidão e resultou num protocolo de intenções assinado pelo ministro da Cultura, pelo próprio Ricardo Ohtake enquanto secretário estadual de Cultura, e por Rodolfo Konder, secretário municipal de

---

306 Os artistas participantes da manifestação foram André Klotzel, Anne Marie Sumner, Antonio Saggese, Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cássio Vasconcelos, Eder Santos, Enrique Diaz, Jorge Furtado, José Resende, Lívio Tragtenberg, Marco Gianotti e Susana Yamauchi.

307 Segundo o conceito universalmente adotado que identifica o advento do cinema com a primeira projeção pública pagante realizada pelos irmãos Lumière em Paris, em dezembro de 1895.

308 Alusão ao romance de Umberto Eco.

309 Posteriormente, utilizei boa parte das imagens dessa exposição no álbum fotográfico de meu livro Nossa aventura na tela.

Cultura de São Paulo[310]. O primeiro considerando do documento assinado a 8 de abril de 1994 destacava a "determinação constitucional" que, para garantia do "pleno exercício dos direitos culturais", inclui "o acesso às fontes da cultural nacional e o incentivo à valorização e a difusão das manifestações culturais". Os considerandos seguintes caracterizavam "documentos artístico-culturais" como "patrimônio público" cabendo ao "Poder Público" sua proteção, e a Cinemateca Brasileira "como um dos principais arquivos de imagens em movimento do mundo". Tomava, por fim, como básico

> *o interesse recíproco da União, do Estado e do Município de São Paulo na recuperação e preservação de filmes, ressaltando-se que nesse acervo encontram-se significativos documentos da história político-social-cultural do País.*

O protocolo tinha como objetivo conceder "benefícios financeiros" à Cinemateca, com aportes de cada esfera governamental no "valor correspondente a 300.000 URV's (trezentas mil unidades reais de valor)"[311] destinados à "recuperação de filmes da história do cinema", à "organização do depósito de filmes" para "guarda, conservação e segurança do acervo, em condições normais de uso e consulta", bem como à restauração do "prédio histórico" [sic] do Matadouro, "a ser iniciada a partir do recebimento do auxílio concedido". Esses recursos teriam sido muito estimulantes no difícil momento por que passava a instituição, com um exíguo quadro de funcionários espalhado pela extensa área da nova sede. Apesar da grande divulgação feita na imprensa, porém, nenhuma das partes cumpriu a sua. Tudo se passou como se a missão tivesse sido cumprida com a publicação das notícias nos jornais.

Aliás, a leitura do noticiário sobre a Cinemateca na imprensa da época certamente dava a qualquer pessoa menos informada a impressão de ela que inaugurara uma nova fase, instalando-se em espaços adequados e realizando eventos em vários pontos da cidade. Nada correspondia menos à realidade. Havia falta de tudo: material de consumo, pessoal, equipamentos. Vislumbrei uma possibilidade de evitar que o desânimo tomasse conta da pequena equipe da Área Técnica – que incluía a coordenação do acervo de filmes e vídeos, a expedição, a revisão, a catalogação, a consulta e cessão de imagens, e a operação de alguns equipamentos (moviolas, inclusive a Steenbeck telecine, e uma pequena ilha de edição de vídeo) – no programa de gestão empresarial chamado Qualidade Total, de que tomei conhecimento a partir de fascículos publicados como encartes de um jornal paulistano. Informei-me a respeito e fiz um curso sobre Qualidade Total no Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – Sebrae – de São Paulo. O programa tinha alguns pontos que me atraíam, a começar pelo princípio básico de "satisfação dos usuários" (internos e externos), além de gerência participativa, aperfeiçoamento de processos e disseminação de informações. Em abril de 1994, com o endosso da diretora-adjunta, propus a aplicação do programa à equipe da Área Técnica, que concordou em engajar-se no processo. Como coordenador da Área Técnica, estabeleci um acordo com a Diretoria para que 50% de qualquer valor arrecadado por serviços dos setores técnicos – cessão de imagens, taxas de revisão,

---

[310] Como testemunhas assinaram Glauco Campello, pelo IBPC, Miguel de Faria Jr., secretário do Audiovisual, Thomaz Farkas, Tânia Savietto e Rudá de Andrade.

[311] Esse valor de referência, que vigorou durante alguns meses de 1994, equivaleria naquele momento a 301 milhões de cruzeiros reais, algo em torno de 273 mil dólares americanos.

movimentação de matrizes e empréstimo de cópias – fossem reaplicados em despesas da própria área. Isso permitia o reinvestimento de pelo menos uma parte dos recursos na área-fim e não seu total desaparecimento no caixa geral da instituição, inteiramente comprometido por dívidas e carências de manutenção geral.

Numa carta que, meses depois, encaminhava os resultados da primeira fase dos trabalhos do programa de Qualidade, expusemos os motivos que haviam provocado o movimento:

> *- porque, depois de 14 anos de separação Ibirapuera/Conceição/Cemucam, estávamos de novo finalmente juntos (áreas técnicas, acervo, expedição, vídeo, atendimento) e tínhamos que aprender a conviver/trabalhar em espaços de dimensões industriais;*
> *- porque* [...] *as obras do que seria o Laboratório Modelo de Restauração abortaram no meio, deixando uma enorme dívida e nada pronto;*
> *- porque, diante da tradicional falta de dinheiro da Cinemateca (além de uma óbvia falta de planejamento), os espaços para os quais viemos não estavam adequados a abrigar trabalhos e equipamentos;*
> *- porque temos confiança de que ninguém melhor do que nós mesmos sabe o que precisamos para trabalhar com mais eficiência e como devemos estruturar nossos trabalhos tendo em vista cumprir as finalidades de nossa instituição.*[312]

Numa primeira etapa, uma comissão (ou time, de acordo com a terminologia do programa) composta por José Carvalho Motta, Elisabete da Silva, revisora, e Ronaldo Ruiz, responsável pelo Atendimento a pesquisas, havia entrevistado individualmente toda a equipe a partir de questionários adaptados da metodologia do programa de Qualidade Total, tabulado as respostas, listado os problemas – "a maioria deles ainda não resolvidos" – e proposto uma estrutura provisória. Na reunião em que os resultados foram discutidos, o

> *organograma geral da Área Técnica apresentado pelo Time provocou celeuma. Explicou-se que ele era apenas um desenho sugestivo da atual realidade, sem aprofundamento das relações entre os setores; em conseqüência, o Time solicitou que o organograma em questão fosse desconsiderado.*[313]

Também foram discutidos os relatórios relativos a "Descarte e arrumação" – que teria um desdobramento sobretudo executivo, sob a responsabilidade de Elisabete da Silva – e "Análise de processos", a ser melhor trabalhado.

> *Aprovou-se uma horizontalidade do Time para essa nova etapa. O coordenador* [Carlos Roberto] *e os apoiadores* [Fernanda Coelho e Jair Piantino] *aprofundarão, com os operadores de cada área, os fluxogramas descritos no documento entregue. Em seguida, promoverão encontros entre as áreas que se interligam, com o objetivo de solucionar problemas existentes. Obviamente isso implicará a sugestão de novos procedimentos.* [...] *Finalmente, será proposto um organograma da Área Técnica, com a inter-relação entre os setores e uma descrição dos procedimentos e formulários a serem utilizados em cada etapa de trabalho.*

Quanto ao balanço das atividades da Administração Participativa,

> *Ronaldo expôs o demonstrativo de receitas/despesas relativo a abril/novembro do corrente ano. Relatou como eram decididas as compras até o momento e que, de agora em diante, com o desenvolvimento dos trabalhos relativos ao Time de Descarte e Arrumação, a*

---

312 Carta de 2 dez 1994, assinada por Fernanda Coelho, Rita Galvão, Carlos Roberto de Souza e Ronaldo Ruiz. A citação seguinte é da mesma fonte.
313 Comunicado QT/CB de 9 dez 1994, com "resumo das reuniões da Área Técnica realizadas a 5 e 8 de dezembro de 94". As citações seguintes são dessa fonte.

> *definição de prioridades será mais fácil e transparente pois cada área priorizará as necessidades levantadas e descritas no documento relativo ao item.*
> *Alguns funcionários lembraram que seria ótimo se a Administração Central também fizesse e divulgasse balancetes demonstrativos das Receitas/Despesas gerais da Cinemateca.*

A documentação reunida por esse trabalho é extremamente reveladora das condições de operação dos setores técnicos, bem como da disposição de seus operadores para a reflexão e melhoria de desempenho. No final de 1994, porém, havia ficado claro que para ser eficaz, o processo deveria se estender por toda a Cinemateca[314]. Mais do que isso, como explicita um bom manual do modelo,

> *para ser bem sucedido na promoção da eficácia e eficiência da empresa, o TQM* [Total Quality Management] *deve ser de fato aplicado em todas as áreas e começar no topo, com o diretor-executivo ou seu equivalente.*[315]

Foi exatamente o que não aconteceu. Esse modelo de gerenciamento supõe uma reversão da estrutura, de forma a que o usuário – enquanto figura e não enquanto uma pessoa específica a quem se faz um favor – seja o elemento mais importante; implica também o abandono do poder de mando, a delegação de poder e aceitação da diversidade de opiniões, além da conseqüente transparência de procedimentos gerenciais e administrativos. A Diretoria da Cinemateca talvez tenha achado prematuras modificações tão radicais. Fernando Carlos Regos, coordenador administrativo que respondia também pelos recursos da SAC, mostrou-se cada vez mais avesso à demonstração de receitas e despesas correntes. A Documentação, ainda no parque da Conceição, pouco participava dos problemas de funcionamento da nova sede. O programa de Qualidade Total funcionou ainda pelos primeiros meses de 1995 mas diluiu-se depois na precariedade do cotidiano.

Uma convocação de Maria Rita Galvão, de dezembro de 1994, para uma reunião extraordinária do Conselho para o mês seguinte demonstra que houvera pelo menos uma anterior, durante a qual fora impossível "proceder à eleição dos membros do nosso Conselho"[316]. Não encontrei no Arquivo Histórico da Cinemateca a ata da reunião a que ela se refere, nem as relativas a eventuais reuniões que tenham acontecido nos anos de 1995 e 1996. Um pedido de Maria Rita Galvão, em abril de 1997, para que a Diretoria obedecesse formalidades quanto a atas de reuniões do Conselho e apresentação de relatórios e prestação de contas[317] sugere que as mesmas não estavam sendo cumpridas no período. Na

---

[314] "Essa primeira fase do trabalho esbarrou num problema que desde o início já era esperado, qual seja os limites da Área Técnica. Processos como Transporte ou Serviços Gerais têm ligações com setores além de nossa competência. [...] Para agilizar a resolução dos problemas que existem nesses processos é fundamental envolver no movimento pela Qualidade todos os setores nele envolvidos [sic] e, talvez, toda a Cinemateca. Nesse sentido, estamos encaminhando cópias desses documentos à Administração Central, à Diretoria, à Documentação e à Programação". Carta de 2 dez 1994.

[315] Gerenciamento da qualidade total, p.33.

[316] Carta circular de 15 dez 1994.

[317] Ata da reunião do Conselho de 5 abr 1997. No que se refere aos relatórios anuais, sua ausência foi suprida da seguinte forma: 1994 – utilizei arquivos com informações colhidas para o relatório geral, mas sobretudo da Área Técnica; 1995 – relatório preenchido em formulário do Iphan complementado com informações anotadas numa cópia que me foi cedida por Zulmira Ribeiro Tavares; 1996 – apenas dados relativos às atividades da Área Técnica no primeiro semestre, complementados por informações colhidas na coleção de recortes e folhetos da Cinemateca; 1997 – o documento apresentado ao Conselho foi a tradução para português do relatório anual que fiz para a Fiaf, além de um diagnóstico sobre os três anos de sua gestão, escrito por Tânia Savietto, em 25 jun 1997 – a pedido da empresa A.T. Kearney e do "consultor convidado pela Fundação Vitae/Lampadia".

convocatória citada no início deste parágrafo, a presidente mencionava "os problemas expostos ao Conselho, pela Diretoria e por representantes dos funcionários, relativos às dificuldades na atual gestão" e lembrava que

> *a atual Diretoria, encabeçada por Thomaz Farkas, foi eleita em caráter de emergência, e em circunstâncias excepcionais, para término do mandato de Ricardo Othake* [sic]*, que expira em meados do próximo ano. De comum acordo com o diretor-executivo, e levando em conta as circunstâncias em que vive hoje a Cinemateca, julgamos conveniente abreviar em seis meses este mandato, permitindo assim a Thomaz Farkas retornar ao Conselho, de que sempre foi um dos mais ativos colaboradores, durante os últimos vinte anos.*[318]

Se a data constante na convocação foi obedecida, a reunião realizou-se no dia 21 de janeiro de 1995 e nela Thomaz Farkas não apenas retornou ao Conselho como foi eleito seu presidente, secundado por Maria Rita Galvão como vice. Da pauta, além da eleição de conselheiros, constava a eleição da Diretoria e foi provavelmente nessa data, ou em data posterior muito próxima, que Tânia Savietto, talvez por proposta de Luiz Carlos Bresser Pereira[319], foi eleita diretora-executiva.

O corpo funcional recebeu a eleição de Tânia com simpatia. Ela tinha notável carreira como curta-metragista[320], assistente de direção, produtora e roteirista, bom trânsito na comunidade cinematográfica e vinha reforçando as relações do arquivo com os cineastas de uma geração mais nova, sobretudo os diretamente responsáveis pelo movimento chamado "cinema da Vila Madalena", bairro paulistano onde fixavam-se as produtoras que reuniam realizadores e técnicos formados pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Formada em cinema pela segunda turma da ECA, Tânia havia trabalhado no exame de filmes quando toda Cinemateca ainda funcionava no Ibirapuera, fora assessora da conservadoria no início da década anterior e privava da amizade de muitos de nós, o que não significava que as relações fossem ausentes de conflitos. Péssima administradora inclusive de sua vida pessoal, quando minha assessora, cheguei a "seqüestrar" seus talões de cheques para que não se afundasse em dívidas. Sedutora, apaixonada, entregava-se de corpo e alma aos amores, ódios e a outros estados de consciência alterada, o que lhe minava a saúde. Inteligente e intuitiva, Tânia era de família de imigrantes italianos com tradição de lutas operárias no ABC paulista e esse foi um motivo a mais para que sua eleição como diretora-executiva da Cinemateca Brasileira fosse aceita com satisfação: finalmente uma *oriundi*[321] chegara ao posto máximo da hierarquia interna.

Tânia escrevia muito e bem. Um manuscrito de 1993 que se encontra no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, rascunhado talvez a propósito da exposição do projeto Arte/Cidade, o comprova:

> *No início dos anos 60, quando o Brasil acreditava nas queimadas e no concreto armado, o sonho da Cinemateca era ganhar a posse de um terreno vazio onde pudesse construir torres ultramodernas concebidas especialmente para o desenvolvimento de um conjunto de atividades ligadas à preservação de filmes.*

---

318 Carta circular de 15 dez 1994. Na verdade, Thomaz Farkas entrara para o Conselho em 1981 mas apenas a partir de 1983 começara a freqüentar sistematicamente suas reuniões.
319 De acordo com lembrança de Maria Rita Galvão. Entrevista citada.
320 Tânia Savietto realizou cinco curtas-metragens: Comunidade (1971), São Caetano imigração italiana (1975), Serragem nas veias (1979), O Melhor amigo do homem (1982) e Aquele breve encanto (1990).
321 Obviamente, como bons paulistanos, usávamos erradamente a palavra: um plural empregado como singular.

> *Naquele tempo se apostava na decadência de Hollywood e no florescimento impetuoso de uma rica teia de cinematografias nacionais – aí incluída a brasileira.* [...] *E um arquivo de filmes deveria ser o instrumento oxigenador da cultura cinematográfica, cuja produção – por acaso – vinha registrada num suporte altamente perecível e – por má sorte – era regulada por grosseiros interesses econômicos.*
> *Trinta anos se passaram e hoje parece que o cinema pode ser qualquer coisa, em qualquer forma, em qualquer lugar.*
> *Falamos agora de imagens em movimento que podem estar repousando em películas cinematográficas ou em videotapes, discos, computadores. Imagens que podem estar se movimentando em versos de Pound, em notas de Cage ou num mural de Carybé, nas estações do metrô, numa passeata, numa greve operária, numa ronda policial, num suicídio, num beijo. (Qual destas será no futuro a imagem síntese deste passado?)*
> *Hollywood sobrevive, forte e bela como um Alien e se cristaliza como uma fantástica máquina exterminadora dos passados que visita e dos futuros que inventa.* [...]
> *A Cinemateca* [...] *nesse momento se depara com as paredes de tijolos, erguidas no final do século passado para o abrigo do serviço de matança de porcos e dos bois que alimentavam a cidade.*
> *A fantasia desenvolvimentista nos abandonou (sua beleza arquitetônica ainda nos encanta com um futuro que não aconteceu, passado). As ruínas despontam agora como um húmus vivificador segregado (pelo desejo) da ordem e do progresso.* [...]
> *Acolhedora de restos e, à sua maneira, reciclando matéria deteriorada, a Cinemateca precisa se manifestar como um organismo impregnado de vestígios, encharcado de história.*
> *Ao final do século vinte, é como se compreendêssemos que tudo é cinema.*
> *Restaurar o prédio de um velho Matadouro Municipal e renovar seu uso para a celebração de novos ritos é como recriar um filme a partir dos fotogramas esmaecidos de uma seqüência perdida, é perceber o futuro quase como uma entidade que nos espreita nos escombros – e nos espera.*

Nem bem eleita diretora-executiva, Tânia Savietto também recebeu um inesperado golpe através da imprensa, a exemplo do que acontecera a Carlos Augusto Calil com a matéria sobre o estado do acervo Tupi no Cemucam. A diferença foi que o ato partiu do próprio quadro da Cinemateca. O jornal Folha de S. Paulo, em sua edição de 13 de março de 1995, publicou um artigo de Rudá de Andrade intitulado "Cinemateca está na rota da destruição" que começava com as palavras: "Constrangedora, ou ridícula, para ser claro, é a atual situação da Cinemateca Brasileira".

Lido depois de quase década e meia, o texto parece menos devastador do que o efeito que provocou no momento de sua eclosão, quando, funcionários da Cinemateca, praticamente ignoramos a afirmação inicial de que se estava "tratando da instituição mais notável referente a acervo de imagens em movimento (cinema/televisão) deste continente". Rudá utiliza alguns parâmetros para articular seu raciocínio. Em primeiro lugar, o conjunto do acervo fílmico que, de acordo com seus cálculos, demandaria dois séculos do quadro existente – "quatro ou cinco técnicos de vontades boas e salários míseros, cada um correndo utopicamente atrás de seus milhares de quilômetros de filmes" – para ser examinado rolo a rolo, numa empreitada semelhante a "um balé mitológico que daria inveja a Sísifo". Ao lado da urgência da construção de "câmeras climatizadas, cujo custo não representa exagero, uns R$ 500 mil, metade do preço de um apartamento de luxo", um segundo parâmetro é o "custo do restauro de todo o acervo [que] poderia ser algo em torno dos R$ 100 milhões". Rudá não acredita que a "solução do problema" se dê pelo Ministério da Cultura: "este não dispõe de recursos ordinários para suprir qualquer projeto desta monta". Nem por isso o "problema" seria menos "uma questão de Estado, dos poderes públicos, pois a iniciativa privada brasileira não se interessaria em investir num projeto sem a mínima garantia de um

breve retorno". Para evitar que seu discurso pareça inoportuno, Rudá lembra que se fala muito em "mudanças radicais no país" e pergunta se a questão não poderia ser incluída nas "pautas prioritárias" tendo em vista que "acervo cultural é ferramenta educativa e a educação tem sido apresentada oficialmente como prioridade essencial".

A síntese faz sentido, mas o texto, além de um humor algo pesado, faz apelo a figuras retóricas que dão margem a ser consideradas ofensivas ao quadro de funcionários, inclusive à Diretoria. Segundo Rudá, a "persistência pela sobrevida" teria transformado "a Cinemateca numa instituição acomodada, convencional", a que se perdoariam erros e desacertos admitidos como "caminho circunstancial necessário à sua sobrevivência". A ignorância dos problemas enfrentados pela instituição era uma das conseqüências dessa acomodação:

> *as pessoas não equacionam esses dados primários* [o tempo demandado para a revisão de filmes]*, portanto, sem avaliações, permanecem inconscientes crendo tranqüilamente que esse notável acervo está bem cuidado pelo fato de estar nas mãos da tradicional Cinemateca Brasileira.*
> *Tradicional sim, em perder filmes por falta de recursos para os salvar.*

Rudá faz uma "análise extremada", confessa, mas parece não perceber que seu extremo arrisca jogar o bebê junto com a água do banho quando escreve:

> *o constrangedor, ou ridículo, dessa situação é que o Poder Público, com o apoio da iniciativa privada, financia os serviços atualmente desenvolvidos, imaginando que estão contribuindo de forma definitiva para a preservação desse acervo. Forçando a análise, poderíamos admitir que se trata de dinheiro jogado fora, pois o retorno efetivo é mínimo* [...]. *Freqüentemente tais iniciativas encortinam a situação dramática e ainda são coroadas com os aplausos gerados pelas habituais badalações em torno do restauro de um ou outro filme mais conhecido.*

Concorda que a ausência desses recursos, "minguados que sejam", representaria o fim do "embrião existente", mas

> *a situação está de tal forma estratificada que notamos, mesmo entre as pessoas da Cinemateca, uma miopia causada provavelmente pelos calos formados com as inúteis batidas de cabeça em gabinetes do poder público e privado para a busca de recursos.* [...] *A conseqüente timidez que tomou conta diante das eternas recusas para soluções definitivas faz com que se termine por pedir pouco, cada vez menos, o pouco, que é o melhor que nada, exercendo uma política errada, política humilde de rosto abaixado e chapéu na mão, voltada à simples manutenção da sobrevivência da Cinemateca que, dessa forma, acabará por destruir a sua essência, o seu acervo.*

Rudá hipoteca sua confiança em que o Conselho, a Diretoria, o corpo funcional e a SAC, poderiam "definir os rumos, ou novos rumos a seguir. Tais segmentos seguramente dispõem de consciência, inspiração e criatividade para tal empreendimento", mas o conjunto do artigo, além de ser considerado de mau agouro, tinha o agravante de pouco refletir o clima que predominava na nova sede. Da revolta e das discussões no calor da hora, brotou o texto mais lúcido e estimulante sobre aquele momento da Cinemateca, seus sonhos e perspectivas: "A Cinemateca na rota da transformação", escrito por José Carvalho Motta. Para evitar que a polêmica se alastrasse, a Diretoria optou por não forçar a publicação da resposta pela Folha de S. Paulo mas correndo de mão em mão, o texto se tornou quase uma bandeira para a geração que então se ocupava da Cinemateca.

Motta desmonta o artigo de Rudá utilizando seus próprios argumentos e os remonta numa argumentação tonificante. Lembra que, após "uma tortuosa trajetória por várias épocas e locais desta cidade", a Cinemateca encontrara "sua cara"

> *num espaço de dimensões industriais, propício a sonhos de renovação.*
> *Verdade que é uma fachada em ruínas, mas isso é sintoma e emblema de seu destino, de sua missão: transformar o passado.*

Percebe na crítica o sinal de "fim de um ciclo": a transição por que passava a Cinemateca deveria ser "uma questão pública",

> *não mais um reduto de especialistas envolvidos numa obscura atividade de resistência, refém da modéstia e de interesses provincianos, protegido por todos os poderes e poupado pela mídia.*

O texto de Rudá, contudo, padeceria "de equívocos e de um tom melancólico que não anima este momento: as mudanças precisam ser vividas com alegria", e sua fragilidade original seria a descrição "das 'miudezas' da Cinemateca (100 mil rolos de filmes, 4 ou 5 técnicos, 13 mil horas de projeção, 2 séculos e um balé de Sísifo)" porque

> *a pior maneira de se descrever a riqueza de um arquivo de filmes é pelo total dos rolos reunidos em seu acervo. Ela costuma levar a deduções estapafúrdias. A Cinemateca nunca se propôs a revisar 100 mil rolos de filmes em dois séculos e jamais cogitou em copiar esses 100 mil rolos, mesmo que isso durasse apenas 200 anos e só custasse 100 milhões de reais. Essas possibilidades são imaginosas e não se justificam por nenhum imperativo de preservação.*

Uma coleção de filmes comporta grande diversidade de materiais: matrizes, cópias, duplicatas, sobras, "filmes que já chegam deteriorados e novos materiais decorrentes do processo de recuperação". O descarte e a seleção "são recursos importantes para desinflacionar a problemática da conservação, aumentando a transparência e a densidade das coleções". A imagem mitológica de que Rudá lança mão

> *não faz justiça à inteligência que orienta o trabalho de conservação de filmes dentro de um arquivo minado por insuficiências crônicas e acaba comprometendo suas deduções: com um quadro pessoal reduzido, contamos com a cumplicidade dos próprios depositantes e de laboratórios externos, e nos valemos de expedientes como exames superficiais (sem desenrolamento), amostragem, datação, que nos fornecem dados básicos para o controle físico do acervo de filmes.*

A preservação do patrimônio cinematográfico só estará assegurada quando houver "depósitos climatizados que permitam a diminuição (e a monitoração) da velocidade de deterioração dos filmes" e meios para sua duplicação e

> *o sonho do depósito modelo, capaz de salvar nossa memória cinematográfica, remonta às origens da Fundação Cinemateca Brasileira* [...]. *Não foi por falta de determinação e empenho que os depósitos ainda não surgiram. Este fracasso não é falha das sucessivas gestões, nem da instituição, mas pode ser visto como uma tragédia que decorreria da dificuldade que a sociedade brasileira tem de valorizar seu processo cinematográfico e portanto sua própria imagem fílmica.*

Quanto à duplicação, a Cinemateca – que há muito tempo abandonara a "pretensão de restaurar filmes estrangeiros – por mais interessantes que sejam" preferindo repatriá-los dentro das convenções da Fiaf – o grande obstáculo para o processamento em escala industrial sempre fora o alto custo do filme virgem, "item extremamente caro tanto para uma instituição como a Cinemateca quanto para os próprios

realizadores de cinema do país". A reflexão desenha os limites e as funções de um laboratório em um arquivo de filmes:

> *é impossível equacionar a recuperação de nosso patrimônio de imagens em movimento dentro de um laboratório modelo instalado no interior da própria Cinemateca. Este laboratório pode ser um núcleo de pesquisas de alto nível, de descoberta de novos processos, de fixação de procedimentos, mas nunca será um instrumento de reprodução de filmes em escala industrial, capaz de acompanhar a velocidade de deterioração da película cinematográfica como ela se dá entre nós. O fundamental é o estabelecimento de parcerias com laboratórios e estúdios comerciais capazes de imprimir tal velocidade aos trabalhos de resgate e capazes também de uma atualização tecnológica impensável para um arquivo público.*

A falta de estruturas de conservação e de meios para a reprodução acelerada de filmes colocava "em risco tudo o que foi reunido até hoje e todo o trabalho desenvolvido até agora" dentro de "um modelo de instituição e de gestão" que Rudá ajudara a criar e ao qual opõe

> *a crença num modelo acabado, pronto e bem equipado de arquivo que poderia dar conta de tudo. Não existe esse modelo pronto e acabado que possa ser colocado à nossa frente, como substituto e prêmio de uma trajetória feita de rastejantes sobrevidas. Não existe nenhuma perspectiva de acomodação: a Cinemateca precisa aprender a amar seus problemas.*
> *A renovação e o redimensionamento se impõem.* [...] *E a Cinemateca adquiriu uma visibilidade que lhe permite agora abrir suas portas para a contribuição e o compromisso de toda a sociedade. Somente a proximidade, quem sabe a invasão, do público interessado garantirá nosso sucesso.*
> *Convém lembrar aqui que todo o Cinema Brasileiro baixou o rosto e a Cinemateca não se dissocia do nosso processo cinematográfico: ela está dentro dele, provavelmente em sua cauda, acolhendo aquilo que é produto e aquilo que é sobra. Não é por acaso que vimos recebendo em larga escala, desde o final da década de 80, tudo que desgarra do desmanche do que era conhecido como nossa indústria cinematográfica: filmes, fotos de cena, materiais publicitários, roteiros e, às vezes, móveis, equipamentos e objetos pessoais de cineastas, e até mesmo atribuições e problemas que não eram nossos.*

Longe de ser "ridícula", como afirmara Rudá, "a situação é trágica", escreve José Motta, mas a Cinemateca

> *já aprendeu que os desesperados falam com o vento. O desafio é enorme e é preciso desdramatizá-lo: nenhum arquivo de filmes no mundo é capaz de sozinho, salvar a memória cinematográfica de uma nação. É toda uma comunidade que vai aceitar, ou não, este comprometimento, com saídas diversificadas e mobilizações sucessivas. Se o "alarde" sobre a recuperação de alguns poucos filmes excepcionais incomoda Rudá, enxergamos no seu "alarme" apenas possibilidades massacrantes, como os dois séculos que ele computa em sua ampulheta de bolso. A trilha é estreita sim, mas não a consideramos, nem a vivenciamos como "constrangedora e ridícula": o caminho da Cinemateca são todos os caminhos.*

Uma última reflexão do texto revolve um sentimento presente nas lembranças de várias pessoas que conheceram os primeiros tempos da Cinemateca e que é bem mais evocativo do que definível:

> *São quase 50 anos de história desta instituição e quanto mais ela vai se distanciando de sua forma embrionária, quanto mais ela vai se cobrindo de filmes, de pessoas, de aparatos e de experiência, parece que mais ela se perde de si mesma. Quanto mais ela cresce, parece que mais definha. O fracasso técnico, por si só, não explica totalmente a nostalgia de um nascimento auspicioso. Há algo em seu núcleo que foi abafado, uma qualidade que dava enorme charme e poder de sugestão ao projeto-Cinemateca, quando ele apenas emergia. Esse encanto escondido também precisa ser resgatado.*[322]

[322] A reflexão ecoa o depoimento de Jean-Claude Bernardet no programa da série Câmera aberta, de 1984, sobre a Cinemateca. Jean-Claude evoca o período em que trabalhou na instituição, "de um intenso dinamismo cultural, de

À semelhança dos diretores-executivos que a antecederam, Tânia Savietto não indicou diretores-adjuntos, preferindo contratar como assessor Wagner Paula de Carvalho, também formado pela ECA-USP, realizador de curtas-metragens com destacada carreira como diretor de produção de longas. Além dele, Tânia convocou Raphael Messias Filho para assessorá-la em assuntos de difusão e Fernanda Coelho para questões de preservação. Finalmente, para completar uma equipe que lhe desse absoluta segurança, contratou seu irmão Cláudio Savietto para gerenciar a Sala Cinemateca.

Thomaz Farkas escreveu, no pequeno elogio fúnebre de Tânia Savietto publicado no Journal of film preservation, que "many of her projects involved the showing of old films outside the Cinemateca" [323]. Isso é verdade em termos, porque ela sempre batalhou para que eventos cinematográficos internacionais de variado interesse se realizassem na Sala Cinemateca, como o III Eurocine, festival organizado pela Comunidade Européia, encerrado com uma sessão solene de Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914) acompanhada pelo pianista e compositor Antonio Coppola (1995); e o Divercine – Festival Internacional de Cinema para crianças e jovens, organizado pelo Instituto Interamericano del Niño (OEA) e pela Cinemateca Uruguaia, realizado na Sala Cinemateca de 1995 a 1997. Por outro lado, Tânia se empenhou bastante na divulgação do cinema brasileiro em eventos no exterior como a mostra que coordenou no Festivale Internazionale del Cinema Giovanni em Turim e Bolonha (1995), e a retrospectiva de filmes da Vera Cruz no Festival de Biarritz de 1996.

"However", observou Farkas,

> *her most important work was the restoration of the former slaughterhouse into the new premises for the Cinemateca, putting much effort into obtaining financing from the government and private resources.*

Isso também é verdade em termos, porque Tânia não restaurou o Matadouro. Seus inegáveis esforços obtiveram recursos que permitiram o início do restauro do complexo histórico e das obras do Arquivo de Matrizes. Um primeiro projeto de captação estava preparado no segundo semestre de 1995, como noticiou a Folha de S. Paulo sob a manchete "Cinemateca quer ser complexo cultural"[324]. O orçamento global era da ordem de 8 milhões de reais dos quais "a Cinemateca já tem garantido, pelo menos em promessa, o R$ 1,5 milhão necessário para a primeira parte da obra". Dois terços eram promessa do

---

uma extraordinária criatividade cultural. Naquela época, a Cinemateca era muito pobre e, vendo esse programa hoje, a gente percebe como, nos últimos anos, a Cinemateca evoluiu de um modo absolutamente extraordinário. E no entanto acho que existe ainda uma certa saudade, uma certa nostalgia daquele período tão criativo. [...] O que eu desejaria, me lembrando daquela época e vendo a evolução dos recursos técnicos e financeiros da Cinemateca, é chegar a uma síntese em que a entidade conseguisse tanto esse trabalho de recuperação dos objetos do passado, dos documentos, dos filmes, e ao mesmo tempo se manter ativa nas lutas culturais em geral e principalmente nas lutas culturais cinematográficas que o país vive. E é indispensável para o futuro dessa entidade e para o dinamismo de sua evolução que essa síntese seja alcançada. A preservação desse passado não terá muito sentido se a gente não atuar no presente. E por outro lado atuar no presente, se a gente não tiver a documentação do passado, também será impossível. No entanto, permanecer apenas na ressurreição dos objetos do passado é também uma forma de castração. Portanto, acho que deveríamos tentar uma síntese entre essa criatividade cultural que nós tivemos nos vinte anos passados e o desenvolvimento técnico dos recursos atuais".

[323] Número 57, dez 1998, p.41. A citação seguinte é da mesma fonte.

[324] 28 set 1995. Matéria assinada por José Geraldo Couto. As citações seguintes são dessa fonte.

MinC e o restante da Prefeitura de São Paulo e os recursos seriam empregados na instalação de uma sala de projeção com 150 lugares, sala de exposição,

> *biblioteca e terminais de computadores com a catalogação de todo* [sic] *o acervo da Cinemateca.*
> *As etapas seguintes, e mais ambiciosas, do projeto incluem construção de depósitos climatizados para 200 mil latas de filmes, anfiteatro ao ar livre, mais cinco salas de projeção, alojamentos, laboratórios e oficinas.*

O prazo previsto para o conjunto da obra era 22 meses, mas cada módulo poderia ser colocado à disposição do público assim que concluído. Além de dar alguns detalhes sobre o complexo histórico do Matadouro – "usado hoje para a realização de eventos como o projeto Arte/Cidade [...], festas dançantes e desfiles de moda" – a reportagem trazia declarações de Tânia Savietto e de Eugênio Puppo, da Lazzo Comunicação e Marketing, "empresa responsável pelo projeto de comercialização da Cinemateca". Um destaque, ao lado da reportagem, resumia a composição do acervo e mencionava outro projeto em estudo: a edição de dois CD-Roms, o primeiro com biofilmografias ilustradas de "22 cineastas brasileiros e o outro [...] sobre o acervo nacional da Cinemateca. Este último seria conduzido pela canção `Cinema Novo', de Caetano Veloso e Gilberto Gil".

Um CD-Rom concebido a partir da composição de Caetano e Gil, sugestão de José Carvalho Motta, foi abortado antes de se desenvolver num roteiro. O outro desdobrou-se a partir de conversações entre Tânia Savietto e Vera Zaverucha, secretária do Audiovisual no período 1995-96, que financiou sua realização com um aporte de R$ 50 mil. Era um recurso pequeno para as ambiciosas dimensões que a diretora-executiva tinha para o resultado. Ambição que esbarrou por princípio na impossibilidade de contratar pessoas que dominassem a tecnologia e conhecessem o processo complexo para a construção de um tal objeto. Tânia apelou para um seu ex-marido, Abel Packer, diretor da Bireme, que se dispôs a colaborar. Em termos de estruturação das bases multimídias, o projeto contou com Roberto Souto Pereira, que se desligara da Cinemateca logo no início da gestão de Carlos Augusto Calil e fora trabalhar na Bireme. Dividi com Roberto o trabalho de edição e autoração, e com Maria Rita Galvão a coordenação de pesquisa de textos. José Motta coordenou a seleção de imagens em movimento, fotogramas, músicas e diálogos. Malu Oliveira – que havia gerenciado os trabalhos para a mostra de cinema brasileiro no Centre Georges Pompidou – foi contratada para coordenar a produção e se responsabilizou, com Guiomar Pessoa Ramos, pela obtenção de autorizações para o uso de imagens e textos. Exceto por algumas outras consultorias técnicas e pela contratação de serviços que teriam obrigatoriamente de ser feitos fora da Cinemateca (digitalização de imagens, impressão dos CDs e capas), todo o trabalho de pesquisa, estabelecimento de filmografias, redação, editoração, etc. foi realizado pelos próprios funcionários que se desdobraram para impedir que as tarefas cotidianas fossem prejudicadas, numa exaustiva sobrecarga que se prolongou por meses.

Tânia Savietto obtivera também da Secretaria do Audiovisual um recurso da ordem de R$ 100 mil[325] para a duplicação e copiagem de negativos de longas-metragens relevantes da história do cinema brasileiro. Extremamente incomodado com a situação de abandono em que se encontravam os equipamentos do Laboratório de Restauração – responsável por importantes trabalhos no passado e que, eu tinha certeza, capaz de outros ainda mais importantes no futuro – sugeri à diretora-executiva que chamássemos Patrícia de Filippi para acompanhar a duplicação daqueles filmes na Líder e ao mesmo tempo tentasse remontar o laboratório. Patrícia afastara-se da Cinemateca, por exigência de João Sócrates de Oliveira, no início da gestão Calil. Por iniciativa de Ana Pessoa, fora contratada para prestar serviços à Fundação do Cinema Brasileiro e, enquanto funcionária da FCB, obtivera uma bolsa de especialização em restauro fotográfico em Nova Iorque. Ironicamente, fora desligada do serviço público no governo Collor de Mello enquanto ainda se encontrava no exterior. Com a concordância de Tânia, convidei Patrícia a voltar para a Cinemateca. Em alguns meses, com ajuda apenas de Carlos Eduardo de Freitas e do mecânico Dalton Rodrigues, e supervisionando a duplicação dos filmes nos laboratórios da Líder no Rio de Janeiro, a técnica adequou os espaços anteriormente preparados para o "laboratório modelo", instalou uma reveladora de filmes preto-e-branco e colocou em funcionamento duas copiadeiras: uma Debrie Matipo e uma CTM com janela-molhada que fora comprada pela Unesco em 1988, aportara ao Brasil anos depois e nunca havia sido efetivamente colocada em funcionamento no Ibirapuera, inclusive porque o Laboratório de Restauração já se desmantelava pela ação dos cupins.

O resultado dos dois projetos apoiados pela Secretaria do Audiovisual foi lançado publicamente no dia 20 de janeiro de 1997 em conjunto com a restauração da fachada do galpão 2 do conjunto do Matadouro, realizada com recursos captados junto à Telesp/Ministério das Comunicações, Rhodia S.A. e Standard Ogilvy & Mather, através da lei de incentivos fiscais. O CD "Em memória" – com projeto gráfico do artista plástico Bruno Schmidt – recebeu o rótulo de "edição experimental" para evitar eventuais problemas com detentores de direitos e explicitar que se tratava de um produto que não poderia ser comercializado. Trazia biofilmografias de 15 realizadores brasileiros – 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 – com fotografias, cartazes, músicas, diálogos, imagens em movimento e críticas sobre as obras, além de textos dos próprios cineastas. Tratar-se-ia do primeiro de uma série a ser produzida pela Cinemateca, através da SAC, com patrocínio da SAv – mas a série ficou nessa única edição. A abertura da "Mostra de Filmes Restaurados" aconteceu com a projeção, em tela colocada ao fundo do galpão em obras, de Triste trópico (Arthur Omar, 1974), ao mesmo tempo em que era servido um coquetel. O evento gravou-se na memória de todos os presentes porque uma repentina tempestade de verão ameaçou transformar o evento num pesadelo aquático. Por uma dessas conjunções de fatores

[325] Recurso complementado com R$ 30 mil aparentemente pelo Iphan, como contrapartida. Pelo menos é isso que sugere o "Relatório de Atividade da Unidade – 1995", preenchido em formulário do Iphan, e o texto escrito por Tânia na abertura do folheto "Mostra de Filmes Restaurados".

que fazem com que uma festa seja um sucesso ou um desastre, todos os presentes – entre eles o ministro da Cultura Francisco Weffort – encararam as circunstâncias com bom humor e mantiveram-se impávidos entre as grossas bagas de chuva que transformavam o espaço num grande alagadiço.

Na pequena introdução que escreveu para o catálogo da mostra, Tânia Savietto refere-se duas vezes à restauração dos quinze filmes, quando na verdade o processo havia sido apenas de duplicação e estabelecimento de matrizes intermediárias (másteres combinados) com marcação de luz. De alguns deles mesmo a única operação fora a copiagem a partir de negativos originais ou de matrizes estabelecidas na primeira fase de funcionamento do Laboratório de Restauração. Em dezembro, todos os filmes foram reprisados, acrescidos de outros quinze títulos, e a mostra se chamou "Longas-metragens Restaurados pela Cinemateca Brasileira". As três dezenas de filmes constituíam uma amostragem do cinema brasileiro da melhor qualidade, do silencioso Fragmentos da vida, o sonorizado Ganga bruta, duas comédias musicais – Depois eu conto (José Carlos Burle, 1956) e Rio fantasia (Watson Macedo, 1956) –, quatro produções da Vera Cruz duplicadas para apresentação no Festival de Biarritz, a trabalhos de Alberto Cavalcanti, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni e José Mojica Marins, além de filmes mais experimentais como Jardim de guerra (Neville d'Almeida, 1968), Meteorango Kid, Bang-bang e Triste trópico.

Para Patrícia de Filippi, a preparação, o exame e o acompanhamento da duplicação desses filmes na Líder foi um aprendizado propiciado pelo trato direto com materiais de diferentes épocas da produção brasileira: "foi ótimo. Tinha muitos títulos que eu nunca tinha visto. Entrar em contato com os negativos de vários filmes e como eles foram produzidos, [...] enfim, foi uma grande possibilidade"[326]. Era também uma boa oportunidade para o estabelecimento de um contato profissional mais estreito com as instalações do laboratório Líder.

> *Como eu já conhecia as pessoas lá, da época em que morei no Rio, foi muito interessante eu poder estar dentro do laboratório. Para que eles tivessem mais calma, destacaram uma pessoa para ficar comigo ali, revisando e preparando o*[s] *filme*[s] [...]. *E acho que* [foi] *quase um ano de trabalho isso, acho, a retomada da Cinemateca em relação à preservação de filmes, ainda sem o laboratório aqui; uma retomada de pé nessa duplicação para a preservação.*

O texto de apresentação da "Longas-metragens Restaurados" era idêntico ao da seleção de janeiro, com a diferença de, no primeiro parágrafo, Tânia destacar os marcos do ano: a "inauguração da Sala Cinemateca em sua própria sede, do Espaço de Exposições Paulo Emilio Salles Gomes, além da reabertura do laboratório de restauração de filmes".

A Sala Cinemateca – denominada depois Cinemateca Petrobras – inaugurou-se a 5 de novembro de 1997, com a projeção de O Descobrimento do Brasil, de Humberto Mauro, a presença do ministro Francisco Weffort e uma exposição de fotografias de filmes brasileiros de várias épocas. Com acomodação para 110 espectadores, a Sala funcionou inicialmente com os projetores 35mm trazidos da sala de Pinheiros porque os novos equipamentos, importados da Itália, ficaram durante meses retidos na

[326] Patrícia de Filippi, entrevista a 1 jun 2006. A citação seguinte é da mesma fonte.

Alfândega[327]. De sua abertura, em março de 1989, até o encerramento de suas atividades, em agosto de 1997, a Sala na Fradique Coutinho recebeu um público total de quase 300 mil pessoas, mas no período final já apresentava muitos sinais de decadência por falta de manutenção. Além do custo do aluguel abrira-se uma questão jurídica envolvendo o pagamento do imposto predial e, na reunião de abril de 1997, os conselheiros da Cinemateca dividiram-se entre a possibilidade de "encerrar as atividades da Sala" com a inauguração da nova no complexo histórico do Matadouro e "uma última tentativa no sentido de se fazerem apenas lançamentos por um tempo para ver os resultados"[328]. Entre as duas opções, a diretora-executiva escolhera a primeira, talvez com o apoio do vice-presidente da SAC, Roberto Teixeira da Costa. Este, por "compromissos pessoais", afastara-se da presidência da Sociedade Amigos da Cinemateca e indicara, para sucedê-lo, o bibliófilo, colecionador e editor Pedro Corrêa do Lago. Teixeira da Costa, nessa reunião, confessa-se "um pouco em falta com a SAC" pois Corrêa do Lago não tivera "condições de participar efetiva e ativamente como teria sido sua intenção" e colocara o cargo à disposição. O vice fizera então alguns contatos com empresários e fixara-se no nome de Cosette Alves não só para o Conselho da SAC como para eventualmente assumir sua presidência.

Quanto ao laboratório, o reinício de seu funcionamento dera-se em 1996 e o primeiro trabalho efetivo de restauração foi o filme São Paulo, a symphonia da metrópole. Com o apoio e a intermediação do músico e compositor Livio Tragtenberg, Tânia Savietto interessara Danilo Santos de Miranda, do Serviço Social do Comércio – Sesc São Paulo, no projeto de apresentação da fita restaurada com acompanhamento musical ao vivo. O Sesc arcou com os custos da restauração, do pagamento de direitos a Oswaldo Kemeni, e da composição e execução da "demolição sonora"[329] concebida por Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski. O processamento cinematográfico foi todo realizado no Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira por Patrícia de Filippi e Carlos Eduardo de Freitas operando a copiadeira de janela-molhada, José Aquino de Barros[330] na Debrie, Luiz Carlos Pellucio na revelação – ambos da pioneira equipe do laboratório – e o mecânico Dalton Rodrigues apoiando os trabalhos. O elemento óptico da copiadeira CTM, bem como seus manuais, haviam desaparecido e Patrícia adaptou ao equipamento uma lente de boa qualidade, de sua propriedade, para a reprodução do filme, montado a partir de diferentes materiais em nitrato. Os testes de copiagem eram vistos em projeção no Cinesesc, "uma tela muito grande, então potencializava tudo, as correções e os defeitos"[331]. A restauração estava

---

[327] Apenas no final de 1998 os projetores novos, desembaraçados graças à interveniência de Luiz Carlos Bresser Pereira e à ação de Thomaz Farkas, foram instalados na Sala.

[328] Ata da reunião do Conselho de 5 abr 1997. As citações seguintes são dessa fonte.

[329] "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. O CD, realizado pelo Sesc São Paulo, é dedicado à memória de Tânia Savietto.

[330] José Aquino (Léo como era conhecido) havia se aposentado há alguns anos mas concordou em abandonar seu retiro em Minas Gerais para participar do trabalho.

[331] Patrícia de Filippi, entrevista citada. A técnica havia abandonado as tentativas de verificar a qualidade dos materiais de projeção na Sala Cinemateca de Pinheiros devido a algumas experiências quando da duplicação de filmes no projeto apoiado pela SAv. "Teve um longa que eu anotava todos os problemas e sempre os rolos pares davam problemas; no outro longa a mesma coisa e fui entender que o projetor do rolo par era muito ruim. Cheguei a

encaminhada mas Patrícia a considerava longe de pronta quando o filme foi exibido, com grande cobertura da imprensa, no Cinesesc, inicialmente a 5 e 6 de fevereiro de 1997, e em seguida reprisada a pedidos por mais cinco vezes, sempre com acompanhamento musical ao vivo[332]. Apesar de Patrícia só haver completado o trabalho de restauração muitos meses depois, a apresentação de São Paulo, a symphonia da metrópole foi considerado o evento mais importante do ano, acima mesmo da inauguração da nova Sala Cinemateca[333].

Um fato novo que alteraria significativamente o quadro de pessoal efetivo da Cinemateca ocorreu no final de 1995. Em virtude de decreto do presidente Fernando Henrique Cardoso extinguindo a Legião Brasileira de Assistência, seu quadro de funcionários foi colocado à disposição de outros órgãos do governo federal. Tânia Savietto encarregou Fernanda Coelho de entrevistar ex-funcionários da LBA interessados em se integrar à Cinemateca e, em dezembro, 14 pessoas foram acrescentadas ao quadro[334]. Esse número representava 50% do efetivo da instituição e, absorvido pelos setores transferidos para a nova sede, o pessoal da LBA tornou-se maioria absoluta. Fernanda encarregou-se do treinamento dos funcionários incorporados às áreas técnicas, e uma primeira experiência de integração do quadro novo foi um mutirão geral para a troca de latas dos filmes por estojos plásticos graças a uma injeção em massa possibilitada por recursos conjugados do Iphan e de um patrocinador – o Estúdio X. A equipe funcionou bem e já em 1996 o relatório da Área Técnica mencionava nominalmente Carmen Lúcia Quagliato pelo trabalho de informatização do acervo de vídeo e Cláudio Piovesan pelo incorporação de um grande lote de cinejornais depositado pela produtora Herbert Richers.

No mesmo período, o pessoal pago pela SAC para prestar serviços à Cinemateca dobrou de número, chegando quase às três dezenas, o que onerou ainda mais a entidade (ainda que a maior parte das pessoas não fosse regularmente contratada) e se refletiu no déficit que, a partir de 1996, transformou-se numa bola de neve incontrolável. Empenhada na realização de seus projetos e lisonjeada pela ampliação da área de influência que lhe possibilitava o cargo de diretora-executiva da Cinemateca, Tânia Savietto obstinava-se em afastar de seu entorno pessoas que pudessem significar um entrave ao ímpeto de realização que a movia. Em termos administrativos, com a autoridade de ordenadora de despesas, empenhava recursos e mandava executá-los sem se interessar pela situação do caixa institucional ou o da SAC, que acabaram se confundindo. Guardadas as devidas proporções, administrava a Cinemateca como um diretor de produção executa o orçamento que lhe é definido pelo produtor-executivo de um filme, com a diferença que na Diretoria da instituição ninguém correspondia a esta última figura. Essa atitude foi rapidamente isolando a diretora-executiva de quase todas as áreas finalísticas da Cinemateca. A ponte que ela tentara lançar para a Área Técnica ao chamar Fernanda

---

ir ao laboratório e reclamar [...]. Cometi essa gafe porque eu não tinha percebido antes. Eu abandonei a salinha da Fradique porque ela era muito ruim".

[332] O êxito de São Paulo, a symphonia da metrópole com a performance de Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski manteve-se intato ao longo dos anos e nos diferentes locais em que foi apresentado, entre eles diversos países europeus.

[333] Relatório de Atividades 1997.

Coelho para sua assessoria ruiu quando, incomodada com o estilo gerencial de Tânia, Fernanda pediu seu desligamento do cargo no início de 1996. Aflito com o andamento da gestão e com as perspectivas que eu previa as piores para a instituição e para a própria Tânia, que eu não conseguia fazer com que ouvisse argumentos que a levassem a uma maior ponderação, concordei quando ela que me convidou para ir com ela ao festival Il Cinema Ritrovato, em Bolonha, na Itália. Tímida, ela queria que eu a introduzisse no círculo internacional de arquivistas de filmes. De minha parte, pensei que, do outro lado do Atlântico, a sós com a diretora-executiva, eu teria alguma oportunidade de conversar com ela sobre o desgoverno que vinha imprimindo à Cinemateca. Baldado esforço. Nem nas diversas cidades italianas que visitamos, nem em Berlim, aonde fomos para que Tânia encontrasse alguns parentes, consegui ter com ela um diálogo de maior profundidade sobre o assunto que me interessava. Em Bolonha, durante um jantar, creio que foi Gian Luca Farinelli – então vice-diretor da Cineteca del Comune di Bologna – quem fez um comentário estranhando que falássemos tão pouco sobre a Cinemateca Brasileira. A resposta de Tânia foi curta e impeditiva ao desenvolvimento da conversa: "Eu e o Carlos Roberto temos visões diferentes sobre a Cinemateca". Infelizmente, em minha opinião, a diretora-executiva nunca explicitou qual era a sua visão da instituição.

Na anteriormente mencionada reunião do Conselho de abril de 1997, diante de um questionamento de Maria Rita Galvão sobre prestação de contas, plano de trabalho anual e previsão de despesas, Tânia Savietto confessou sua incapacidade de "coordenar para que a proposta de trabalho seja apresentada antes de que seja aprovada pelo Iphan"[335]. Confessou também sentir "falta de um interlocutor para as questões práticas e operacionais" e que talvez fosse o caso de se pensar na possibilidade de um arranjo interno (isto é, sem adicional nos salários) para resolver as questões de chefias e subchefias. José Francisco de Oliveira Mattos, representante dos funcionários, argumentou que era importante haver "uma instância de contato mais direto entre funcionários e Diretoria" mas a vice-presidente do Conselho interrompeu o debate pois a questão interna "não cabe ao Conselho"[336]. Com essa atitude, o Conselho se obstinava em voltar as costas para solicitações de que o corpo funcional não abria mão. Exatamente um ano antes, um abaixo-assinado pedindo uma atitude do Conselho junto ao Ministério da Cultura diante da defasagem salarial enfatizava a necessidade de se criar "uma Comissão com representantes do Conselho e da área administrativa da CB e da SAC e do corpo de funcionários da CB para estudar o planejamento financeiro da SAC (receita e despesa)"[337] que estudasse a possibilidade de uma complementação salarial "com recursos obtidos através da SAC". Diante da gravidade da situação, o documento pedia que o assunto fosse objeto de pauta da "próxima reunião ordinária, prevista para esse semestre, conforme estatuto". A reunião, aparentemente, não aconteceu.

---

[334] Esse número chegaria a quase duas dezenas com a incorporação posterior de mais algumas pessoas.
[335] Ata da reunião do Conselho de 5 abr 1997. As citações seguintes são da mesma fonte.
[336] O debate surgira a partir dos estudos do Iphan para a implantação do ponto eletrônico.
[337] Abaixo-assinado de jun 1996. As citações seguintes são da mesma.

Embora a diretora-executiva tivesse se comprometido, em abril de 1997, a cumprir as formalidades relativas a reuniões do Conselho e respectivas atas isso não acontece. Em dezembro, uma circular de Tânia lamenta a "impossibilidade, por parte da Diretoria, de organizar a reunião do Conselho neste final de 1997"[338]. Não houvera tempo "para a preparação necessária à nossa reunião semestral" devido "ao retardo de todos os processos de convênios, o que acarretou atrasos também nas licitações, cartas-convites, papéis, etc., além do corte de parte das verbas e os problemas decorrentes com contratos e projetos já em andamento". Enumera os trabalhos em execução e que deveriam, "correndo contra o tempo", ser encerrados ainda no ano fiscal, informa que a casa da Diretoria, "onde realizamos as reuniões de Conselho, está passando até o final deste mês por reforma total" e envia para os conselheiros o catálogo da mostra "Longas-metragens Restaurados pela Cinemateca Brasileira".

A nau estava sem rumo era a constatação da quase totalidade do corpo funcional, mas aparentemente a diretora-executiva não se dava conta disso, tanto que durante alguns meses de 1997 afastou-se da Cinemateca para trabalhar como assistente de direção de Bocage, o triunfo do amor, de Djalma Limongi Batista, e voltou, dessa vez sozinha, ao festival Il Cinema Ritrovato, de Bolonha. Qualquer tentativa de chamar-lhe a atenção para o descalabro em que se encontrava a situação administrativa institucional era tomada como ofensa pessoal e crítica à sua gestão. A miopia diretiva não achava foco mesmo quando, em dezembro de 1996, estimulado pelo Programa de Demissão Voluntária do serviço público, instituído no governo Collor de Mello e incentivado na gestão FHC, José Carvalho Motta pediu seu desligamento da Cinemateca Brasileira[339], indício de que os caminhos por que enveredara a instituição não tinham mais atração para que ligasse a ela seus sonhos.

O exame do Relatório de Atividades de 1997 não sugere a crise interna que atravessava a Cinemateca. Pelo contrário, realça os trabalhos realizados e a incorporação de materiais ao acervo – entre eles a obra cinematográfica de Arnaldo Jabor e a biblioteca e o arquivo pessoal de Francisco Luiz de Almeida Salles, falecido no ano anterior. Em termos de preservação, o relatório destaca a climatização de um espaço para vídeos – onde cerca de 7.500 fitas de ¾" foram armazenadas – e outro para a guarda de matrizes fílmicas, ambos climatizados com aparelhos de ar condicionado doméstico, de parede, sendo que o equipamento para o depósito de vídeos fora comprado expressamente para essa finalidade. A história da climatização do depósito para filmes foi diferente. Impressionada com o calor de minha sala num tórrido verão, Tânia cedera-me um condicionador de ar. O equipamento, contudo, tinha potência para resfriar uma área muito superior à de minha sala e me inspirou removê-lo para um galpão anexo ao espaço então utilizado como garagem da Área Técnica. Mantido a uma temperatura média constante de 18-20ºC e com o auxílio de alguns desumidificadores, esse local – com capacidade para apenas 4 mil

[338] Carta de 19 dez 1997. As citações seguintes são da mesma fonte.
[339] Simultaneamente com José Motta, pediram seu desligamento Márcia Mauro e alguns funcionários da extinta LBA.

rolos – foi o melhor depósito de matrizes da Cinemateca naquele momento[340], sobretudo se comparado à precariedade do espaço para a guarda de filmes ainda em uso no parque da Conceição.

Acima da inauguração da Sala Cinemateca ou da restauração de qualquer filme, o fato efetivamente notável que consta do Relatório de Atividades é o primeiro passo, dado em dezembro de 1997, com o início da construção do Arquivo de Matrizes. Vinte anos antes eu declarara à jornalista Mírian Paglia Costa: "enquanto não houver depósitos climatizados e com controle de umidade, necessários à conservação de filmes, a instituição permanece um arremedo"[341]. Todas as fragilidades e equívocos da gestão administrativa de Tânia Savietto devem ser relevados pois ela foi a dirigente da Cinemateca Brasileira que deu o pontapé inicial para a instalação da única estrutura até hoje construída para a preservação do patrimônio nacional de imagens em movimento. Desde as tentativas da primeira geração da Cinemateca em construir depósitos na Cidade Universitária, depois no terreno cedido pelo Museu Lasar Segall, posteriormente no terreno de Jundiaí e depois no de Itu, não esquecendo a filmoteca da Conceição e os projetos para o Cemucam, a trajetória até esse momento fora longa e tortuosa, repleta de entusiasmos e frustrações. Para o Arquivo de Matrizes – baseado em estudos e projetos ainda elaborados por João Sócrates de Oliveira – o Ministério da Cultura liberara o equivalente a US$ 266 mil, para um orçamento total estimado em US$ 600 mil. A presidente eleita da SAC, Cosette Alves, juntamente com Roberto Teixeira da Costa e outros colaboradores, iniciara uma campanha de captação do restante dos recursos necessários junto a empresários[342] e o Relatório, com otimismo desmesurado, estimava que "as obras civis devem estar concluídas no próximo mês de março". Além de agradecimentos formais à presidente e ao vice da SAC, Tânia Savietto, que assinava pessoalmente o Relatório, ressaltou "o trabalho desenvolvido pela vice-presidente do Conselho Consultivo, Maria Rita Galvão, em projetos com o Departamento de Documentação" e a intermediação de Rudá de Andrade junto à família de Francisco Luiz de Almeida Salles para a doação de seu arquivo à Cinemateca.

Ainda no assunto obras, o Relatório de 1997 referia-se às em andamento no galpão destinado à biblioteca e à documentação, ao restauro da "casa que abriga a Diretoria-Executiva" (posteriormente ocupada pela Administração), e à liberação pelo Ministério da Cultura de US$ 117 mil "para o restauro da casa que abrigará o escritório de São Paulo do MinC" (na verdade, o pequeno edifício foi ocupado pela Delegacia Regional do Ministério). Em termos de recursos, contudo, a importância mais vultosa foram US$ 630 mil, liberados pela Secretaria do Audiovisual/MinC para a organização, copiagem e legendagem de filmes destinados a uma mostra de cinema brasileiro a se realizar no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

---

[340] Esse mesmo espaço foi dedicado posteriormente à guarda de filmes em avançado estágio de desplastificação.
[341] Visão, 24 jul 1978.
[342] Para esta campanha – que não chegou a se estruturar como tal – editou-se um vistoso *folder* com "conceituação editorial" da empresa A.T. Kearney. A capa aproveitava o mesmo fotograma de Max **illusioniste** usado alguns anos antes na divulgação do primeiro módulo do projeto Cinema Banco Real.

A mostra “Cinema Novo and Beyond” foi uma iniciativa de Jytte Jensen, uma das curadoras do Departamento de Cinema e Vídeo do MoMA, que teve como “guiding lights”[343] no Brasil os críticos e ensaístas Ismail Xavier e José Carlos Avellar. O repertório apresentado, com 59 longas e 16 curtas-metragens, ia desde as raízes do Cinema Novo – os filmes mais antigos foram Bahia de todos os Santos, de Trigueirinho Neto, e Aruanda, de Linduarte Noronha – até produções muito recentes que apresentavam ressonâncias ou reações àquele movimento[344]. A seleção movimentou a corporação: 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. De qualquer maneira, durante 1997 vários títulos entravam na seleção enquanto outros eram retirados e apenas quando não houve mais tempo viável para nenhuma mudança a lista foi considerada definitiva.

A fonte das cópias dos filmes recentes era a distribuidora Riofilme, mas elas eram em minoria. A Cinemateca produziu durante pouco mais de dez meses 46 das 59 cópias dos filmes exibidos em Nova Iorque. O trabalho incluía, entre outras operações, a localização das matrizes quando não se encontravam na Cinemateca; o exame e a preparação de negativos originais ou matrizes intermediárias; a obtenção da autorização dos detentores de direitos sobre os filmes; a tradução dos diálogos ou correção de traduções existentes; a tiragem de uma primeira cópia para verificação da marcação de luz e estabelecimento de sincronismo das legendas; e finalmente a feitura da cópia legendada em inglês. Recém-saída da maratona que fora a realização do CD-Rom “Em memória”, a equipe de técnicos da Cinemateca relutou um pouco em embarcar numa empreitada de tal envergadura. A diretora-executiva, porém, empenhara sua palavra a Moacir de Oliveira, o secretário do Audiovisual, de que a Cinemateca teria capacidade de se encarregar de toda a organização, e os recursos permitiam que pelo menos alguma mão-de-obra de apoio fosse contratada. Formou-se uma equipe interna, ampliada com serviços adicionais de alguns tradutores do canal de televisão a cabo HBO; Olga Futemma, experiente em tradução de filmes e sincronismo de legendas, mudou-se para a nova sede para responder por uma parte dos trabalhos. Patrícia de Filippi dividiu-se entre a Líder São Paulo, onde eram feitas as cópias coloridas, e a Líder Rio, responsável pelas em preto-e-branco. O próprio envio das cópias teve de ser feito pela Cinemateca, em lotes que Ronaldo Ruiz despachava do aeroporto de Guarulhos, num cronograma apertado mas que permitia que os filmes chegassem a tempo para a exibição em Nova Iorque.

À intensa movimentação provocada pela preparação para a mostra do MoMA somou-se uma grande incorporação de filmes ao acervo, entre os quais a coleção completa de negativos, cópias, e outros materiais depositados por Nelson Pereira dos Santos, os negativos originais de S. Bernardo e

---

[343] Jytte Jensen no texto “Four decades of Brazilian cinema” de abertura do catálogo Cinema Novo and beyond, p.12.

Eles não usam black-tie, de Leon Hirszman, matrizes de todas as produções da Casa de Cinema de Porto Alegre e um precioso conjunto de documentários científicos realizados por Benedito J. Duarte. A demanda externa cresceu assustadoramente porque também em 1998 foi aberto, pelo sistema de televisão a cabo, o Canal Brasil, criado por iniciativa de um grupo de produtores para a veiculação exclusiva de fitas brasileiras. Para atingir sua cota no acordo, os participantes deveriam, num prazo bastante curto, disponibilizar certo número de cópias em vídeo de filmes de sua produção ou de terceiros por eles representados. A Cinemateca Brasileira e a do MAM do Rio de Janeiro viram-se subitamente invadidas por uma horda de produtores ávidos para acessar matrizes ou cópias de filmes que haviam entregue aos arquivos no passado e pelas quais há décadas – com honrosas exceções – não demonstravam o menor interesse a despeito de as depositárias, na medida de suas possibilidades técnicas, os informarem sobre as necessidades de investimento de preservação necessárias para a salvaguarda dos filmes. Como sucedera quando da necessidade de os canais abertos de televisão usarem produções cinematográficas nacionais para preencher seu tempo de programação ou, depois, na década de 1980, com a possibilidade de algum ganho com a explosão do mercado do vídeo doméstico (o que se repetiria alguns anos depois com sua substituição pelo DVD), os filmes velhos readquiriam algum valor comercial. A conseqüência disso foi sempre os produtores tentarem acessar seus filmes, convertidos novamente em produtos, para tirar deles nem que fosse uma última duplicação, não importando o estado de conservação em que se encontravam as matrizes ou o resultado que esse estado de conservação provocaria na qualidade das reproduções. Os arquivos de imagens em movimento de todo o mundo sempre tentaram, nesses momentos de renovação de interesse comercial, chamar a atenção dos produtores para as necessidades e os investimentos econômicos exigidos para a sobrevivência dos filmes, mas uma desejada modificação de sua atitude predatória raramente foi atingida. Interessadas na divulgação do cinema brasileiro, as cinematecas depositárias do que ainda existia da produção nacional generosamente abriram seus arquivos para que os produtores utilizassem negativos e cópias depositados por eles, ou matrizes geradas por elas com os recursos que a duras penas haviam conseguido captar. Pelo menos no caso brasileiro, os produtores pregavam e defendem – quando se dignam a pensar sobre o assunto – que o custo da preservação do patrimônio é uma obrigação do Estado, resguardada para eles a liberdade de acessar quaisquer materiais. A abertura do Canal Brasil, em 1998, foi um momento exemplar desse comportamento e a divulgação que se propunha para o cinema brasileiro provocou poucos reflexos positivos para os esforços de sua preservação.

O Relatório de Atividades desse ano informa que

> *a maior parte dos materiais de preservação movimentados foi relativa a matrizes para copiagem de filmes para o projeto da mostra no MoMA de Nova Iorque e para o fornecimento de matrizes para telecinagem para o novo Canal Brasil. Esses dois projetos, aliás, ocuparam a quase totalidade do tempo/trabalho do pessoal técnico da Cinemateca Brasileira durante 1998.*

---

[344] Os filmes mais recentes foram os longas Bocage, o triunfo do amor, de Djalma Limongi Batista, Boleiros, de Ugo Giorgetti, Os Matadores, de Beto Brant, e Miramar, de Júlio Bressane, e o curta À meia-noite com Glauber, de Ivan Cardoso – todos de 1997.

A despeito dessas demandas e no esforço de concentrar todos os setores da Cinemateca em sua sede, iniciou-se a transferência dos filmes guardados no depósito do parque da Conceição para a Área Técnica do Matadouro. Sobre o tema, o relatório constata que o processo

> *revelou que as más condições do equipamento de climatização daquele depósito atingiram severamente os rolos de filme lá conservados. A maior parte deles apresenta sérios danos provocados por fungo e bolor. Esses materiais estão sendo revisados à medida que são transferidos para a nova sede. Infelizmente as novas condições de armazenamento são também ruins, embora diferentes: em lugar de um local com alto grau de umidade e sem ventilação, os filmes agora estão expostos a variações de temperatura do alto verão seco até o rigoroso inverno úmido.*

Diante da quantidade de trabalhos realizados em 1998, é quase de espantar que os funcionários tivessem disponibilidade para exercer um questionamento sistemático à gestão institucional. Se isso aconteceu, deve-se sobretudo à ação de José Francisco de Oliveira Mattos que, na primeira reunião de ano do Conselho, informou os presentes que o mandato da Diretoria estava vencido. A vice-presidente do Conselho complementou que, uma vez que a eleição da diretoria tinha coincidido com a do Conselho, embos estavam irregulares e nenhuma providência formal havia sido tomada[345]. O alerta dá início a uma série de reuniões extraordinárias para a abertura do processo de eleições. Em maio o Conselho é reconfirmado e Thomaz Farkas – reeleito presidente com Maria Rita como vice – quer proceder também à reeleição da Diretoria, mas conselheiros objetam porque o tema não consta da pauta[346].

Francisco Mattos, além de atentar para as formalidades legais, tomou a iniciativa de providenciar articulações e promover encontros entre as pessoas que ele chamava "os quatro grandes" da Cinemateca: Bernardo Vorobow, Eliana Queiroz, Sylvia Naves e eu[347]. Relações profissionais e pessoais haviam feito com que, ao longo dos anos, simplesmente nos afastássemos ou mesmo cortássemos laços de amizade. Uma ação conjunta por parte de pessoas que os conselheiros sabiam antagônicas seria uma comprovação de que o caos interno tornara-se insustentável. Paralelamente, a diretora-executiva pede um mês de afastamento para cuidar de sério problema de saúde e não está presente à reunião extraordinária do Conselho realizada no início do junho na qual Thomaz Farkas pede pelo menos uma prorrogação do mandato da Diretoria para a execução de um trabalho que vinha sendo executado (talvez a organização da mostra do MoMA)[348]. Um documento formal entretempo encaminhado pelos funcionários aos conselheiros informava que, em assembléia, haviam sido constituídas comissões para tentar resolver os conflitos entre o corpo funcional e a Diretoria. O conselheiro Ismail Xavier propõe uma prorrogação de mandato por seis meses pois o Conselho não tem condições de avaliar com clareza e de forma abrupta esses conflitos internos. Maria Rita argumenta que os conflitos não surgiram nessa gestão: são herdados e um debate pode facilitar sua solução. Com algum tempo disponível para dedicar-se à Cinemateca, pensa que está capacitada a desenvolver um trabalho de estruturação interna ao mesmo

---

345 Ata da reunião de 14 mar 1998. As informações seguintes são dessa mesma fonte.
346 Ata da reunião de 16 mai 1998.
347 Francisco Mattos também chamou Olga Futemma e Jair Piantino para os encontros, mas ambos declinaram do convite.
348 Ata da reunião de 6 jun 1998.

tempo que vê Tânia Savietto com mais talento para lidar com as relações externas. Embora a reunião estabeleça uma comissão para mediar a relação entre funcionários e Diretoria, os próximos movimentos do jogo seriam definidos em encontros no apartamento de Maria Rita, onde os "quatro grandes" e Francisco Mattos, juntamente com a vice-presidente do Conselho, discutem a reestruturação das áreas internas e as estratégias a seguir. A pedido de Tânia, Ricardo Ohtake participa de uma reunião conjunta dos conselhos da Cinemateca e da SAC no apartamento de Thomaz Farkas onde a diretora-executiva pede uma nova licença de saúde de três meses e fica óbvio, por cálculos de Ohtake, que o processo de endividamento da Cinemateca/SAC precisava ser imediatamente interrompido sob pena de insolvência institucional[349]. O "grupo dos quatro" (na verdade dos cinco porque sem a ação de Francisco Mattos o grupo sequer existiria) definira que o nome de Sylvia Naves seria o mais palatável aos conselheiros enquanto proposta para ocupar o cargo de diretor-executivo. Por indicação de Maria Rita Galvão, Sylvia ocupa interinamente a diretoria-executiva. Em agosto, definimos que a próxima Diretoria seria composta Sylvia, juntamente com Eliana Queiroz e eu como adjuntos[350]. Em outra reunião extraordinária[351], o Conselho analisou a folha de pagamentos da SAC e constatou que para uma despesa mensal de R$ 22 mil com salários, encargos e complementações pagas à diretora-executiva e sua assessoria, a entrada fixa era de R$ 6 mil. Todos os recursos possíveis – bilheteria da Sala Cinemateca, pagamento de serviços técnicos e doações conseguidas por Cosette Alves – eram canalizados para honrar aquelas despesas, o que deixava a descoberto as necessidades dos setores e a manutenção. Mesmo recursos recebidos especificamente para obras acabavam sendo desviados para cobrir aquelas despesas. A alternativa inevitável era a dispensa de boa parte do pessoal, o que o Conselho lamentou, mas autorizou. O salário do coordenador administrativo, com a complementação paga pela SAC, acabava sendo o maior da Cinemateca e a presidente da SAC já providenciara para que isso fosse interrompido. A SAC cobriria ainda a complementação da diretora-executiva até o final de sua licença de saúde. Tânia informara a Maria Rita que não tinha intenção de se candidatar à reeleição mas que aceitaria uma diretoria adjunta caso a própria Maria Rita fosse a diretora-executiva. Mas, segundo a vice-presidente do Conselho, isso não estava em seus planos. O conselheiro Ismail Xavier reflete que a Cinemateca não deve pender apenas para um lado de suas funções, que os últimos anos tinham se caracterizado por um enorme crescimento das atividades externas e que agora era preciso equilibrar com o crescimento interno. A 9 de outubro é realizada a eleição de Sylvia Naves como diretora-executiva e o Conselho referenda os nomes de Eliana Queiroz e o meu como adjuntos. Maria Rita Galvão elogia o desempenho de Sylvia no período de sua interinidade, em que praticamente liquidou as dívidas da SAC, cortou os gastos mensais pela metade, administrou conflitos e melhorou o ambiente de trabalho com a colaboração unânime dos funcionários. Em suas palavras de agradecimento, a nova diretora-executiva comprometeu-se a procurar

[349] Ata da reunião de 1 jul 1998.
[350] "Não existe a menor dúvida que nós [referindo-se aos três nomes] vamos nos entender e fazer a melhor Diretoria que a CB jamais teve. Falo de coração", me escreveu Sylvia num e-mail de 12 de agosto de 1998.
[351] Ata da reunião do dia 15 ago 1998.

um equilíbrio entre o crescimento das atividades externas e o desenvolvimento interno, até agora prejudicado. O conselheiro Fernando Moreira Salles lamentou que o governo Fernando Henrique Cardoso não tivesse assumido a importância social do investimento na Cultura, alertou que as atividades externas deveriam ser mantidas pois garantiam a visibilidade institucional e viabilizavam a captação de recursos, e resumiu as questões levantadas: "equilíbrio, harmonia entre exposição externa e capacidade interna de prestação de serviços, e necessidade de garantir as atividades essenciais"[352]. Maria Rita Galvão, ao endossar as palavras de Moreira Salles, lembrou que a principal atividade da Cinemateca era a preservação embora a maior parte de recursos recebidos do MinC fosse para atividades externas, como a preparação do evento de cinema brasileiro no MoMA.

A mostra "Cinema Novo and beyond" foi aberta em Nova Iorque a 13 de novembro e se estendeu até 22 de janeiro de 1999 com um público estimado em 25 mil pessoas. No catálogo, Jytte Jensen destacou a importância de ter os filmes apresentados "in their original splendor".

> *New prints were created for this series and English subtitling was improved so that an international audience would be able to enjoy and relate to the films under the best of circumstances.* [...] *...these films are now available to a new generation in the best possible version and condition. In the case of film, the caretaking of a national heritage is a costly and technically complicated matter – but so is cleaning the ceiling of the Sistine Chapel.*[353]

Depois de Nova Iorque, os filmes foram exibidos em várias cidades americanas – São Francisco e Los Angeles entre outras – e também em Toronto e Londres. Lamentavelmente Tânia Savietto, que se empenhara tanto na realização da mostra, não pôde acompanhar o sucesso da empreitada pois falecera alguns dias após a abertura do evento.

A introdução ao Relatório de Atividades de 1998 salientou que

> *mesmo sujeita a alguns momentos de turbulência, a equipe funcional da Cinemateca manteve as atividades quotidianas em andamento, respondendo ainda por compromissos assumidos anteriormente (sobretudo o projeto da mostra "Cinema Novo and beyond" – que por si só demandaria a contratação de uma equipe especial para sua realização) ainda que os mesmos tenham sido cumpridos com algum prejuízo para as tarefas prioritárias de cuidados com o acervo.*
>
> *A nova Diretoria espera que, solucionadas algumas questões prementes e redimensionada a estrutura interna da instituição, poderá efetivamente cumprir os objetivos regimentais da Cinemateca Brasileira e equilibrar sua atuação cultural junto à sociedade com um melhor funcionamento interno – descurado ao longo dos últimos anos.*

Além de promover o "saneamento de contas institucional", a nova Diretoria reestruturou os setores de trabalho e nomeou interlocutores em cada uma delas. Em termos gerais de divisão de tarefas, Eliana Queiroz responsabilizou-se pelas atividades administrativas, eu pelas técnicas e a diretora-executiva pelas relações institucionais. Uma de nossas primeiras atitudes foi promover a mudança do Departamento de Documentação para a nova sede. A providência tinha como objetivo reaproximar o setor e integrar suas atividades ao conjunto de trabalhos que se desenvolvia no Matadouro, facilitando também a administração institucional. Durante os cinco anos que permanecera praticamente isolada no

---

[352] Ata da reunião de 9 out 1998.
[353] Catálogo Cinema Novo and beyond, p.12.

parque da Conceição, a Documentação sofrera algumas vicissitudes – como uma árvore que atingiu a frente da casa durante uma tempestade de verão em janeiro de 1996 – e fora bastante relegada pela direção. Os trabalhos da Filmografia prosseguiam muito lentamente pois não havia o estabelecimento de metas e o acervo documental tinha um crescimento de pouca significação, baseado em doações esporádicas, além de a biblioteca não dispor de recursos para a aquisição de livros ou a assinatura de revistas. Alguns projetos propostos por Maria Rita Galvão para dinamizar as atividades da Documentação eventualmente aceleravam o ritmo do setor. Em 1995 a Fapesp concedera recursos para a compra de equipamentos de informática dentro de um projeto denominado "Definição e implantação de um sistema integrado de informatização para arquivos fílmicos". Um pouco em decorrência dele, Maria Rita conseguira da Vitae outro recurso destinado a uma tentativa de integração das bases de dados documentais e, em 1997-98, a equipe do projeto elaborou um CD-Rom contendo uma amostragem com três mil imagens digitalizadas (fotos de cena, cartazes e fotogramas) referentes a cerca de duzentos títulos de filmes brasileiros. Apesar de tudo, essas atividades permaneciam restritas ao âmbito do setor e não se integravam ao restante da instituição.

A transferência da Documentação deu-se em dezembro de 1998 e como as obras de restauro do galpão onde o departamento se instalaria definitivamente não estavam concluídas, acervo e pessoal espalharam-se por diversas áreas provisórias, e apenas a parte dos materiais de mais ampla consulta permaneceu acessível a usuários durante os três longos anos pelos quais as obras se arrastaram.

O ritmo lento do restauro e da construção de espaços da sede devia-se muito à inconstância na captação de recursos, mas não apenas a isso. A GMR, escritório de arquitetura responsável pelos projetos, em geral esperava longos períodos para receber seus honorários e, quando a Cinemateca quitava seus débitos, os arquitetos demoravam outro longo período para apresentar os detalhamentos de novas fases de execução. Criava-se com isso um círculo vicioso para o qual não se viam perspectivas de resolução. Já em abril de 1997, Tânia Savietto expusera as dificuldades com o escritório, solicitara a intermediação no Conselho[354], e distribuíra aos conselheiros uma carta enviada à GMR insistindo numa reunião para o encaminhamento de vários problemas referentes a obras do Arquivo de Matrizes, da Sala Cinemateca, da Biblioteca e seu anexo. Em março de 1998, Tânia informa ao Conselho que há seis meses aguarda uma definição dos arquitetos sobre as mesmas questões[355]. Sob a nova Diretoria, quando o assunto volta à baila no Conselho, seu presidente informa que em conversa com Lúcio Gomes Machado, este garantira que iria assumir o trabalho. Thomaz Farkas considera problemático trocar de arquitetos àquela altura e propõe que seja dada uma última chance à GMR[356]. Mais de um ano depois, Sylvia Naves informa que entregara no escritório uma carta formal do Conselho pedindo soluções, e não obtivera resposta[357]. Esta é a última vez que o nome da empresa aparece em ata de reunião do

[354] Ata da reunião de 5 abr 1997.
[355] Ata da reunião de 14 mar 1998.
[356] Ata de 27 mar 1998.
[357] Ata de 22 mai 1999.

Conselho. Da próxima vez que o assunto surge, a 11 de novembro de 2000, sua coordenação já está entregue ao escritório de arquitetura de Nelson Dupré, nome indicado por Carlos Henrique Heck, o novo presidente do Iphan.

Apesar desses desencontros, foi a equipe da GMR que acompanhou a construção do Arquivo de Matrizes em tudo que se refere à obra civil. Acompanhei fotograficamente os trabalhos iniciados em dezembro de 1997 com a demolição dos vários pequenos galpões de alvenaria e o início das escavações. Pouco mais de quinhentas fotos tiradas até março de 2000 registram a abertura de um gigantesco buraco que nos dava a sensação de uma serra Pelada em miniatura e a descoberta de uma mina d'água no fundo da escavação (março de 1998); a feitura das sapatas, alicerces e moldes dos pilares (maio de 1998); o levantamento da estrutura dos dois andares e a impermeabilização das lajes (meados de 1999); o fechamento das paredes de todo o Arquivo, a colocação dos ductos de climatização e a cobertura do telhado (novembro de 1999); a impermeabilização das lajes superiores e finalmente o içamento dos equipamentos de climatização, adquiridos com recursos propiciados pela Vitae (fevereiro de 2000). A partir de março de 2000 iniciou-se a fase de impermeabilização interna das câmaras, numa operação que foi necessário refazer e ajustar. Os testes de funcionamento dos equipamentos de condicionamento e desumidicação demandaram meses até que fossem atingidos os parâmetros desejados, tempo em que se montaram as estantes metálicas e um sistema de verificação dos microclimas das câmaras. Muitos problemas foram detetados por Fernanda Coelho, responsável técnica pelo controle do Arquivo de Matrizes – devido sobretudo ao pouco conhecimento que tínhamos de detalhes do projeto original –, até que nos decidíssemos a iniciar a transferência dos filmes para o Arquivo que, mesmo com esses problemas, era um motivo de satisfação por vencer uma etapa decisiva.

Enquanto esses trabalhos complexos desenvolviam-se na Área Técnica, o conjunto histórico da nova sede era utilizado com finalidades de outra ordem. A coordenação paulistana da empresa Casa Cor, responsável pela organização de um grande evento anual de decoração de interiores, interessou-se em realizar sua manifestação do ano de 2000 nos galpões do Matadouro. A Casa Cor custearia uma série de reformas no galpão maior, que não sofrera ainda nenhum tipo de intervenção de restauro, reformas que seriam orientadas pelos arquitetos da Cinemateca de modo que pudessem ser incorporadas ao projeto de restauro (construção de banheiros, instalações elétricas e hidráulicas, jardins, etc.). Discutido em reunião de interlocutores, algumas pessoas se opuseram à idéia com o argumento que o evento pouco tinha a ver com as atividades institucionais. A Diretoria contrapôs que, além dos investimentos no galpão e entorno, a Casa Cor pagaria uma razoável quantia como aluguel e o evento divulgaria bastante os espaços da Cinemateca. A oposição interna foi contornada e, a 6 de junho inaugurou-se a 14ª Casa Cor de São Paulo que, prolongando-se por várias semanas, atraiu dezenas de milhares de visitantes. A maior parte desses visitantes ignorava os espaços do Matadouro na cidade, com certeza nunca ouvira falar de Cinemateca e provavelmente nunca freqüentaria a instituição para participar de suas atividades regulares de exibição de filmes ou de centro de documentação. De qualquer maneira, no bojo de recepções e coquetéis realizados durante o evento, o nome Cinemateca compareceu com alguma regularidade nas

colunas sociais e muitos empresários tomaram conhecimento de sua existência[358]. Quando Sylvia Naves expôs aos conselheiros os resultados da parceria com a Casa Cor, em novembro de 2000, esclareceu também que os problemas financeiros existentes quando assumira a Diretoria estavam sanados e que a SAC não tinha mais dívidas; pelo contrário, contava com recursos em caixa para honrar seus compromissos até o final de 2001. Essa reunião tornou-se memorável também porque Maria Rita Galvão, abandonando uma argumentação a que se agarrara por cerca de uma década e meia, confessou publicamente que desistia da idéia da necessidade de um diretor para dentro e outro para fora; em todos os projetos, concluiu, deve-se primeiramente dinamizar e otimizar os processos internos, garantindo assim a eficiência institucional[359].

O ministro Francisco Weffort esboçara, durante 1999, uma reforma estrutural da pasta da Cultura. Discutiu-se muito a saída das unidades museológicas do Iphan e sua reunião numa Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes Plásticas e eventualmente numa fundação. Entre as modificações desenhadas para o Iphan previa-se a desvinculação da Cinemateca Brasileira do instituto e sua ligação com a Secretaria do Audiovisual. Thomaz Farkas fora procurado tanto pelo ministro Weffort quanto por José Álvaro Moisés, secretário do Audiovisual, para o encaminhamento da questão. Trazida a Conselho, a proposta foi novamente colocada em termos do perigo de se concorrer com as verbas para a produção de filmes – sempre contemplada com a quase totalidade dos orçamentos – além do risco de a Cinemateca ser utilizada como braço executor de projetos do MinC e da SAv. O Conselho reforçara alguns pontos essenciais para qualquer nova vinculação: a prioridade para a preservação, a autonomia institucional, um quadro de funcionários condizente com a importância dos trabalhos da Cinemateca, e recursos para a manutenção, obras e difusão[360]. Numa reunião com alguns membros do Conselho, porém, o mineiro Octávio Elíseo Alves de Brito, secretário de Museus, manifestou profundo interesse em que a Cinemateca fosse vinculada a esta Secretaria, garantindo na medida do possível atender às reivindicações da instituição. Levada a Conselho a informação, decide-se aguardar o desenrolar dos acontecimentos, mas a política ministerial evita grandes alterações e tudo permanece como estava até o final da segunda gestão de Fernando Henrique Cardoso na presidência da República.

Em maio de 2000, a Secretaria do Audiovisual tomou a iniciativa de convocar uma reunião em Brasília com a participação da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e alguns particulares interessados na preservação da memória cinematográfica brasileira[361].

---

[358] Na revista Caras de 23 jun 2000 ("Cosette Alves – empresária faz um tour pelos ambientes da Casa Cor 2000"), a presidente da SAC posava para o fotógrafo em diversos *stands* da exposição

[359] Ata de 11 nov 2000.

[360] Ata de 27 mar 1999.

[361] De acordo com um resumo que fiz da reunião, dela participaram o próprio secretário do Audiovisual, José Álvaro Moisés, Sylvia Naves e eu pela Cinemateca Brasileira, Hernani Heffner pela Cinemateca do MAM, Roberto Leite pelo Centro Técnico Audiovisual (naquele momento ligado à Funarte), Augusto Sevá (cineasta, membro da Comissão Nacional de Cinema), Alice Gonzaga, da Cinédia, e Haroldo Coronel (presença esdrúxula, justificada talvez porque tinha apresentado à SAv um projeto para venda e restauração da parte do acervo Pedro Lima ainda em sua posse).

> *Estavam chegando* [à SAv] *inúmeros pedidos para liberação de recursos a serem aplicados na restauração deste ou daquele filme, desta ou daquela obra completa de determinado cineasta. A Secretaria queria uma avaliação da situação e sugestões para sua pronta resolução. O relato ouvido das diversas partes indicou um problema complexo, com diferentes facetas e graus de manifestação e sobretudo com perspectivas de solução apenas a médio e longo prazos.*[362]

Pela primeira vez, no Brasil, o Estado se dispunha a ouvir depoimentos de alguns especialistas e encarar a idéia de preservação do patrimônio cinematográfico em seu conjunto e não sob a ótica de clientela para a restauração deste ou daquele "filme notável" de algum "cineasta de renome internacional"[363]. A SAv pediu que os dois arquivos – pomposamente denominados Grupo Gestor do Plano Nacional de Conservação de Filmes – pensassem em propostas a ser implementadas a partir do ano seguinte. Independentemente disso, outros imponderáveis importantes articulavam-se naquele momento tendo em vista a questão da preservação de filmes no Brasil.

A BR Distribuidora, empresa da Petrobras, era uma das patrocinadoras das obras do Arquivo de Matrizes. Seu presidente, Luís Antônio Viana, havia sido um alto executivo do grupo Pão de Açúcar por cerca de dez anos, até ser convidado para dirigir a distribuidora da Petrobras. Tinha relações com a presidente da SAC, Cosette Alves, e combinou com ela para que o lançamento da política nacional de cinema da BR para 2001 fosse feito em São Paulo, numa entrevista coletiva à imprensa a se realizar na Sala Cinemateca. A cerimônia teve lugar na manhã de 22 de agosto de 2000. A certa altura de sua exposição, Luís Antônio Viana comentou que Gilberto Gil, membro do conselho de assessoramento cultural da BR, sugerira em uma reunião a necessidade de se fazer um Censo Cinematográfico Brasileiro e que a empresa deveria patrocinar isso. Eu estava sentado na platéia, ao lado de Ronaldo Ruiz, que cutuquei dizendo: "É isso que a Cinemateca precisa fazer". O comparecimento de jornalistas à coletiva fora discreto mas uma legião de anjos certamente estava passando pela sala naquele momento porque, algumas horas depois, Sylvia me procurou dizendo que Cosette lhe telefonara para dizer que Luís Antônio Viana perguntara a ela se a Cinemateca não queria fazer o Censo. "Mas o que é o Censo?" perguntara Cosette a Sylvia, que respondeu: "Eu também não sei, mas tenho certeza que o Carlos Roberto sabe". Sentei-me ao computador e rapidamente rascunhei alguns parágrafos com os objetivos e a estrutura do que deveria ser um Censo Cinematográfico. No final da tarde, Sylvia e eu fomos à casa de Cosette e explicamos a ela as linhas gerais do projeto. À noite, Cosette encontrou-se com o presidente da BR que, após examinar o esboço, pediu que a Cinemateca montasse o projeto pois a empresa o patrocinaria. Algumas semanas depois, numa entrevista, Luís Antônio Viana anunciou: o Censo "deve sair do papel no ano que vem. O projeto está sendo montado pela Cinemateca e em breve será feita grande campanha sobre a importância do resgate da memória audiovisual"[364].

---

[362] "Diagnóstico do cinema brasileiro", texto de Hernani Heffner para a revista virtual Contracampo, dez 2001.
[363] Como escrevi no primeiro boletim do Censo Cinematográfico Brasileiro, colocado no sítio da Cinemateca na Internet em janeiro de 2002.
[364] Valor, 5 out 2000.

Terceiro milênio

A 22 de abril de 2001 inaugurou-se o Arquivo de Matrizes da Cinemateca Brasileira, construído e equipado graças a recursos da BR Distribuidora, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES, Bradesco, Ministério da Cultura e Vitae, com a colaboração do Senai para a injeção de estojos plásticos para filmes e da Constran S/A, construtora que participou do projeto com parte de seus serviços. Na placa de inauguração, descerrada pela prefeita Marta Suplicy, fiz questão de que a obra fosse considerada como "Módulo I" de forma a evidenciar que com ela não se esgotava o assunto de espaços para a guarda adequada de matrizes. Para gáudio das lentes dos fotógrafos e cinegrafistas da imprensa presentes à cerimônia de inauguração, Cosette Alves portava um estojo identificado como a matriz do fragmento sobrevivente de Os Óculos do vovô (Francisco Santos, 1913), o mais antigo filme brasileiro de ficção existente, realizado num período de copiosa produção na cidade gaúcha de Pelotas. O gesto foi simbólico porque naquele momento a Cinemateca Brasileira não possuía nenhuma matriz desse filme, nem esse material foi o primeiro a ser armazenado no Arquivo. Desde janeiro, mantendo sob cuidadosa observação o comportamento dos equipamentos de condicionamento de ar, iniciáramos a transferência de filmes para o Arquivo de Matrizes. A operação – supervisionada por Fernanda Coelho e José Francisco Mattos – foi cautelosa porque as máquinas ainda estavam em teste e, mesmo concentrando todas as pessoas disponíveis, o ritmo do trabalho era lento porque aproveitávamos a oportunidade para examinar cada rolo, rebobiná-los e providenciar a troca de estojo com a consequente adição de rótulo identificador .

O semestre anterior fora intenso na elaboração dos projetos solicitados pela Secretaria do Audiovisual e pela BR Distribuidora. Nesse período constituiu-se efetivamente um eixo Rio-São Paulo de reflexão e propostas para uma política nacional de preservação. Tendo em vista o apoio da BR, eu formatara já em setembro o projeto para a primeira fase do Censo Cinematográfico Brasileiro propondo ações nas principais frentes de operação, e o documento seguiu os trâmites para sua aprovação pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República. Para a Secretaria do Audiovisual, foi entregue um projeto com as mesmas ações, introduzido por duas páginas de justificativas redigidas por Hernani Heffner, bem mais disposto do que eu a uma explanação didática e articulada. Nelas, Hernani referia-se à reunião de maio de 2000 em Brasília e mencionava as carências estruturais referidas na ocasião:

> *falta de uma legislação clara e protetora desse patrimônio; falta de infra-estrutura física de guarda, com qualidade e alcance suficientes para dar conta do que existe e do que virá a ser criado nas próximas décadas; falta de qualificação do pessoal técnico; falta de equipamentos para restauração; falta de uma mentalidade consciente a favor da preservação de filmes.*

Contudo, "em vez de um investimento de longo prazo na montagem de uma proposta ideal sobre o assunto, com os riscos inerentes da descontinuidade da tarefa", o Grupo Gestor propunha "uma radiografia do universo a ser englobado" por um futuro plano nacional para a preservação do patrimônio de imagens em movimento. Essa radiografia – o Censo propriamente dito – começaria pelos dois grandes

arquivos brasileiros de filmes, onde se concentrava o estimado em 80% da produção cinematográfica nacional que sobrevivera a incêndios e à paulatina deterioração. Para justificar esse estudo, Hernani explicava que

> *a formação de uma idéia razoavelmente clara acerca do acervo fílmico brasileiro implica não só sua quantificação, mas principalmente sua identificação, localização, descrição física e qualificação quanto ao estado de conservação dos materiais audiovisuais. Tarefa hercúlea e longeva em todas as suas implicações, mas imprescindível e inadiável pelo conjunto de informações seguro e definitivo que trará à tona, permitindo pela primeira vez na história de preservação de filmes no Brasil o planejamento das ações de conservação e restauração, em um plano mais imediato, e a formulação de uma política nacional de preservação, em termos mais abrangentes e duradouros.*

Naquele momento, estimava-se o acervo da Cinemateca Brasileira em 150 mil rolos de filme e em 80 mil rolos o da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Hernani concluía sua explanação sobre a proposta deixando claro que "o fato de serem médio-seculares e acumularem acervo da magnitude mencionada não significa um conhecimento já estabelecido por parte das cinematecas" e alertava para que

> *não se deve esperar um resultado imediato para as ações pretendidas no diagnóstico prático dos acervos e nem ele deve ser visto como instrumento único na formulação da política de preservação. O acúmulo de informações será lento e progressivo* [...]. *É preciso cuidar das noções mais gerais da política de preservação e corrigi-las com as lições aprendidas no contato cotidiano.*

O documento encaminhado à Secretaria do Audiovisual chamava-se "Proposta para o encaminhamento de um estudo acerca da dimensão, natureza, condições de guarda e estado de conservação do acervo fílmico brasileiro" e embora houvesse uma feliz conjugação de recursos da SAv com os que a BR Distribuidora se dispunha a investir no Censo Cinematográfico, o secretário do Audiovisual, José Álvaro Moisés, preferiu diferençar as duas ações, denominando a da SAv "Diagnóstico do Acervo Cinematográfico Brasileiro – Fase Emergencial". O projeto, encaminhado formalmente através da Sociedade Amigos da Cinemateca, foi da ordem de 1 milhão de reais (exatamente a quantia que a Secretaria tinha disponível para a ação), liberados em janeiro de 2001. A 2 do mês seguinte, a SAC repassou à Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, mediante a assinatura de um convênio, a importância relativa à contratação de pessoal para o início do exame de seu acervo cinematográfico[365]. "Na prática", escreveu Hernani Heffner para Contracampo,

> *a tarefa transformou-se em um gigantesco raio-X da coleção da Cinemateca do MAM, com inúmeros reflexos sobre a forma de guarda, a identificação dos materiais, sua revisão e a formação de um banco de dados informatizado. O segundo maior acervo de filmes brasileiros do país ganhava pela primeira vez uma visão completa de sua natureza, mazelas e necessidades. Pela primeira vez iria ocorrer a abertura sistemática de todas as latas contendo materiais nacionais ou ligados ao Brasil, a realização de uma higienização simples, a descrição técnica e de conteúdo, a determinação do estágio de deterioração das películas, a revisão física dos rolos e a troca parcial das velhas latas enferrujadas por novos estojos de plástico (polietileno rígido injetado). Com isso, pela primeira vez haveria uma radiografia do*

[365] Na ocasião, foram repassados à Cinemateca do MAM R$ 78 mil. A 5 nov 2001, foi assinado um aditamento ao convênio e repassados mais R$ 60 mil, com recursos do projeto Censo.

acervo, seu grau de comprometimento e uma definição quanto ao que estava precisando de restauração urgente.[366]

Desde meados da década de 1960, quando Cosme Alves Netto assumira a direção da Cinemateca do MAM, em sucessão ao crítico José Sanz, o arquivo crescera muito. Foi Cosme quem, na expressão de Hernani Heffner, armou "o tripé da Cinemateca" [367]: a documentação, um acervo de cópias de difusão[368], e a difusão propriamente dita. Esta era pensada no "contexto da ditadura" e "as questões de preservação vão de alguma maneira ser extremamente prejudicadas por esse cenário inicial e por essas diretrizes". Grande talento de programador, Cosme responsabilizou-se pela melhor rede de cinemas de arte do Rio de Janeiro, entre eles o Paissandu, que se tornaria lendário por seu repertório de filmes. A partir do início dos anos de 1970, porém, Cosme muda de estratégia, abre mão de todos os cinemas por que era responsável e se dedica à organização interna da Cinemateca e ao crescimento do acervo, documental e fílmico. Para este último, contribuiu a instalação, na ala do MAM conhecida como Bloco Escola – que deveria abrigar ateliês e atividades didáticas voltadas para as artes plásticas –, do laboratório Tecnisom, que oferecia co-produção para a finalização de filmes (montagem e sonorização) com a contrapartida de a Cinemateca fazer sua difusão cultural. Muitos filmes, basicamente curtas-metragens, foram viabilizados nesse esquema. Também em uma das salas do Bloco Escola foi se acumulando o acervo de filmes que Hernani Heffner calcula haver atingido cerca de 30 mil rolos até 1978, a maior parte de cópias de filmes estrangeiros, "tudo empilhado pelo chão, sem ordem nenhuma". O incêndio que nesse ano destrói praticamente todo o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro não chega até os filmes, o que teria sido desastroso porque, misturados a cópias e negativos em acetato, havia por volta de 3 mil rolos de película em nitrato. Até aquele momento, havia duas pessoas responsáveis em tempo parcial pelos filmes: o montador Manfredo Caldas e Paulo Pestana, cineclubista que entrara para a Cinemateca para cuidar de recortes de jornais mas que se interessara pelo acervo de filmes e fizera um pequeno estágio técnico na Cinemateca Brasileira. Pestana dera alguma organização à lataria do MAM, de forma a pelo menos localizar as cópias mais utilizadas. Manfredo, por sua vez, coordenara alguns trabalhos de duplicação de materiais brasileiros antigos no laboratório Líder, entre eles Os Óculos do vovô. O incêndio de 1978 foi um divisor de águas na história da Cinemateca do MAM. Manfredo se afasta da instituição e Pestana vai para a Embrafilme, chamado por Ana Pessoa no início da gestão de Carlos Augusto Calil na Diretoria de Operações Não-comerciais. O fogo também provocou uma reflexão mais séria porque, se houvesse atingido os filmes, ninguém saberia ao certo quais títulos teriam se perdido. É nesse momento que Francisco Moreira entra para a Cinemateca, na qual permaneceria por duas décadas. Segundo Hernani, ele "foi o único que desenvolveu com uma certa continuidade a idéia de que a instituição tinha que se voltar para a preservação propriamente dita, para padrões mais rigorosos, etc.". Formado em cinema pela Universidade Federal Fluminense, Chico Moreira era fotógrafo mas

366 "Diagnóstico do cinema brasileiro", texto em Contracampo, dez 2001.
367 Entrevista citada. Meu resumo da trajetória da Cinemateca do MAM tem basicamente essa entrevista como fonte e as citações são dela.
368 De 400 títulos existentes no acervo em 1969, apenas 12 títulos eram brasileiros.

passou a "gostar da moviola" a partir de um trabalho no setor de rádio e televisão da Embrafilme. "Trabalhei num programa chamado Cinemateca, e aí eu fazia pesquisa e de vez em quando montagem."[369] Conheceu então o documentarista Silvio Tendler que o chamou para fazer pesquisas para a produção do longa-metragem Os Anos JK, pesquisas que o levaram a freqüentar a Cinemateca do MAM – "comecei a entrar em contato com esse mundo e achar interessante". Pestana estava saindo da instituição e "como eu já andava por lá pesquisando, eu quis ficar no lugar dele. E ele aceitou". Na descrição de Chico, "a Cinemateca se resumia a uma sala nos fundos [do Bloco Escola], onde havia uma moviola e uma sala 10x10 onde cabia todo o acervo, misturado. A situação era meio delicada, não havia condição nenhuma de guarda".

O jovem técnico tinha "idéias um tanto quanto diferentes sobre o que é preservação", comentou Hernani.

> *Ele chega aqui dizendo que tinha um erro de base: não tinha climatização para os filmes; aqui não se conservava nada; isso aqui é um monte de latas acumuladas mas não tinha-se critério nenhum para lidar com isso. E a primeira coisa que ele propõe é climatizar uma área para botar essa lataria. A outra coisa é separar nitrato de acetato. Por decisão dele os nitratos seriam enviados para São Paulo em 1980.*[370]

Em 1980 Chico fez o Curso de Verão da Fiaf, que continuava a ser ministrado no Staatlichesfilmarchiv, em Berlim Oriental. Além de leituras e visitas a cinematecas européias, sua formação técnica seria completada por outros cursos e um estágio de quase um ano no arquivo de cinema e televisão da Universidade da Califórnia, cumprido em 1989.

> *Mas aí entra o diabo de uma maldição, tenho que falar, que tem naquela Cinemateca* [do MAM] *que é o problema da exibição. Existem duas escolas, enfim: uma manda exibir, exibir, exibir; outra manda preservar, preservar, preservar. Não adianta nada guardar o filme e muvucar e não mostrar mais. Mas também exibir a qualquer preço, a qualquer custo, é difícil. Eu vi coisas absurdas lá. Como você exibir a posse do Juscelino em nitrato, o material já muito comprometido e o filme se desfazendo no projetor. Eu vi isso! Isso em função de um programa para meia dúzia de pessoas. E a tese do conservador da época era: tem que exibir! Eu pensava, "tá, mas antes tem que preservar, depois exibir. Agora, exibir cópias únicas é um absurdo!"*[371]

Dentro dos programas de apoio às atividades das cinematecas, a Embrafilme decidiu financiar em 1980 uma reforma na Cinemateca do MAM para melhorar a condição de guarda dos acervos fílmico e documental. Chico ocupa o espaço anteriormente cedido ao laboratório de som e transforma-o numa reserva técnica que até 1999 – com parâmetros aproximados de 50% de umidade relativa e 18-21ºC mais ou menos estáveis – dará aos filmes alguma condição de conservação. Minorados os efeitos nocivos do ar marinho diretamente sobre as latas e os filmes (o prédio do Museu de Arte Moderna fica junto ao mar),

---

[369] "Restauração física de filmes no Brasil: entrevista com Chico Moreira", *in* Contracampo, dez 2001. As citações seguintes são dessa fonte.

[370] Hernani Heffner, entrevista a 8 out 2004. Na verdade, vimos que o envio sistemático dos filmes em nitrato da Cinemateca do MAM para a Cinemateca Brasileira nunca se interrompeu, acelerou-se a partir do início do funcionamento do Laboratório de Restauração e se precipitou depois do incêndio do MAM. Numa extensa carta de 1 set 1978 relatei a Cosme Alves Netto e Ana Pessoa como fora a chegada à Cinemateca Brasileira de quatro grandes caixotes contendo centenas de latas com filmes em nitrato.

[371] Entrevista a Contracampo, dez 2001.

esses danos se farão sentir sobre os equipamentos de climatização que exigem manutenção constante – o que nem sempre estava nas prioridades das sucessivas diretorias do MAM.

Hernani Heffner acredita que uma das conseqüências do incêndio foi também um certo movimento coletivo para a reconstituição do acervo documental – parcialmente atingido pelo rescaldo – bem como a doação e o depósito de filmes. Se as circunstâncias cariocas espelharam de alguma forma as paulistas a partir da inauguração do depósito da Conceição, provavelmente a melhoria das condições de guarda da Cinemateca do MAM e o reconhecimento que Francisco Moreira foi aos poucos adquirindo como um técnico que entendia de preservação atuaram em conjunto para o paulatino aumento do acervo a partir dos primeiros anos da década de 1980. Nesse período Hernani passa a freqüentar a Cinemateca, não mais apenas a sala de projeção, mas os corredores, onde havia "montanhas de coisas, ou de latas ou de papel, todas não organizadas, jogadas, empilhadas" e a partir de 1985 engaja-se como voluntário do setor de Documentação. Tinha muita curiosidade pelo setor do arquivo de filmes "e via aquele sujeito ficar andando para lá e para cá cheio de latas na mão, que era o Chico, que não era uma pessoa de falar, não era uma pessoa expansiva, ficava sempre na dele". A primeira pessoa de quem Hernani se aproximou foi José Roberto de Souza, que também havia entrado na Cinemateca para trabalhar na Documentação, depois ajudara Francisco Moreira no arquivo de filmes, mas se afastara do arquivo e fora cuidar dos equipamentos do museu de Cinema[372]. "E aí o Chico ficou sozinho. Ele teve sempre algumas pessoas que trabalhavam com ele mas que, digamos assim, tinham pouca experiência e estavam ali no sentido mais de auxiliar". Foi pela curiosidade sobre velhos equipamentos de cinema que Hernani e Chico se aproximaram. O primeiro, juntamente com Lécio Augusto Ramos, havia desenvolvido uma exaustiva pesquisa sobre o fotógrafo Edgar Brasil e interessava-se muito pela evolução da tecnologia cinematográfica, tema da predileção de Francisco Moreira. Conversas sobre câmaras de filmar e equipamentos antigos de laboratório facilitaram uma relação na qual o voluntário da Cinemateca se transformou também num dedicado aprendiz.

A partir de então torna-se sistemática e crescente a entrada de negativos originais, cortes e sobras vindos dos laboratórios de cinema, além de cópias depositadas por produtores, realizadores e distribuidores. Na segunda metade da década de 1980, a Líder Rio decide desativar uma antiga casa na rua Bambina, no bairro de Botafogo, onde guardava os negativos dos filmes finalizados no laboratório, não retirados pelos produtores, e Francisco Moreira negocia o depósito de todo o material na Cinemateca do MAM. Na expressão de Hernani, o casarão da Líder "era um forno inimaginável" e a transferência maciça

> *foi um problema porque, quando veio essa lataria, a maior parte dos materiais estava na Líder às vezes há mais de vinte anos. Muitos materiais já estavam avinagrando, as latas estavam supervelhas, superenferrujadas. Enfim, você tinha ali uma condição muito precária*

[372] O Museu de Cinema, de propriedade da Embrafilme, fora constituído por iniciativa de Jurandyr Noronha e durante algum tempo, no final da década de 1970, ficara exposto em salas da Funarte, na rua Araújo Porto Alegre, no Rio de Janeiro. Em seguida fora encaixotado e transferido para a Cinemateca do MAM, onde seria desembalado por iniciativa de José Roberto. Este, juntamente com Hernani, tinha um projeto para expor novamente as peças do museu, mas a direção do MAM o vetou.

> *de guarda e não se preparou para fazer um trabalho para ter uma mudança desse status de conservação. Isso foi simplesmente incorporado dessa maneira. Era melhor do que a casa da Líder? Sem dúvida, porque lá era uma tragédia só. Mas significava que você aqui teria que ter um tratamento que na prática não havia como. Porque ele* [Chico Moreira] *era um e uma pessoa sozinha não dá conta de milhares e milhares de latas. Ele até fez um trabalho impressionante para uma pessoa que era sozinha, trabalhava meio expediente, fazia tudo: recebimento, manipulação, guarda, topográfico e atendimento. E não tinha recurso material praticamente nenhum porque a instituição não tinha estojo novo, não tinha ponta, não tinha rótulo, não tinha nada em grande quantidade para que se pudesse fazer essa intervenção.* [373]

O crescimento descontrolado do acervo dá origem ao que Hernani classificou de "enorme crise de gerenciamento dessa massa descomunal de latas" – massa que por seus cálculos teria atingido mais de 100 mil rolos no início do século XXI. O depósito climatizado fica completamente tomado por matrizes que não são examinadas porque não existe pessoal[374]. As cópias de difusão são espalhadas por salas sem climatização e se deterioram com rapidez. Paralelamente, o próprio Museu de Arte Moderna atravessa sucessivos momentos críticos e "vai se pauperizando, deteriorando física, financeira, administrativa, enfim estruturalmente". Um dos reflexos políticos desses momentos acontece em 1988, quando Cosme Alves Netto e praticamente toda a equipe da Cinemateca são demitidos. Um movimento nacional de apoio obriga a diretoria do MAM a recuar. Cosme é readmitido como curador-geral da Cinemateca, mas o Museu decide criar um cargo superior de coordenação[375] que, num primeiro momento, é ocupado por João Luiz Vieira e depois, sucessivamente, por José Carlos Avellar, Thelma de Souza Mello, Suzana Schild e de novo Thelma.

Junto a esses diferentes superiores, Francisco Moreira defendeu – com maior ou menor conflito, dependendo do grau de compreensão que tinham dos princípios de um arquivo de filmes – a perspectiva da preservação. Com Cosme Alves Netto a articulação sempre foi difícil porque os obstáculos colocados pelo curador de preservação atentavam

> *contra a filosofia e a própria história de vida do Cosme. O Cosme era uma pessoa de fazer contatos, de promover uma espécie de congraçamento do cinema mundial. O cinema brasileiro vale tanto quanto todos aqueles outros cinemas que de alguma forma se empenham pela arte, pelo homem, etc. E o Cosme não gostava quando você interpunha argumentos técnicos do tipo: esse filme não pode passar porque isso aqui é uma cópia única, é matriz de preservação. Ele achava aquilo um absurdo porque dizia que uma das formas de catapultar as coisas seria exatamente mostrar. O Chico era inflexível e como ele era o responsável pela conservação da Cinemateca do MAM a palavra dele tinha mais peso.*[376]

Com a crítica de cinema Suzana Schild, a relação só foi menos conflituosa porque ela e Francisco Moreira praticamente não se falavam. Ela cuidava da difusão e ele resolvia todos os assuntos relativos à conservação e duplicação de filmes. Uma das grandes frustrações do técnico foi não ter

---

[373] Hernani Heffner, entrevista citada.

[374] Hernani Heffner descreveu pinturescamente sua primeira visita ao depósito. Não havia luz e a iluminação proporcionada por "uma solitária gambiarra" "tornava o cenário de corredores estreitíssimos, traçado irregular e estantes abarrotadérrimas e altíssimas, uma mistura de filme expressionista e de instalação surrealista, com direção de arte de Gaudí" ("Questões gerais", *in* Contracampo, dez 2001).

[375] A estrutura da Cinemateca do MAM fica a partir de então composta por um coordenador, um curador-geral, um curador de documentação e pesquisa, e um curador de preservação e restauração.

[376] Hernani Heffner, entrevista citada.

conseguido criar um módulo simples de copiagem. Em sua temporada nos Estados Unidos ele havia visto a copiadeira utilizada pela Library of Congress para a duplicação da chamada *paper print collection*[377]: um mecanismo de tração da película sem uso de grifa e a reprodução dos fotogramas numa câmara cinematográfica acoplada. Planejou instalar algo semelhante para a duplicação de materiais brasileiros encolhidos, "material que realmente está indo embora" – "não precisava nem da parte de revelação, era só a parte seca e você revelaria em qualquer laboratório"[378]. A argumentação dos superiores da Cinemateca foi a de que a Líder realizava esse tipo de trabalho e que a instituição não precisava ter um módulo de duplicação. "Muita coisa foi perdida porque não se tomou essa atitude", lamentou Francisco Moreira em sua entrevista a Contracampo, atribuindo a essa incompreensão um dos motivos para sua saída da Cinemateca.

Uma pequena parte da frustração pelo veto à construção do equipamento foi minorada por um convênio entre a Cinemateca e o Centro Cultural Banco do Brasil/Rio de Janeiro, que vigorou entre 1990 e 1996 e permitiu a duplicação na Líder Cinelaboratórios de algumas dezenas de filmes brasileiros de diferentes épocas. O acordo tinha a vantagem adicional de os recursos serem pagos diretamente ao laboratório e não repassados para o Museu de Arte Moderna, onde se arriscavam a ter outra destinação devido às sucessivas crises econômicas do museu. A listagem dos filmes duplicados graças ao convênio com o CCBB soma mais de cento e quarenta títulos, dos quais 29 são de longas-metragens e 13 filmes silenciosos. O restante são documentários e cinejornais sonoros. Entre os longas duplicados, Os Fuzis recebeu um trabalho de reconstituição da parte inicial conforme a versão original do diretor Ruy Guerra, que o produtor Jarbas Barbosa modificara quando do lançamento do filme. A falta de comunicação de informações sobre os acervos das cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo era tamanha que alguns dos filmes duplicados na Líder Rio pelo MAM já haviam sido ou seriam depois restaurados pela Cinemateca Brasileira em seu próprio laboratório, num evidente desperdício de recursos inconcebível diante dos precários orçamentos de ambas.

Em 1997, o MAM entra no que Hernani considera uma "crise definitiva", "fica um ano praticamente acéfalo, sem recurso de origem nenhuma, os funcionários passam meses e meses sem receber". A Embrafilme não existia mais e a Riofilme, distribuidora ligada à Prefeitura carioca, não tinha nenhuma política de apoio à preservação. A Cinemateca do MAM se adapta mal ao novo cenário da política cultural brasileira, onde as leis de incentivo têm cada vez mais importância. "Ela não soube trabalhar com isso, não soube utilizar esse mecanismo e começou a perder espaço, perder inclusive um

---

[377] A lei de *copyright* dos Estados Unidos não previra a invenção do cinema. Para assegurar seus direitos legais, as produtoras durante mais de uma década depositaram na Library of Congress cópias dos filmes realizados impressas em tiras de papel fotográfico (a fotografia estava incluída na lei de *copyright*). Uma grande quantidade de filmes realizados por David W. Griffith para a American Biograph Co. existe ainda graças a essa coleção. Em 1912, o Townsend Act reconheceu aos filmes o direito ao *copyright*. Para evitar os riscos de incêndio a que ficaria exposto o restante do acervo, foi feito um acordo com a indústria e a Library of Congress passou a garantir o *copyright* mediante a apresentação de uma cópia – imediatamente devolvida ao interessado –, e o depósito do roteiro, cartaz, reproduções fotográficas de cenas e listas de créditos.

[378] Francisco Moreira, entrevista a Contracampo, dez 2001.

controle efetivo sobre o material que existia aqui dentro e a sua conservação"[379].

Maria Regina do Nascimento Brito – de família tradicionalmente ligada ao Jornal do Brasil – assumiu a direção geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1998 com a missão de devolver à instituição o brilho que tivera no passado. Na fase inicial de sua gestão foi brindada com a escolha do museu para sede da Cimeira, conferência de cúpula internacional, realizada em meados de 1999. Alguns milhões de reais concedidos pelo governo federal foram empregados na reforma do prédio e instalações para a recepção de chefes de estado e representantes de vários países, além do que se estimou em 3 mil jornalistas vindos ao Brasil para cobrir o evento. As obras, contudo, não chegaram até à Cinemateca do MAM. Maria Regina, poucos meses depois de sua posse, nomeara Francisco Moreira coordenador da Cinemateca. O que, a princípio, pareceu ser uma radical mudança de trajetória no sentido da implantação de uma eficaz política de preservação demonstrou-se logo uma fonte de equívocos. Reconhecidamente bom técnico, Chico não tinha paciência para o jogo político que o posto de coordenador exigia. Maria Regina, por seu lado, passou a visitar as dependências da Cinemateca com uma freqüência que nenhum outro diretor do MAM o havia feito e a determinar ações e procedimentos com a autoridade de seu cargo. O novo coordenador, que antes se vira às turras com chefes imediatos teve de discutir as opiniões da ocupante do maior posto da instituição. Os atritos foram se acumulando, os ânimos azedando e, em setembro de 1999, a diretora não apenas demitiu Francisco Moreira do cargo como o desligou do museu. O ato gerou protestos por parte de diversos profissionais da comunidade cinematográfica, mas Maria Regina manteve-se irredutível.

Segundo Hernani Heffner, uma das características da Cinemateca era o fato de que "nunca se soube trabalhar aqui em grande equipe, nunca se constituiu uma força-tarefa"[380]. O controle do acervo era feito básica e pessoalmente por Francisco Moreira embora o técnico houvesse, em algum momento de seus vinte anos na instituição, organizado um fichário topográfico das matrizes.

> *Ele tinha lá o título, ele sabia onde estava. E como ele dominava mentalmente o acervo, ele em geral encontrava as coisas sem maiores problemas.* [...] *Tanto que às vezes entravam materiais que, se ele não se apercebesse, não passasse pela mão dele, depois ele tinha dificuldade de saber que filme era. Não existia uma catalogação propriamente dita.*

Quando o acervo atinge aproximadamente cem mil latas, "aí qualquer esforço individual é inútil, diante de tal volume não tem como controlar". Não havia uma sistemática de anotações sobre o estado de conservação dos filmes, mas na opinião de Hernani

> *a questão não é nem essa, porque a Cinemateca do MAM não atingiu o estágio anterior a esse controle de acervo. Para haver um controle de acervo, você precisa primeiro estabilizar fisicamente o acervo. Não houve essa estabilização de acervo – controlar o acervo vai ser uma coisa meio quimérica. Então o problema é que a Cinemateca acumulou – todas as cinematecas pré-1970 acumulavam – e não se preparou para lidar com isso, não se preparou para o fato de que se precisava de pessoal, esse pessoal precisava ser treinado, se precisava ser sistemático, se precisava ter um projeto, etc.*

Com relação à questão de pessoal, Hernani aponta um desvio que a seu ver seria característico

---

[379] Hernani Heffner, entrevista citada.
[380] Idem. As citações seguintes são da mesma fonte.

da Cinemateca do MAM mas que, por diferentes motivos, também pode ser encontrado em outras cinematecas do mundo.

> *Houve um tempo em que a Cinemateca chegou a ter 30, 40 funcionários. No momento que tinha 40, 35 trabalhavam na documentação. Quase ninguém queria trabalhar no arquivo de filmes. Seja porque o trabalho no arquivo de filmes é um trabalho de esforço físico, extenuante, e um trabalho também que você não via muito aonde é que ele ia dar. Tem que guardar, tirar, botar de novo, enrolar esse filme e tal. Mas exatamente para quê isso? A maior parte das pessoas não via muita lógica nesse trabalho e se afastava. O trabalho na documentação é um trabalho muito mais nobre nesse sentido do que o trabalho no arquivo de filmes. Talvez tenha sido um erro da instituição não ter sabido constituir o interesse, colocar devidamente o que é esse trabalho, etc., e nesse sentido gerar quadros. Não gerou.*

Tanto não gerou que Francisco Moreira entrou e saiu da Cinemateca do MAM "praticamente solitário. Quando ele saiu, não havia ninguém para substituí-lo". Hernani foi chamado para o cargo de curador de preservação: "fui para lá porque era o cara que estava ali. Mas não era um cara preparado para isso"[381]. Para a coordenação da Cinemateca, a diretora do MAM chamou Lúcia Lahmeyer Lobo, historiadora e documentalista que fizera parte da equipe do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC – da Fundação Getúlio Vargas, e em seguida trabalhara vários anos na Embrafilme e em sua sucessora, a Fundação do Cinema Brasileiro.

Talvez para abafar os reclamos da comunidade cinematográfica carioca pela demissão de Francisco Moreira, o Jornal do Brasil publicou uma grande matéria sobre a Cinemateca do MAM encimada pelo título "Novos ares na Cinemateca" acompanhada de um pequeno artigo da própria Maria Regina do Nascimento Brito[382]. A matéria traça um quadro muito positivo da situação institucional: a reserva técnica teria sido reformada e estaria se providenciando equipamentos (o texto não deixa claro se através de compra ou manutenção) para "climatização especial, controle da umidade do ar, circuito interno de televisão, detetor de fumaça". Declarações de Lúcia Lobo e Hernani Heffner dão uma idéia de atividade intensa mas o alvo da reportagem fica explícito na frase: "recentemente, circulou nos meios cinematográficos o boato dizendo que cineastas estariam tirando seus filmes do acervo do MAM, fato que a equipe faz questão de desmentir". A diretora do MAM, em seu texto, ressalta a importância histórica da Cinemateca e os altos custos financeiros e de recursos humanos envolvidos na "guarda de obras de arte – filmes, tanto quanto pinturas ou escultura". O tom é decidido:

> *O que tiver que ser feito, será feito. E, à medida que o Museu ampliar os apoios financeiros de que necessita para este trabalho, mais ainda ele irá fazer. Continuaremos o nosso filme, mesmo que a trilha sonora seja a lamúria de falsas carpideiras.*

Mas muito pouco pôde ser feito até a liberação dos recursos da Secretaria do Audiovisual para o projeto Diagnóstico do Acervo Cinematográfico Brasileiro, no início de 2001, quando pela primeira vez se empreendeu uma abordagem de conjunto dos materiais fílmicos brasileiros da Cinemateca do MAM.

---

381 Desligado do MAM, Francisco Moreira, por intermédio do cineasta Ivan Cardoso, foi apresentado a Wilson Borges, empresário que adquirira a massa falida da Líder Cinelaboratórios e criara a Labocine. Entre as atividades de expansão previstas pelo novo dono, incluía-se a instalação de um módulo dedicado à restauração de filmes. Chico foi chamado para implantar e desenvolver a área, numa iniciativa até então inédita por parte de um laboratório cinematográfico comercial no Brasil.

382 Jornal do Brasil, 20 fev 2000. Reportagem assinada por Ana Cecília Martins.

Lúcia Lobo, próxima de alguns de nós da Cinemateca Brasileira há anos, foi inteiramente solidária com o projeto e deu a Hernani a liberdade possível para a formação da equipe do MAM – composta na maior parte por estagiários de cursos de cinema de universidade do Estado do Rio –, além de receber carinhosamente os técnicos da Cinemateca Brasileira que treinaram o pessoal. O sistema implantado foi o mesmo desenvolvido em São Paulo há muitos anos, com a abertura de boletins de entrada com dados de conteúdo sumários, descrição do tipo de material, estado de conservação (Grau Técnico) e número de partes. Ao mesmo tempo, trocavam-se latas enferrujadas por estojos plásticos[383] identificados através de rótulos especialmente impressos e separavam-se os materiais em diferentes espaços, de acordo com o grau de conservação. "Os ganhos de qualidade neste processo foram evidentes", escreveu Hernani Heffner em Contracampo[384]. Materiais muito comprometidos pela deterioração eram separados para encaminhamento ao Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira ou submetidos a uma experiência de extração de gases por meio de exaustão. Fernanda Coelho foi algumas vezes ao Rio de Janeiro para dirimir dúvidas técnicas e para decidir com Hernani sobre materiais decididamente perdidos e destinados ao descarte. Nove meses depois, o trabalho de inventário no MAM já havia coberto cerca de 34 mil rolos de filmes brasileiros.

O Censo Cinematográfico Brasileiro organizou-se sobre quatro eixos básicos: o levantamento e exame do acervo existente, concentrado e disperso; a duplicação de filmes ameados de desaparecimento por seu estado de deterioração; a divulgação do trabalho e de seus resultados; o estudo de medidas legais para a proteção do patrimônio audiovisual.

Partindo do princípio de que o objetivo era a criação de uma Política de Preservação do Acervo Brasileiro de Imagens em Movimento, o primeiro passo era saber o que sobrevivera do conjunto da produção cinematográfica nacional de finais do século XIX até nossos dias. Para tanto, a abordagem da Fase I concentrou-se nos locais onde estaria reunida a maior parte desses sobreviventes: a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Uma segunda frente do inventário seria o início de um levantamento da parcela dessa produção dispersa pelo país, em poder de instituições públicas ou privadas, empresas e particulares. O conhecimento que tínhamos desse acervo disperso era fragmentário, reunido por contatos não sistemáticos ao longo das últimas décadas, e acima de tudo passivo: eram os detentores de acervos que procuravam as cinematecas interessados no depósito ou doação de seus filmes, ou em sua duplicação. Tratava-se agora de inverter a atitude e iniciar uma prospecção ativa para saber quem tinha o quê, e em que condições de conservação encontravam-se esses materiais.

O conhecimento dos acervos existentes e seu estado de conservação, contudo, deveria ser enriquecido pela projeção desse conhecimento contra um fundo o mais possível exaustivo do conjunto de nossa produção cinematográfica. Apenas dessa forma nos seria possível iniciar a montagem de um

---

[383] Os projetos Diagnóstico e Censo permitiram que a Escola de Plásticos Theobaldo de Nigris, do Senai, injetasse 70 mil estojos para rolos de filmes de 300 e 600m, boa parte dos quais enviada para a Cinemateca do MAM.
[384] "Diagnóstico do cinema brasileiro", dez 2001.

grande quebra-cabeças cultural, encaixando cada peça-filme em seu momento histórico e formando uma idéia mais clara dos vazios a serem – com alguma esperança – preenchidos. Ou seja, da superposição dos dois conjuntos teríamos a compreensão do volume das perdas (ou lacunas) e dos períodos mais desfalcados – em suma, começaríamos a formar uma noção mais exata dos percentuais da produção brasileira sobrevivente.

Esse monumental panorama de fundo era a Filmografia Geral do Cinema Brasileiro, trabalho a que a Cinemateca Brasileira se dedicava praticamente desde os esforços pioneiros de Caio Scheiby com suas fichas em papel. Com o apoio da Embrafilme, nos anos de 1980, a atividade recebera um considerável reforço e nos anos seguintes publicaram-se quatro fascículos com registros dos filmes produzidos até 1930. A escassez de recursos provocara o esmorecimento dos trabalhos da Filmografia. Por outro lado, a fragmentação dos setores da Cinemateca tivera como lamentável conseqüência uma separação entre a Documentação e a Catalogação, pilares sobre os quais é construída toda filmografia cientificamente válida. A Filmografia Brasileira passou a ser um "projeto da Documentação" e a atitude levaria os encarregados da elaboração dos registros filmográficos a ter pouco trato com o que deveria ser seu alimento básico: a informação levantada a partir das fontes primárias, os próprios filmes. Documentos em papel – *press releases*, catálogos, etc. – passaram a ser as fontes privilegiadas, num óbvio desvio de percurso. Com o Censo, a Filmografia foi retomada em novos moldes. As circunstâncias também eram outras, tinha-se uma grande familiaridade com o uso da informática nas bases de dados, estávamos todos reunidos no mesmo espaço, havia recursos para equipamento e pessoal. O projeto representou a integração das diferentes áreas da Cinemateca num propósito coletivo: tornar rapidamente disponíveis através de um veículo moderno e flexível, a Internet, os dados filmográficos coletados, pesquisados, criticados e consolidados.

Tratava-se de dar acesso a um público amplo e desconhecido, inicialmente às informações sobre esse universo – o conjunto da produção cinematográfica brasileira – do qual havia alguns mapas históricos parciais mas não a exata noção de suas dimensões. Dez anos antes, uma pequena base de dados construída a partir de um fichário remissivo com apenas o título e o ano de produção dos filmes sobre os quais a Cinemateca tinha informações atingira o respeitável número de 13.300 entradas. Logo no início dos trabalhos do Censo, estimou-se que esse número chegaria a vinte mil. Atualmente o conjunto da produção brasileira, sistematizadas todas as informações sobre ela, ultrapassa a casa dos trinta mil – apenas de filmes produzidos originalmente em película ou, a partir do desenvolvimento das tecnologias digitais, transferidos para película para ser exibidos nos cinemas. Uma efetiva colaboração para o conhecimento do universo da filmografia brasileira foram alguns (poucos ainda diante da enormidade de fontes a pesquisar) levantamentos filmográficos sistemáticos feitos no período[385] que enriqueceram sobremaneira, em termos de conteúdo e de acréscimos, a Filmografia em construção pela

[385] Entre eles, um dos mais notáveis é o realizado por Glênio Nicola Póvoas sobre a filmografia gaúcha, que resultou em sua tese de doutorado Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação 1904-1954, defendida em 2005 na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Cinemateca Brasileira. Delineava-se assim uma política de divulgação do cinema brasileiro que, em outras fases do Censo, poderia se desenvolver através das mais diversas estratégias – livros, álbuns, mostras de filmes, DVDs, etc. Na primeira fase, a proposta era concentrar a divulgação nos trabalhos do próprio Censo, de forma a mobilizar a sociedade na localização de filmes e na compreensão da importância de preservá-los. O texto do projeto especificou que, levando em conta o

> *âmbito nacional a que se propõe, o Censo deverá ser divulgado através de todas as formas que puderem ser utilizadas, inclusive cartões telefônicos, objetos filatélicos, cartazes em posto de gasolina, etc.*

Conjugada às anteriores, outra frente de trabalho era a duplicação, em regime de urgência, de filmes brasileiros em vias de desaparecimento devido ao avançado grau de deterioração. O Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira, embora houvesse sido montado em sua maior parte com máquinas e peças refugadas pelos laboratórios de cinema comerciais e enfrentado sérias crises, demonstrara por décadas e à saciedade que tinha capacidade de encarar seriamente a tarefa de lidar com os mais diversos tipos de materiais deteriorados. Duplicara e restaurara considerável quilometragem de filmes. Ainda em 1999 processara internamente vários títulos de longas brasileiros – entre eles O Boca de Ouro (Nelson Pereira dos Santos, 1962), O Caçador de diamantes (Vittorio Capelaro, 1932), O Homem nu (Roberto Santos, 1968) e Sinfonia amazônica (Anélio Latini Filho, 1953) – e supervisionara a duplicação de outros, coloridos, em laboratórios comerciais – Gaijin, os caminhos da liberdade (Tizuka Yamazaki, 1979), O Rei da noite (Hector Babenco, 1975) e Xica da Silva (Carlos Diegues, 1976). Uma dezena de filmes preservados com recursos da Secretaria do Audiovisual. O longa-metragem silencioso Minas em armas (Aristides Junqueira, 1933) fora restaurado com filme virgem adquirido com recursos da Agencia Española de Cooperación Internacional – Aeci e parcialmente apresentado em Madri, na mostra "Memoria compartida", realizada paralelamente ao congresso anual da Federação Internacional de Arquivos de Filmes. Não seria o caso de melhorar as condições de operação do laboratório para que pudesse enfrentar o árduo trabalho previsto no desenrolar do Censo? O inventário do acervo brasileiro localizaria e identificaria "filmes importantíssimos para a história e a cultura brasileiras" mas, alertava o texto do projeto, muitos deles provavelmente estariam

> *em condições lamentáveis de conservação, no limiar do desaparecimento provocado pelos diferentes fatores que aniquilam a película cinematográfica. Dever-se-á agir com prontidão, visando duplicar as imagens e os sons no melhor suporte possível, seja ele a película cinematográfica, seja o registro digital das informações*[386]*.*

O exame dos títulos enumerados acima confirma uma tendência predominante, não apenas no Brasil, quanto ao que podemos chamar de "projetos de restauração". Existe uma relação direta entre a aprovação de projetos por parte de agências apoiadoras públicas ou privadas e a presença de títulos relevantes ou realizados por diretores de renome. Mencionei anteriormente algumas exceções: a Fapesp apoiando a duplicação de cinejornais do Departamento de Imprensa e Propaganda, a Vitae financiando a restauração de filmes silenciosos e longas-metragens brasileiros com negativos em nitrato, e o acordo

[386] Ao escrever isso, eu pensava sobretudo na duplicação de negativos de som.

conseguido pela Cinemateca do MAM com o Centro Cultural Banco do Brasil/Rio de Janeiro. Essas exceções, porém, apenas confirmam a regra que acaba, por sua vez, orientando o comportamento das cinematecas que, presas a um círculo vicioso, encaminham aos patrocinadores sobretudo projetos para a restauração de títulos conhecidos. Digamos que a princípio tudo bem quando se trata de patrocinadores privados que querem ligar seus nomes e marcas a filmes e eventos de porte. Menos bem, entretanto, quando se trata de verbas públicas aplicadas na preservação do patrimônio cinematográfico. Sem desmerecer em absoluto nenhum dos títulos enumerados no parágrafo anterior, os recursos concedidos pela Secretaria do Audiovisual poderiam ter sido empregados na duplicação de algumas dezenas de documentários e cinejornais que se deterioravam nos depósitos das cinematecas. Ironicamente, havia sido a própria diretora-executiva da Cinemateca Brasileira, Tânia Savietto que, de acordo com a orientação da SAv, encaminhara aquela lista de longas a duplicar.

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 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 longas 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 Mazzaropi, 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[387] ou pelo menos em parte.

A abordagem proposta pelos projetos Diagnóstico e Censo foi exatamente no sentido de fazer com que o laboratório da Cinemateca Brasileira funcionasse como um efetivo agente salvador de materiais no limiar do desaparecimento – uma das funções, talvez a principal, de um laboratório vinculado a um arquivo de filmes com funções nacionais de preservação. Havia um canal direto entre as equipes envolvidas com o inventário dos acervos concentrados e a coordenação de restauração. Tão logo se encontrava em perigo de sobrevivência um material julgado único, este era encaminhado para processamento, independentemente de ser ou não um título conhecido. O procedimento revelou as limitações do laboratório, que se viu às voltas com uma enorme quantidade de materiais muito maior do que o tempo/máquinas disponíveis para sua duplicação. Em conseqüência, a Coordenação Geral viu-se obrigada a fixar alguns critérios para a seleção dos materiais a duplicar, assim redigidos no Relatório Final da Fase I:

- em primeiro lugar, a transferência para acetato de documentos cinematográficos brasileiros ainda em suporte de nitrato de celulose. Dentro dessa categoria, têm prioridade os documentos mais antigos, ou seja da fase silenciosa (até início da década de 1930), então existentes na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM/RJ ou a elas encaminhados em virtude dos trabalhos do Censo;

- em seguida, os documentos cinematográficos encontrados durante o processo de exame dos acervos, e que apresentam grau elevado de deterioração, em risco de desaparecimento (infelizmente, muitos desses materiais apresentam condições de ser processados apenas parcialmente – e no processo salvam-se fragmentos desses filmes);

- duplicação imediata de partes de filmes significativos da história do cinema brasileiro e que apresentam sinais graves de deterioração. Nesse sentido, constatou-se que os negativos originais de som – talvez em conseqüência de processamentos apressados dos laboratórios comerciais – apresentam com mais freqüência sinais de desplastificação, ao mesmo tempo que os negativos originais de imagem dos mesmos filmes ainda se encontram em bom estado. Nesses casos, o Laboratório tem copiado imediatamente esses materiais, no esforço de que as matrizes originais ainda produzam duplicações que conservem a qualidade técnica dos originais;

- por último, existem momentos em que materiais de terceiros são encaminhados à Coordenação do Censo especificamente para serem duplicados e que cópias sejam fornecidas a seus proprietários. Verifica-se a inexistência dos mesmos nos acervos das cinematecas, sua significação histórica, cultural e artística e, se a avaliação for positiva, providencia-se seu encaminhamento ao Laboratório de Restauração.[388]

Um último objetivo do projeto Censo, sugerido sobretudo como discussão a ser iniciada, consistia na proposta de estudo de medidas legais para que o patrimônio audiovisual brasileiro, "a ser produzido de hoje em diante", fosse "devidamente registrado e protegido, possibilitando dessa forma que o Censo Cinematográfico esteja permanentemente atualizado".

O primeiro relatório parcial do projeto Censo[389] informa sobre a composição definida para o gerenciamento: coordenação geral, Cosette Alves, presidente da Sociedade Amigos da Cinemateca; coordenadores executivos: Sylvia Naves e Carlos Roberto de Souza, "diretora-executiva e diretor-adjunto/curador do acervo da Cinemateca Brasileira"; coordenação de Catalogação, José Francisco Mattos; coordenação de Filmografia, Olga Futemma; coordenação de Preservação, Fernanda Curado Coelho; coordenação de Restauração, Patrícia de Filippi; coordenação junto à Cinemateca do MAM, Lúcia Lahmeyer Lobo. Os coordenadores das áreas tinham autoridade absoluta na composição de suas equipes. Metas claras e objetivas, especificando os patamares a ser atingidos a cada etapa, foram detalhadas no cronograma físico-financeiro encaminhado ao patrocinador. A responsabilidade pelo cumprimento das metas cabia aos coordenadores. Reuniões semanais avaliavam o andamento dos trabalhos e suas especificidades, e o esquema de participação coletiva revigorou todo o corpo funcional –

---

[387] Integridade muitas vezes comprometida pelos próprios produtores que lançavam mão dos originais, inicialmente para a confecção de cópias dos filmes para veiculação em VHS e depois em DVD, em geral de qualidade duvidosa.
[388] "Relatório final referente à Fase I do projeto Censo Cinematográfico Brasileiro", documento redigido no início de 2003 para ser encaminhado à BR Distribuidora.
[389] Relativo ao período 1 jun a 31 jul 2001. Segundo meus registros, a primeira parcela do Censo (num total de sete, que somavam R$ 1.574.700,00) foi liberada a 22 mai 2001.

os do quadro, que participavam do projeto fora da carga horária estabelecida para o Iphan[390], e estagiários e técnicos prestadores de serviços.

Patrícia de Filippi foi nomeada coordenadora de Restauração *in absentia* porque desde meados de 2000 encontrava-se nos Estados Unidos fazendo o curso de um ano na L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation do International Museum of Photography and Film da George Eastman House, em Rochester, graças a um programa de bolsas concedidas pelo MinC. Inicialmente eu relutara em concordar que Patrícia se afastasse da Cinemateca no momento em que o projeto Diagnóstico estava sendo formatado e às vésperas de um período que prognosticava auspicioso. Quando surgiu a possibilidade de realização do Censo Cinematográfico, ela já estava em Rochester mas contribuiu para algumas decisões importantes relativas ao laboratório através de e-mails que trocávamos sem cessar. Sua participação no processo de implantação do Censo e nas reuniões que, no início de 2001, discutiram a filosofia de integração dos diferentes setores da Cinemateca certamente teria sido benéfica para a solidificação da equipe. À distância, Patrícia definiu as características da nova reveladora que seria comprada com recursos da BR Distribuidora – uma Calder inglesa para processamento de filmes preto-e-branco em 16 e 35mm – e dialogou com o fabricante sobre as especificações da máquina durante sua construção. Planejada para estar pronta em novembro de 2001, apenas nos últimos dias do ano a Calder embarcou no navio que a trouxe para o Brasil. Liberada pela aduana no começo de março, somente então foi possível receber o técnico inglês que instalou a reveladora e deu instruções sobre seu funcionamento. A duplicação de materiais em risco de desaparecimento, entretanto, estava prevista para a terceira fase dos trabalhos (outubro/novembro de 2001). A essa altura, a quantidade de filmes vindos da Cinemateca do MAM e separados no acervo da própria Cinemateca Brasileira à espera de processamento era considerável. Para seu tratamento e para evitar que o cronograma do projeto fosse prejudicado, a equipe do laboratório deu início à duplicação ainda apoiada na velha máquina de revelar montada na década de 1970. Equipamento histórico e heróico, seu rendimento máximo – sob constante manutenção – foi, nesse período, de 9 mil metros de filme/mês. A nova reveladora, quando em início de operação e não a pleno vapor, processava mensalmente 16 mil metros de película.

A meta era duplicar 120 mil metros de filme durante o projeto. Processou-se 139 mil entre contratipos de imagem/combinados (53 títulos) e de som (10 títulos), másteres de imagem/combinados (63 títulos) e de som (25 títulos), cópias de som (6 títulos) e cópias de imagem/combinadas (44 títulos)[391]. O Relatório final lembrava que o objetivo do trabalho era preservar os filmes "através da transferência das

---

[390] A circular "Aos funcionários da Cinemateca Brasileira/Iphan", de 12 fev 2001, relatava aos membros do quadro os objetivos dos projetos Diagnóstico e Censo e fixava as diretrizes para a prestação de serviços extra-horário de trabalho. Os coordenadores consultaram todos os funcionários da instituição – da Administração às áreas técnicas – sobre sua disposição de colaborar remuneradamente nos projetos e em seguida recrutaram colaboradores extra-quadro.

[391] Um mesmo título eventualmente comparece em mais de uma categoria: por exemplo, O Cajueiro nordestino (Linduarte Noronha, 1962) está presente nas categorias "másteres combinados" e "cópias combinadas", e o título Solene inauguração da Usina de Força Major João Ventura, situada na fazenda Retino, município e comarca

imagens para um novo suporte, imediatamente armazenado em condições adequadas para sua conservação"[392]. Restaria a ser feito, quando fosse o caso, "um efetivo trabalho de restauração – seja através de processos fotográficos de laboratório, seja através de processos de restauração digital". A operação de urgência era uma garantia para que os filmes não se perdessem, os novos materiais pudessem ser consultados e estivessem, doravante, "em condições de ser trabalhados e produzir matrizes restauradas e cópias de exibição". O Relatório referia-se também à enorme quantidade de materiais em péssimas condições encaminhada ao laboratório durante os trabalhos de inventário e esclarecia que

> *diante desse panorama de filmes em agonia, nossa estratégia foi a de salvar o máximo possível, sempre com a certeza da impossibilidade de salvarmos todos – mesmo porque muitos já não apresentavam condições de duplicação. Adotamos a política de preservação parcial, isto é, assegurar que cada título tivesse uma matriz, seja ela negativa ou positiva, com características físicas, fotográficas e editoriais de maior fidelidade ao original,*

embora o material que se tinha em mãos – "original ou o mais perto possível dos negativos originais gerados nas filmagens" – muitas vezes não apresentasse a "boa qualidade que se desejaria para uma restauração".

Dentre a massa de materiais duplicados, o Relatório final destacou 25 episódios da série Vigilante Rodoviário (de uma coleção composta dos negativos originais dos 38 episódios que compunham a série), vários documentários silenciosos da década de 1920; uma dezena de curtas-metragens realizados por Humberto Mauro para o Instituto Nacional de Cinema Educativo; várias edições de cinejornais da Carriço Filme, de Juiz de Fora, e alguns outros cinejornais de origem diversa; os primeiros curtas dirigidos por Nelson Pereira dos Santos (Um Moço de 74 anos, 1964, e Fala Brasília, 1966) e Sérgio Ricardo (O Menino da calça branca, 1963). Entre os títulos de longas-metragens integral ou parcialmente preservados pelo projeto encontram-se Fantasma por acaso (Moacyr Fenelon, 1946), O Gigante de pedra (Walter Hugo Khouri, 1953), A Lei do sertão (Antoninho Hossri, 1956), Leonora dos sete mares (Carlos Hugo Christensen, 1955), A Sombra da outra (Watson Macedo, 1949), Terra violenta (Edmond Francis Bernoudy, 1948). Outros títulos, como A Carrocinha (Agostinho Martins Pereira, 1955), com Mazzaropi, e Viagem ao fim do mundo (Fernando Cony Campos, 1968) – com trechos duplicados a partir de diferentes materiais – ficariam no aguardo de um trabalho de restauração editorial que, a partir dos fragmentos, reconstituísse uma matriz do filme a mais próxima possível da versão original.

No item do Relatório final relativo à base de dados do Censo Cinematográfico Brasileiro na Internet, ressaltou-se que a experiência adquirida durante a Fase I fora "fundamental para a articulação do fluxo de informações entre os setores envolvidos, resultando sempre numa maior qualidade do registro

---

de Dois Córregos, de propriedade do cel. Sr. Francisco de Oliveira Simões (anos 1920) nas categorias "contratipos de imagem" e "cópias de imagem".

[392] "Relatório final referente à Fase I do projeto Censo Cinematográfico Brasileiro". As citações seguintes são da mesma fonte.

finalizado"[393]. Os trabalhos haviam se iniciado com uma séria discussão sobre as bases de dados em uso na Cinemateca e procedera-se a uma definição mais explícita dos campos e subcampos – com a abertura de alguns campos adicionais – e à redação de guias para o correto preenchimento dos registros. Durante todo o projeto a equipe dispôs da assessoria de um analista de sistemas, de um programador e de um especialista em *hardware*, que trabalhavam em função das exigências colocadas pelos coordenadores para um desempenho mais adequado dos programas às necessidades específicas da Cinemateca. Vários equipamentos – computadores, impressoras e periféricos – foram comprados, instalou-se uma pequena rede e uma infra-estrutura básica de informática foi enviada para a Cinemateca do MAM, onde Francisco Mattos fez um treinamento da equipe para a inserção de registros à medida que se desenvolvia o inventário local. Parte significativa da Filmografia relativa ao cinema silencioso encontrava-se já em base de dados, mas os registros foram verificados um a um tendo em vista as modificações introduzidas e a consolidação das informações cotejadas com a Catalogação. A meta geral fixada para essa frente de trabalho revelou-se ambiciosa demais: a catalogação de 7 mil títulos e a disponibilização de registros dos filmes produzidos de 1897 a 1960. A equipe encarregada da base filmográfica alimentava-se das informações colhidas pela Catalogação diretamente nos filmes além de dados colhidos no conjunto de fontes em papel reunido no Departamento de Documentação. O relatório referente à segunda etapa do projeto Censo (agosto/setembro 2001) contém uma descrição dos acervos documentais da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do MAM relevantes para a base de dados filmográficos. Uma circunstância propícia mas que perturbou um pouco o cumprimento das metas foi que, no início de 2002 ficaram prontas as obras do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca no complexo histórico do Matadouro e o pessoal desdobrou-se na acomodação de todos os documentos em seus novos locais enquanto processava dados para o projeto. O novo espaço foi aberto ao público em setembro, juntamente com o evento "Atualidade de Paulo Emilio", composto por uma exposição, mostra de filmes e uma dezena de mesas nas quais intelectuais, pesquisadores e cineastas dissertaram sobre e discutiram a obra e o legado de Paulo Emilio Salles Gomes.

No final de janeiro de 2002 foi aberto à consulta no portal da Cinemateca na Internet um primeiro bloco de informações filmográficas, com registros sobre a produção cinematográfica brasileira de seu início até 1933. Uma parte dos registros disponibilizados era acompanhada de arquivos com imagens em movimento ou fixas dos filmes, e/ou de seu cartaz. Além da base propriamente dita havia uma apresentação do projeto com um pequeno texto de Cosette Alves e outro de Júlio Bueno, o novo presidente da BR Distribuidora. Um boletim explicava o que era o Censo, as diferentes atividades nele envolvidas e listava todos os nomes que compunham as equipes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Outros boletins foram disponibilizados em março e abril, com informações sobre o andamento dos

[393] Um dos procedimentos fixados pela equipe foi a atribuição, a cada título, de um código numérico, uma espécie de registro de identidade do filme no conjunto da produção cinematográfica brasileira. "Em termos internos, esse código deverá ser utilizado em todos os setores da Cinemateca e, a médio prazo, será fundamental para os resultados finais do Censo Cinematográfico Brasileiro" (Idem).

trabalhos. Um contador de acessos em funcionamento a partir desse último mês permitia acompanhar o crescimento de usuários que se não consultavam pelo menos chegavam até a página do Censo, e registrava um pico de acessos quando o projeto tinha alguma repercussão na mídia. Uma reportagem sobre filmes domésticos e o Censo no programa "Fantástico", da TV Globo, levada ao ar no último domingo de setembro, por exemplo, refletiu-se na quantidade de acessos à página, praticamente dobrando seu número. A matéria televisiva provocou também uma significativa quantidade de mensagens eletrônicas recebidas de vários pontos do país oferecendo à Cinemateca documentos cinematográficos, domésticos ou não. Como observou o Relatório referente ao período junho/setembro,

> *essa resposta pública comprova que ainda existem inúmeros documentos cinematográficos dispersos pelo pais, que precisam ser descobertos e preservados. De maneira geral, os filmes familiares, além da riqueza documental sobre a vida cotidiana do país em diferentes épocas, eventualmente captam também eventos sociais e públicos de interesse histórico. Apenas como exemplo, um dos documentos familiares já recebidos pela Cinemateca – da família Camargo Mattos – registra diversas cenas na Escola Superior de Agronomia Luiz de Queiroz, aspectos de Piracicaba e cenas de rua em São Paulo filmadas durante as manifestações da Revolução de 30.*[394]

De maneira geral, a divulgação do Censo deixou a desejar. No orçamento do projeto não havia rubrica para isso e tínhamos de contar com a mídia espontânea ou provocada, e com ações da agência de propaganda da BR Distribuidora que produziu uma peça gráfica publicada em algumas revistas. Um filme institucional de 30 segundos dirigido por Marco Altberg, com Antônio e Camila Pitanga falando sobre o Censo, foi veiculado por algum tempo em canais educativos.

Ao encerrar-se a Fase I do projeto, encontravam-se abertos à consulta na base do Censo 9.103 registros cobrindo a produção de 1897 a 1940, bem como registros de longas-metragens posteriores a esse ano. Alguns outros milhares de registros encontravam-se ainda em bases paralelas, em processo de padronização de informações ou aguardando os créditos que a Catalogação recolhia dos próprios filmes. O motivo principal para o não cumprimento da meta 1897-1960, explicava o Relatório final,

> *foi que o processo de trabalho demonstrou que o tratamento cronológico das informações não é a sistemática mais adequada. O recorte por grandes lotes, e mesmo por formatos (cinejornais, curtas, longas-metragens) possibilita maior rapidez no tratamento dos dados e é o proposto para a continuidade do trabalho – o que garantirá a disponibilização na Internet, em tempo otimizado, das informações já reunidas pela Coordenadoria de Informações Filmográficas.*

Da catalogação prevista de 7 mil filmes nas duas cinematecas, o resultado final ficou em 2.500 títulos, 35% do total proposto. Um motivo para essa diferença – não explicitado no Relatório de avaliação geral da Fase I – é que a Catalogação, atividade discreta mas central em um arquivo de filmes, demanda coleta e conferência de informações antes de sua liberação para consulta. Esse trabalho, que exige extrema atenção e consome tempo, nunca havia sido exercitado extensivamente na Cinemateca Brasileira. Exceto pelo exame sistemático realizado por José Inácio de Melo Souza de lotes de cinejornais, por Jair Piantino do conjunto de longas-metragens do Serviço Municipal de Cinema, e alguns outros projetos, a Catalogação, embora considerada fundamental, sempre fora um processo descontínuo,

---

[394] "Relatório referente à sexta etapa do projeto Censo Cinematográfico Brasileiro – Fase I".

quando o que lhe aumenta a consistência é exatamente a continuidade. Mesmo com a formação de uma equipe teoricamente dedicada à Catalogação durante o projeto Censo, essa dedicação integral fora suspensa várias vezes para cumprimento de tarefas consideradas prioritárias. Como deixa claro o Relatório final, tanto na Cinemateca Brasileira quanto na do MAM, as equipes haviam sido mobilizadas sobretudo para o processo de inventário

> *porque ele é o grau zero do trabalho e somente a partir do conhecimento e da estabilização do acervo é possível aprofundar seu conhecimento. Por outro lado, é de inegável importância desenvolver o conhecimento do conteúdo dos filmes com a finalidade de traçar as prioridades para as ações de preservação, além de viabilizar o acesso de pesquisadores interessados em determinados conteúdos.*
> *Ocorre, na verdade, que o projeto Censo permitiu às cinematecas realizar, de maneira concentrada, trabalhos que deveriam estar em execução há décadas – e para a realização dos quais as cinematecas careciam de recursos humanos e técnicos. Alguns trabalhos – por exemplo, o inventariamento básico e mesmo a duplicação de materiais deteriorados – foram realizados mais plenamente do que as expectativas expressas nas metas. Outros desenvolveram-se em ritmo inferior ao previsto. Nada disso é de surpreender pois as metas perseguidas precisam ser concretamente redimensionadas a cada etapa da execução do projeto.*

Para o mapeamento inicial dos acervos dispersos não se previra uma equipe, e a tarefa foi assumida pela Coordenação Geral. Elaborou-se um questionário simples, com informações sumárias de identificação da instituição, da empresa ou do particular detentor de acervo e uma descrição dos materiais em seu poder. Esse questionário foi inicialmente enviado pelo correio para as instituições das quais a Cinemateca tinha alguma notícia de que possuíam acervo de filmes, e em seguida colocado na página do Censo na Internet. A edição de duas brochuras – o Manual de Manuseio de Filmes e o Manual de Catalogação[395] –, publicadas com o apoio da Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas do Ministério da Cultura, facilitou o contato com instituições públicas e privadas, além de servir obviamente como instrumento de trabalho para as equipes do Censo. As publicações foram distribuídas por todo o Brasil e provocaram respostas extremamente positivas. Ao final da Fase I, estreitáramos contato com mais de quarenta instituições da Bahia, Ceará, Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. Todos os cuidados haviam sido tomados para se criar uma relação de confiança com cada uma delas para evitar o sentimento de que o propósito era remover os acervos para São Paulo, numa nova confirmação do "imperialismo paulista". A criação de uma rede de comunicação entre instituições detentoras de acervo revelou-se de grande importância para o delineamento de uma política nacional de preservação do patrimônio de imagens em movimento e mesmo em seu primeiro momento provocou descobertas inesperadas. O Relatório final do Censo inclui uma dessas surpresas ao mencionar a localização, no Museu da Imagem e do Som de Belém do Pará, de uma cópia do filme Um Dia qualquer (Líbero Luxardo, 1965). Os negativos originais deste filme encontravam-se armazenados na Cinemateca Brasileira, o de imagem em boas condições, o de som inutilizável, o que era lamentável porque continha

[395] O Manual de Manuseio foi escrito por Fernanda Coelho e o Manual de Catalogação por Francisco Mattos.

uma das poucas trilhas musicais compostas por Pixinguinha especialmente para o cinema. A identificação da cópia paraense de Um Dia qualquer abriu a possibilidade de devolver ao filme sua integridade.

As recomendações do balanço final do Censo alertavam, quanto à questão dos acervos dispersos, para a conveniência de, "num momento futuro do projeto, estudar-se a constituição de um núcleo específico dedicado a agir exclusivamente nessa frente de trabalho". Considerava-se também "de fundamental importância [...], estágios de treinamento na Cinemateca Brasileira oferecidos a pessoas dos diferentes núcleos regionais detentores de acervos". A primeira recomendação seria atendida com a criação, em 2005, do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais – SiBIA, programa da Secretaria do Audiovisual coordenado pela Cinemateca. Desde o segundo semestre de 2003 deu-se início também ao recebimento de cerca de vinte estagiários/ano de diferentes instituições para treinamentos de duas semanas.

Foi sobretudo no inventário dos acervos concentrados nas duas grandes cinematecas do país que os números atingiram níveis surpreendentes. A meta havia sido fixada no inventário de 84 mil rolos nas duas instituições. No âmbito do Censo, o número de rolos inventariados foi 112.384. Acrescentando a esse total os rolos inventariados pelo projeto Diagnóstico, o número eleva-se a 140.218 – 88.933 rolos na Cinemateca Brasileira e 51.285 na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. A superioridade numérica da primeira era esperada não só pelas maiores dimensões do acervo da Cinemateca Brasileira como pelo fato que havia um controle grande sobre o conjunto dos filmes. A operação de transferência dos filmes em bom estado para o Arquivo de Matrizes, embora trabalhosa, estava concluída em novembro de 2001. Desse momento em diante os relatórios parciais demonstram uma súbita queda dos números da Cinemateca Brasileira diante dos da Cinemateca do MAM porque passou-se ao exame dos filmes do chamado depósito provisório (o depósito 2), onde estavam armazenados materiais em estado de conservação mais precário, em parte aguardando uma identificação mais cuidadosa. Sistematizou-se também a separação de materiais para descarte – com tentativa de duplicação de pelo menos partes deles antes do efetivo descarte – e do armazenamento em depósito separado (o depósito 1, ou UTI) dos materiais muito deteriorados mas ainda passíveis de duplicação.

O inventário básico propriamente dito ocorreu na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro onde o acervo foi submetido a "um gigantesco raio-X", na já mencionada expressão de Hernani Heffner. Os relatórios do MAM encaminhados à coordenação do Censo e parcialmente reproduzidos nos relatórios parciais encaminhados à BR Distribuidora são ricos em informações sobre o exame dos diferentes lotes e impressionantes na descrição do avanço dos trabalhos. A oxigenação do acervo acumulado por décadas no MAM ressoou em áreas adjacentes. A revista virtual Contracampo, que reunia o que de mais estimulante surgira em termos de crítica cinematográfica nos últimos anos, dedicou a pauta de sua edição de dezembro de 2001 integralmente a matérias e reflexões sobre preservação. Daniel Caetano, Eduardo Valente e Ruy Gardnier escreveram ensaios; Marina Meliande e Felipe Bragança – que trabalhavam no inventário do acervo do MAM – ocuparam-se de uma série de entrevistas com Francisco Moreira, Gilberto Santeiro, Fernanda Coelho, Patrícia de Filippi, Mauro Domingues, Carlos e Myrna Brandão, Roberto

Carvalho, Antônio Leão e comigo. A preservação de filmes deixara de ser um tema exclusivo de seus próprios profissionais para finalmente começar a ser uma discussão cultural de âmbito menos restrito. Algumas declarações minhas durante a longa entrevista que dei a Felipe e Marina são significativas sobre o clima de quase euforia que vivíamos no final de 2001:

> *A Cinemateca Brasileira tem 50 anos e acho que durante essa vida toda nunca houve um momento tão propício quanto agora, que nunca se definiu tanto algo que se parecesse com uma política de preservação no país. Já houve momentos de melhoria específica para a Cinemateca Brasileira como instituição, mas nunca uma coisa mais global mesmo, nacional. Atualmente, sim. O que a gente pode chamar de política de preservação, para mim, é algo que envolve não apenas as estruturas de conservação, duplicação de material e restauração.* [...] *Acho que uma coisa que está feia é a parte de divulgação, de programação, difusão, pesquisa. Durante muito tempo se juntou muita coisa, se juntou mal as coisas, exatamente porque não existiam estruturas de preservação. Aí você acaba tendo que privilegiar esse lado e só então pensar em ter uma perna na área de divulgação, difusão.*[396]

Embora não tão explicitamente quanto em minha fala, um texto de Hernani Heffner compartilha o mesmo sentimento. "Questões gerais" trata, como seu nome indica, de vários assuntos relacionados à preservação. Ao traçar um breve histórico da Cinemateca Brasileira, Hernani enfatiza a solidez do experiência acumulada pela instituição, derivada da continuidade do exercício de seus procedimentos. A "qualidade das rotinas internas" deveu-se acima de tudo ao

> *conhecimento mais abalizado e atualizado sobre a deterioração em si: suas origens, manifestações, formas de controle e principalmente prevenção. O entendimento do processo como um todo e do grau de interferência de instâncias como a catalogação, o acompanhamento técnico rolo a rolo e a restauração, permitiram pela primeira vez um mapeamento preciso do estágio em que se encontrava o problema, sua natureza específica e as soluções adequadas para o acervo da instituição.*[397]

O entendimento dos processos, exercitados por décadas na Cinemateca, possibilitava "a reordenação rápida das práticas internas", ou seja a flexibilização das práticas, "e principalmente o planejamento de soluções definitivas". Ao compartilhar suas experiências com a Cinemateca do MAM, a Cinemateca Brasileira abrira a possibilidade de uma nova perspectiva para a questão.

> *Pela primeira vez na história da preservação de filmes no Brasil, está se buscando o diferencial de qualidade para a sobrevivência da filmografia brasileira. Pela primeira vez entrou em cena a possibilidade de uma preservação de longo prazo (em termos arquivísticos nunca inferior a um século).*

Em maio de 2002, a Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro deu por concluído o inventário de todos os filmes brasileiros guardados em seus depósitos. Desde o mês anterior, porém, uma circular de Maria Regina do Nascimento Brito a produtores e depositantes comunicava a decisão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de, tendo em vista a inexistência de condições adequadas de climatização, não se responsabilizar mais pela guarda de matrizes. A circular solicitava a retirada, até o final de julho, dos filmes entregues ao MAM e sugeria sua transferência para a Cinemateca Brasileira. A comunicação colocou imediatamente produtores e cineastas em polvorosa.

---

396 "Políticas brasileiras de preservação e restauração cinematográfica[s] – entrevista com Carlos Roberto de Souza" (a Felipe Bragança e Marina Meliande). Contracampo, dez 2001.
397 "Questões gerais", texto de Hernani Heffner, *in* Contracampo, dez 2001. A citação seguinte é do mesmo texto.

Em uma viagem nossa ao Rio, meses antes, a diretora do MAM comunicara a Sylvia Naves e a mim seu pensamento sobre a inconveniência de o museu guardar matrizes sem climatização quando a Cinemateca Brasileira oferecia parâmetros adequados para sua conservação. Ponderei que, mais do que uma questão técnica, ela deveria estar atenta à questão política da histórica dissensão entre São Paulo e Rio de Janeiro em muitos aspectos econômicos, sociais e culturais – e que se manifestava na tensa relação do meio cinematográfico carioca com o meio cinematográfico paulista. Argumentei ainda que a Cinemateca do MAM tinha uma função cultural das mais notáveis e certamente haveria estratégias para conseguir recursos para aprimorar as estruturas de seu funcionamento. Com o desenrolar do Censo dando resultados significativos pelas atividades da equipe do MAM, acreditei que Maria Regina houvesse deixado de lado a idéia anterior e foi com grande surpresa que recebi a notícia de que ela havia disparado a mencionada circular.

Uma nota à imprensa, assinada por Gilberto Chateaubriand e outros membros do Conselho Deliberativo do MAM, justificou posteriormente aquela atitude. Segundo a nota, a diretoria do MAM, desde a posse, preocupara-se com o acervo da Cinemateca e sua "primeira providência foi a instalação de um sistema de ar-condicionado central". "Em seguida, criamos e demos início [sic] ao Projeto Diagnóstico, contratando os serviços de especialistas em parceria com a Cinemateca Brasileira"[398]. O diagnóstico teria apontado para a adversidade do local de guarda – "próximo do mar, construção em área de aterro e com alta taxa de umidade" – e a construção de uma reserva técnica adequada custaria R$ 3 milhões, aos quais se somariam as despesas de manutenção, custos com os quais o MAM não poderia arcar. Daí a decisão do Conselho de que "a instituição não poderia mais manter em seus domínios o depósito de matrizes, sob risco de ser, mais tarde, responsabilizado pelas eventuais perdas que poderão ocorrer desse patrimônio nacional".

Diante da resistência de uma parcela da corporação cinematográfica carioca em transferir seus filmes para São Paulo, o presidente da Associação Brasileira de Cineastas – Abraci –, Murilo Salles, contatou-me no final de abril com a proposta de "criação de um núcleo da Cinemateca Brasileira no Rio de Janeiro"[399]. A idéia era formar "um núcleo físico-técnico para arquivar os negativos e cópias dos filmes brasileiros que atualmente estão depositados na Cinemateca do MAM/RJ" e paralelamente "criar a Sociedade de Amigos da Cinemateca Brasileira/Rio de Janeiro, que aglutine nomes importantes entre personalidades cariocas com representantes indicados pela Cinemateca Brasileira, para podermos

---

[398] Esta citação, a anterior e as seguintes constam da nota do Conselho do MAM publicada no Jornal do Brasil, a 4 jun 2002, juntamente com o artigo "O Caso Cinemateca", de Heloísa Buarque de Hollanda, membro do Conselho. Em seu texto, Heloísa comete o equívoco de escrever que o Diagnóstico "custou dolorosos R$ 138.000,00, pagos com a precária verba do Museu", quando esse valor correspondia exatamente ao recurso total repassado pela Cinemateca Brasileira ao MAM para os trabalhos do Diagnóstico/Censo. Mais claramente do que a nota do Conselho, Heloísa informa que, devido ao sistema de refrigeração central do museu, "a previsão é de que, a médio prazo, o acervo de arte do MAM esteja contaminado pelos ácidos desprendidos das películas em processo de deterioração, comprometendo agora o acervo, este sim, de propriedade do Museu" (enquanto os filmes eram propriedade de produtores e depositantes).

[399] E-mail de Murilo Salles de 21 abr 2002 escrito após um telefonema dado por ele durante o qual solicitei que colocasse a proposta por escrito. As citações seguintes são dessa fonte.

levantar fundos para a construção deste depósito/arquivo na cidade do Rio de Janeiro". A empresária Eva Mariani havia aceitado o convite para presidir a SACB/RJ. Discutido o assunto em diretoria, tive uma reunião no Rio com Murilo Salles e Eva Mariani onde definimos alguns pontos, além da criação do núcleo carioca da Cinemateca Brasileira e da SACB/RJ: o acervo da Cinemateca do MAM passaria a ser de responsabilidade da Cinemateca Brasileira; as matrizes em bom estado de conservação seriam enviadas para arquivamento em São Paulo, sob a responsabilidade da Abraci; o núcleo da Cinemateca Brasileira no Rio procuraria um local adequado para os filmes que ficassem na cidade e, num segundo momento, criaria "áreas para consulta de filmes, pesquisa, atividades de difusão e divulgação, projeção de filmes, etc."[400]

A situação, entretanto, sofre uma brusca reviravolta. Eva Mariani retira-se do projeto[401] e Murilo Salles não se comunica mais comigo. Eduardo Escorel, em um telefonema, informa-me que, a pedido de Murilo, esteve no Arquivo Nacional pois havia um oferecimento deste para abrigar o acervo da Cinemateca do MAM[402]. Expus a Escorel a minha divergência em relação a esse encaminhamento, entre outros motivos porque considerava inconcebível duas instituições da esfera federal (o Arquivo Nacional é ligado à Casa Civil da Presidência da República) compartilharem das mesmas atribuições. A pedido de Escorel, Murilo fica de me telefonar explicando a mudança de atitude da Abraci, mas não recebo nenhuma comunicação dele. Por sua vez, Cacá Diegues me encaminha cópia de um e-mail que enviou ao presidente da Abraci expondo seu ponto de vista: a entidade federal encarregada de zelar pela preservação de filmes chama-se Cinemateca Brasileira e é necessário reforçar seus recursos e estruturas; por outro lado, não admite que a recusa da Abraci em aceitar a parceria "seja apenas porque a sede da Cinemateca Brasileira está em São Paulo; o bairrismo é um argumento provinciano e ridículo, inaceitável de um modo geral, muito menos numa atividade cosmopolita como a nossa"[403]. Conclui "ansioso para que essa questão tome um rumo racional e proveitoso para o cinema brasileiro".

O assunto, porém, já chegara aos jornais e a cada matéria publicada corresponde um acirramento de ânimos, a ponto de uma manchete anunciar: "Negativos de filmes causam 'guerra' Rio-SP"[404]. Um abaixo-assinado "pela sobrevivência de uma Cinemateca no Rio de Janeiro!" sob o título "SOS Cinemateca" é aberto na Internet e em algumas semanas recolhe 5 mil assinaturas. Ivan Trujillo, presidente da Fiaf, envia uma carta preocupada ao MAM e consulta a Cinemateca Brasileira sobre os

---

400 E-mail meu para Eva Mariani, 3 mai 2002.
401 Segundo ela, a decisão "foi difícil... mas achei que seria a mais sensata" (e-mail de 19 mai 2002).
402 Segundo Escorel, aparentemente, a historiadora Mary del Priore, coordenadora de Pesquisa e Documentação do Arquivo Nacional, fora colega de ginásio de Murilo Salles. E-mail meu para Cacá Diegues (20 mai 2002) relatando o telefonema.
403 E-mail de 21 mai 2002. Na mensagem enviada a Murilo Salles, Cacá Diegues posiciona-se contra a duplicação das atividades de preservação por parte de duas entidades federais e afirma desconhecer "um só país do mundo" "onde exista mais de uma Cinemateca Nacional". A imprensa atribuiu-lhe a absurda declaração que não conhecia nenhum país do mundo com mais de uma cinemateca (ver, por exemplo, O Estado de S. Paulo, 25 mai 2002, "Destino do acervo do MAM carioca divide cineastas").
404 Folha de S. Paulo, 17 jun 2002.

acontecimentos. Reuniões e assembléias acaloradas resvalam quase para agressões físicas entre os polemistas.

> *A inoperância das representações de cineastas cariocas está levando o que poderia ser uma frutífera transferência da Cinemateca do MAM para um espaço mais propício no Rio de Janeiro em um despejo inconseqüente incapaz de medir as conseqüências negativas sobre o acervo de filmes*

escreveu Felipe Bragança em uma mensagem para a lista virtual Cinemabrasil[405]. Sua acusação mais séria é que os produtores preocupavam-se apenas com seus próprios filmes e ninguém pensava no valor cultural do conjunto da coleção.

> *É preciso entender que uma cinemateca é mais do que um acúmulo de filmes!! É um acervo ordenado de obras, articulado com um grande conjunto de documentações e registros gráficos. Espalhar os filmes por aí, como quem apenas redistribui um entulho, é um ato de ignorância do que seja uma cinemateca.*
> *Quem vai salvar as pornochanchadas brasileiras? Quem vai levar para casa as centenas de latas de registro pessoal/familiar que são parte essencial de nossa memória audiovisual?*

"Não se trata aqui", argumentava ele,

> *de questionar a ida posterior do material para São Paulo, mas antes de tudo de se entender que seja qual for a solução para a melhoria do depósito desses filmes NÃO PODE SER A DO DESPEJO DESREGRADO e emergencial!!!* [...] *A questão é bem maior do que o "puta que pariu, e o meu filme?" que parece estar tomando o discurso covarde de grandes cineastas cariocas.*

Dias depois, uma "Carta aberta contra o despejo da Cinemateca do MAM" assinada pelos universitários que haviam trabalhado no inventário do acervo reforçava o repúdio "às políticas de desrespeito e despejo criminoso praticado pela diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sobre seu acervo fílmico"[406]. "Trabalhar numa cinemateca", declaravam os ex-estagiários, "nos conscientizou de que todo e qualquer filme merece a mesma atenção no que concerne a sua boa manutenção, restauração e exibição". "Uma nova geração de universitários brasileiros", nos últimos dois anos, estudara técnicas e teorias de preservação. "Fomos treinados pela Cinemateca Brasileira, participamos do Censo Cinematográfico, escrevemos para a imprensa eletrônica, estagiamos em laboratórios" e demonstravam perplexidade de, com o "fechamento da Cinemateca do MAM", não poderem retribuir a lição.

> *Logo ela que formou cineastas e cinéfilos, não conseguiu terminar de formar seu quadro técnico e abandona incompleto o mais preciso trabalho de ordenação já realizado em seu acervo de mais de 50 mil latas.* [...] *Defendemos o adiamento da data do despejo e a criação de uma nova Cinemateca Brasileira Carioca com estrutura para salvaguarda de filmes, artigos, roteiros, equipamentos e outros objetos herdados da Cinemateca do MAM e de futuras gerações. Reivindicamos do poder público carioca o papel de salvaguardar nosso patrimônio cultural através da ação efetiva de criação de uma nova cinemateca na cidade.*[407]

Numa última tentativa de colocar o assunto num "rumo racional e proveitoso", participei de uma reunião no MAM no dia 3 de junho, juntamente com o secretário de Cultura do Estado do Rio, Antônio

---

[405] Mensagem enviada a 29 mai 2002. As citações seguintes são dessa fonte.
[406] O documento, datado de 5 jun 2002, informa que foi redigido pelos "Ex-estagiários da Cinemateca do MAM e alunos da disciplina de Preservação e Restauração de Filmes/UFF". As citações seguintes são dessa fonte.
[407] Os grifos são do original.

Grassi, o secretário das Culturas do município, Ricardo Macieira, o presidente da Riofilme, Arnaldo Carrilho, o subsecretário de Audiovisual do Estado, Orlando Senna, a diretora do MAM e representantes da Abraci, da Agência Nacional de Cinema – Ancine, do Arquivo Nacional e do Iphan, entre outros. Redigi pouco antes e distribuí aos presentes uma Declaração reforçando alguns pontos de princípio: a disposição da Cinemateca Brasileira em criar um núcleo no Rio de Janeiro, o oferecimento de guarda no Arquivo de Matrizes, a preocupação com o conjunto do acervo, e a recomendação da Fiaf de, quando uma instituição membro não tiver mais condições adequadas para a conservação de seu acervo, entregá-lo à responsabilidade de outro membro da Fiaf "de forma a evitar sua dispersão e a garantir aos respectivos detentores de direitos legais o respeito à sua propriedade sobre os filmes"[408]. Várias decisões foram tomadas na reunião: a transferência provisória do acervo do MAM para a Cinemateca Brasileira até a construção, pelos poderes públicos cariocas, de depósitos adequados; a responsabilidade da Cinemateca Brasileira de verificar as condições de guarda dos rolos transferidos para o Arquivo Nacional; a criação de um Grupo de Estudos dedicado a planejar a construção dos depósitos no Rio e a constituição de um Centro de Referência de Cinema junto à Cinemateca do MAM, para acesso a filmes e documentação. Nos dias seguintes, entretanto, as decisões foram contestadas e o Caderno B do Jornal do Brasil publicou duas páginas sobre as discussões quanto à "ida ou não dos rolos para São Paulo"[409] bem como o perfil das instituições que, a acreditar no tom da matéria, disputavam a posse do acervo: a Cinemateca Brasileira, o Arquivo Nacional, e a Labocine que entrara no páreo porque Wilson Borges, seu proprietário, propunha-se a criar a Cinemateca do Rio de Janeiro.

Três semanas depois dessa reunião, os jornais informavam: o "Arquivo Nacional fica com os filmes do MAM"[410]. Em cerimônia no auditório do museu, a 25 de junho, na presença do diretor do Arquivo Nacional e do presidente da Abraci, o secretário Ricardo Macieira anunciara a promessa do prefeito César Maia de conceder R$ 3 milhões para que o Arquivo Nacional construísse as instalações necessárias para abrigar o acervo do MAM, "o que significa o arquivamento definitivo da idéia de transferir o acervo para a Cinemateca Brasileira, em São Paulo"[411].

Três dias depois da cerimônia, chegava à sede da Cinemateca Brasileira o primeiro caminhão-baú de uma série que transferiria para a instituição, a pedido de produtores, cerca de vinte mil latas de filmes anteriormente guardados na Cinemateca do MAM. A jornalista Silvana Arantes comentou: "Foi um

---

[408] "Declaração", datada do Rio de Janeiro, 3 jun 2002.
[409] Jornal do Brasil, 9 jun 2002, reportagem assinada por Alexandre Werneck.
[410] O Estado de S. Paulo, 26 jun 2002. A citação seguinte é dessa fonte.
[411] A promessa de César Maia nunca se concretizou. Cacá Diegues colocou na lista virtual da Abraci um texto do arquiteto Alfredo Brito, responsável pela restauração da antiga Casa da Moeda (parte do conjunto do Arquivo Nacional), desaconselhando enfaticamente a transferência do acervo do MAM ("é um completo despautério", escreveu Brito). "Mas", como me escreveu Cacá, "não adiantou, as pessoas às vezes ficam cegas à razão e ao raciocínio. Não é nenhum consolo para os mais sensatos, porém tenho certeza de que muito em breve a crise recomeçará e muita gente vai descobrir a besteira que está fazendo" (e-mail de 28 jun 2002).

desembarque sem alarde, mas com o claro conteúdo de ruído no discurso oficial sobre o destino do acervo carioca"[412].

O polêmico assunto voltaria ainda aos jornais por ocasião de uma visita que produtores e cineastas – entre eles Murilo Salles e Lúcia Severiano Ribeiro, da Atlântida[413] – fizeram às instalações do Arquivo Nacional como parte de uma ação de convencimento para que não tirassem seus filmes do Rio de Janeiro. Durante a visita, o professor João Luiz Vieira, "um dos líderes do movimento para a manutenção dos filmes no Rio", teria declarado: "O importante é que estamos, com um trabalho corpo-a-corpo, convencendo as pessoas"[414]. O produtor Riva Farias, também no grupo, gostou do que viu no Arquivo e confessou que estava "doido para meus filmes ficarem aqui. [...] São meus filhinhos e eu os quero perto de mim"[415].

As manifestações de parte da corporação cinematográfica carioca a propósito da crise da Cinemateca do MAM infalivelmente me trazem à lembrança um artigo de Paulo Emilio, publicado em 1958. Ele estava no Rio de Janeiro e por acaso ouviu uma "emissão radiofônica" que o surpreendeu. O radialista, num tom "entre ácido e irônico", aludia aos paulistas, "empregando a palavra num sentido genérico e vago"[416]. Num esforço para compreender a mensagem, o respeitável ouvinte entendeu afinal que o locutor "insinuava a inconveniência da localização de uma cinemateca brasileira em São Paulo". Paulo Emilio reflete que "tanto os críticos como os demais elementos do Rio empenhados no esforço de cultura cinematográfica" conheciam a história da instituição e sabiam que sua localização geográfica era decorrência de "uma ação que data de 1940 e que reatou conscientemente a tradição lançada pelo Chaplin Club carioca".

> *Não é a primeira vez e certamente não será a última em que são atiçadas as suscetibilidades bairristas com a intenção de torpedear um esforço de caráter nacional. No caso da Cinemateca não é provável que a intriga tenha êxito.*

Meio século depois, a atitude da corporação cinematográfica do Rio de Janeiro demonstrou que dessa vez Paulo Emilio estava relativamente equivocado.

Na entrevista que me concedeu para este trabalho, Hernani Heffner chamou a atenção para o que considerou um vezo carioca, com o que discordei dizendo que não era tão geograficamente restrito assim. Trata-se, em resumo do que poderia ser chamado de cultura de transferência de responsabilidade. Em nosso campo de interesse, e no Rio de Janeiro, Hernani localizou exemplos disso quando o Museu de Cinema foi entregue à Cinemateca do MAM – "O que a gente faz com isso?", "Sei lá, põe em algum lugar aí, algum canto". Ou durante o governo Collor, quando "todo mundo ficou preocupado" – "o que vai

---

412 Folha de S. Paulo, 3 jul 2002. Na reportagem, o diretor do Arquivo Nacional declara que, graças aos recursos da Prefeitura, poderá contratar os serviços de Hernani Heffner e uma equipe de estagiários da Universidade Federal Fluminense. "Recebi o convite e recusei, por razões pessoais. Avisei que é uma decisão definitiva", Heffner informou à jornalista.

413 Depositados no Arquivo Nacional naquele momentos, alguns anos depois a Atlântida transferiu seus filmes para a Cinemateca Brasileira.

414 Jornal do Brasil, 6 ago 2002.

415 O Estado de S. Paulo, 6 ago 2002.

416 "Explicação aos cariocas", Suplemento Literário, 6 dez 58. As citações seguintes são dessa fonte.

acontecer com as minhas coisas, minhas propriedades?" – e o Centro Técnico Audiovisual transferiu grande parte de seu acervo para a Cinemateca do MAM.

> *O laboratório* [Líder] *transferiu; produtores, quando se viam em palpos de aranha, transferiram. Todo mundo tinha a cultura da transferência* [...]*. Você não tem condições de cuidar? não sabe? Ninguém pensa em responsabilidade; simplesmente diz: "Não sei" e passa para o outro. Você não se pergunta se o outro tem capacidade de dar conta daquilo, se ele está preparado.* [...]
> *Aconteceu agora no caso do Arquivo* [Nacional] *em função da crise interna aqui. Foi uma solução fácil. Não foi aquela solução que você diria que foi negociada, que foi pensada. Alguém disse: "Não, pode botar aqui, eu vou cuidar". Então larga lá. Não interessa se vai ser bem cuidado, mal cuidado, se eles vão conseguir dar conta. Agora eles* [que] *segurem o abacaxi. O que eu vejo nisso é que as pessoas fogem à responsabilidade e fogem à necessidade de montar um projeto mais amplo, mais sistemático, mais racional de lidar com isso de uma forma mais clara e objetiva.*[417]

Como seria fatal acontecer, o desmantelo da Cinemateca do MAM refletiu-se rápida e profundamente no andamento do Censo – além de ter conseqüências que ecoaram ao longo dos anos seguintes. A partir de abril de 2002 as atividades da equipe do MAM concentraram-se na separação e ensacamento de materiais para sua transferência para a Cinemateca Brasileiros ou para outros locais, de acordo com a decisão dos proprietários dos filmes. Em São Paulo, a chegada dos caminhões-baú com centenas de sacos com rolos de filme obrigou a um redirecionamento do trabalho da equipe da Cinemateca Brasileira para receber os materiais, conferir as remessas com as respectivas listagens, inventariar filmes ainda não referenciados, encaminhar as matrizes para revisão, armazenar os rolos, incorporar as informações sobre o estado técnico e a posição topográfica na base de dados do acervo, enviar listagens para depositantes, etc. A esse trabalho somou-se a chegada de 185 cópias de longas e 55 de curtas-metragens acumuladas na Secretaria do Audiovisual em Brasília, depositadas em obediência à legislação federal de incentivo à cultura e que deveriam ter sido sistematicamente encaminhadas à Cinemateca Brasileira[418]. A maior parte desses filmes correspondia à produção do que era conhecido na época como "retomada do cinema brasileiro".

Uma nova preocupação surgiu a partir dos acontecimentos envolvendo a Cinemateca do MAM porque alguns produtores discordaram da mudança de seus filmes tanto para a Cinemateca Brasileira quanto para o Arquivo Nacional, preferindo transferi-los para depósitos e espaços com condições de guarda desconhecidas, o que lhes merece o nome de "locais perigosos"[419]. Como ficou explícito no Relatório final, a crise carioca implicaria maiores dificuldades para os trabalhos envolvidos no Censo.

> *A Cinemateca Brasileira* [...] *envidou esforços para que o acervo concentrado no MAM do Rio de Janeiro não se dispersasse, mas isso infelizmente aconteceu, e terá inegáveis conseqüências na preservação do conjunto do patrimônio cinematográfico de nosso país.* [...]

---

417 Hernani Heffner, entrevista citada.
418 Portaria 63, de 11 abr 97. No último ano do governo Fernando Henrique Cardoso a SAv decidiu fazer de uma só vez o que deveria ter sido feito ao longo dos anos. A Medida Provisória 2228 (6 set 2001) – que criou o Conselho Superior de Cinema e a Agência Nacional de Cinema – estabeleceu que as cópias seriam entregues diretamente à Cinemateca Brasileira. Convênios plurianuais assinados entre a Cinemateca e Ancine a partir de 2003 garantiram à primeira condições para recebimento e exame das cópias, e emissão de laudos técnicos que são integrados às prestações de contas analisadas pela Ancine.
419 A expressão foi tirada de um e-mail de Inês Aisengart para Fernanda Coelho (30 out 2001) que citava como exemplo de "locais perigosos" "geladeiras e embaixo de camas de diretores".

> *A dispersão das matrizes concentradas anteriormente na Cinemateca do MAM/RJ provocará o esforço adicional de investigar a nova localização de cada filme, e entendimentos com os produtores que decidiram guardar seus filmes em condições inadequadas no sentido de permitir que sejam verificados e preservados.*

Constava também do Relatório final do Censo uma página de "sugestões para a salvaguarda do patrimônio nacional de imagens em movimento" na qual defendia-se como "em termos absolutamente prioritários" a concentração de esforços na "construção de estruturas de conservação" para "impedir que os filmes em bom estado entrem em processo de deterioração" e "diminuir a velocidade de deterioração" dos materiais em decomposição, garantindo a eles uma sobrevida até o momento de sua possível duplicação. Sugeria-se também o prosseguimento do inventário nacional de imagens em movimento, a complementação e continuidade da Filmografia, o exame técnico das matrizes, a catalogação do acervo brasileiro, o aprofundamento do cadastro nacional de arquivos e o reforço estrutural do Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira de forma a "acelerar a velocidade de duplicação de documentos cinematográficos em risco de desaparecimento"[420]. O documento expressava a importância da organização e da disponibilização – "como suporte às informações filmográficas, mas não apenas nesse sentido" – dos acervo documentais da Embrafilme e do Conselho Nacional de Cinema, "cuja eventual dispersão e perda preocupam os interessados pelo cinema e cultura do país"[421]. Finalmente, sugeria-se abrir discussões "sobre a viabilidade da lei de depósito legal de obra audiovisual no Brasil", paralelamente criar "um sistema eficaz de registro das obras audiovisuais para que não se percam as informações sobre a produção atual"[422], e "estudar a possibilidade de monitorar a movimentação de matrizes de filmes brasileiros".

O período de realização do Censo Cinematográfico coincidiu com mudanças políticas na Cinemateca Brasileira (em parte provocadas pelo próprio florescimento institucional propiciado pela Fase I do projeto) que alteraram radicalmente os rumos e as perspectivas institucionais. Em junho de 2001, Sylvia Naves foi reeleita diretora-executiva para um novo mandato de três anos. Eliana Queiroz, contrária a definições administrativas que Sylvia e eu déramos à gestão do Censo, afastara-se da diretoria no início daquele ano. Minha relação com Sylvia também não era das mais estáveis. Nominalmente uma das coordenadoras do Censo, a diretora-executiva participou muito pouco da condução dos trabalhos do projeto. Nossas divergências aumentaram no que dizia respeito ao Laboratório de Restauração. Para um gerenciamento mais ágil e flexível dos recursos obtidos com serviços que o laboratório prestava a terceiros – numa demanda crescente –, empenhei-me em que ele se transformasse em algo semelhante ao laboratório L'Immagine Ritrovata, de Bolonha, criado no seio do arquivo de filmes da cidade mas que adquirira personalidade jurídica própria e se constituíra como um dos prestadores de serviços de restauração mais importantes da Europa durante a década de 1990. Sylvia discordava desse

---

[420] Dois equipamentos mencionados no documento – uma copiadeira Debrie, modelo TAI, de processamento óptico e janela molhada, e um *videocoloranalizer*/telecine Dixie – foram adquiridos nos anos seguintes.
[421] Parte dessa documentação foi entregue à Cinemateca em período posterior aos limites deste trabalho.
[422] Esse registro é atualmente feito pela Ancine. Toda obra audiovisual, produzida a qualquer tempo, necessita, para sua veiculação, do Certificado de Produto Brasileiro – documento emitido pela Ancine.

encaminhamento, embora também não propusesse outra solução para desenovelar administrativamente o laboratório, que possuía em sua equipe apenas um funcionário ligado ao quadro estável da Cinemateca.

Em julho de 2002, em plena crise do MAM, Sylvia Naves anuncia em reunião de Conselho que, por motivos pessoais e de saúde, está se afastando da diretoria da Cinemateca. Propõe, para completar seu mandato, o nome de Carlos Wendel de Magalhães. Este, formado em Administração Pública pela Fundação Getúlio Vargas, fora diretor do Museu Lasar Segall, trabalhara na Fundação Bienal e no Instituto Cultural Itaú e era membro do Conselho da Cinemateca Brasileira. As sondagens para sua vinda para a Cinemateca tinham já alguns meses e haviam sido feitas inicialmente por mim, informalmente, e depois formalmente por Thomaz Farkas e Sylvia Naves. Eleito, Carlos Magalhães declara que, a "Cinemateca sempre desenvolveu um tipo de trabalho que sem paixão não pode dar certo"[423], e indica os nomes de Guilherme Lisboa e de Sylvia Naves como adjuntos. A indicação provoca, por parte dos funcionários, uma carta que manifesta estranhamento pelo fato de o novo diretor-executivo haver proposto adjuntos antes de manter um "contato prévio com os setores da instituição para conhecimento das atividades que estão em desenvolvimento, bem como de suas necessidades específicas"[424]; manifesta também "reservas quanto à indicação de Sylvia Bahiense Naves [...], pela experiência que tivemos na sua passagem pela Diretoria Executiva desde a recondução de seu mandato"[425]. O documento provoca protestos por parte do Conselho que, segundo o presidente Thomaz Farkas, "não pode aceitar restrições desse tipo"; diante da dedicação de Sylvia Naves à instituição, "é inaceitável qualquer objeção não fundamentada"[426]. O conselheiro Ismail Xavier complementa que os funcionários da instituição sempre demonstraram "grande engajamento mas a característica de trabalho de gestão numa instituição pública tem que ser de total confiança na diretoria, e que os indicadores são positivos". O diretor-executivo declara-se tranqüilo com seus adjuntos; Sylvia Naves agradece o apoio do Conselho e repudia o documento, do qual "não reconhece a existência".

O episódio abriu um período de dois anos durante os quais a direção afastou-se cada vez mais do corpo técnico. Como descreveu Anna Paula Nunes, "as pressões eram muito grandes, e foram aumentando. Não eram nem questões de trabalho, era um mal-estar geral, todo mundo se sentia muito mal, com funcionários recebendo advertências, ou ameaças de advertências". Vivia-se num clima tenso no qual "as pessoas não se sentiam à vontade para poder se manifestar abertamente. Porque qualquer coisa podia acontecer"[427]. Uma das providências da diretoria foi me afastar da coordenação da Fase II do Censo Cinematográfico Brasileiro, embora a proposta, o orçamento e as planilhas tivessem sido

---

[423] Ata da reunião do Conselho de 20 jul 2002.
[424] Carta da representante dos funcionários, Anna Paula Nunes, ao presidente do Conselho (9 ago 2002). O documento lembra que "uma das insistentes reivindicações dos funcionários" era a "especificação das atribuições dos diretores-adjuntos" no Regimento Interno da Cinemateca Brasileira.
[425] O documento elegantemente omite que um dos motivos das "reservas" dos funcionários era a gestão administrativa que a ex-diretoria-executiva tiver para os recursos captados para as obras de restauro do Matadouro.
[426] Ata da reunião do Conselho de 23 nov 2002. As citações seguintes são dessa fonte.
[427] Ata da reunião do Conselho de 14 mai 2005.

encaminhados sob minha responsabilidade. Para me substituir[428], foi contratada a historiadora e documentalista Célia Camargo que viveu durante um ano a difícil situação de dividir-se entre o quadro de técnicos que merecia seu respeito pelos trabalhos que desenvolvia e uma diretoria hostil a eles. Na introdução ao Relatório de atividades de 2003, a "resistência interna a mudanças" foi enumerada entre os fatores responsáveis pela parcela não realizada dos objetivos estabelecidos para o Plano de Trabalho do ano.

Na tentativa de reverter a situação interna, o corpo funcional apoiou a candidatura de Olga Futemma ao cargo de diretora-executiva em maio de 2004. Pela primeira vez na história da Cinemateca Brasileira um cargo executivo era efetivamente disputado. Mais do que uma plataforma de gestão, o belo documento que Olga leu na reunião do Conselho que escolheria o novo diretor-executivo era um diagnóstico competente do quadro institucional que se vivia. Para Carlos Magalhães, as colocações de Olga soavam inteiramente teóricas: a "diretoria tem encontrado uma reação interna muito forte em ver a casa como uma instituição pública"[429]. Ao fazer um paralelo entre a Cinemateca Brasileira e o Museu Lasar Segall, ele constatava que neste "não ocorria, como ocorre aqui, essa resistência à circulação de informações" e que, ao ingressar na Cinemateca, encontrara uma instituição "com características defensivas, fechada ao mundo exterior, com uma visão de autonomia por meio do afastamento"[430]. Essa análise, se não inteiramente equivocada, era pelo menos parcial porque ignorava a correção dos alertas dados pelo corpo funcional em vários momentos críticos da história da Cinemateca. Muitos conselheiros, entretanto, pelo menos durante essa reunião, encararam o corpo funcional como um entrave ao bom funcionamento de qualquer diretoria. Thomaz Farkas afirmou que o problema vinha "pelo menos desde a gestão Calil, quando houve uma guerra surda interna horrível, que o tirou da diretoria"; "Tânia Savietto também sofreu muito com esta questão". Mesmo a habitual sensatez de uma conselheira como Zulmira Ribeiro Tavares parece perturbada quando diz que "quando Maria Rita Galvão foi para a diretoria, foi hostilizada. Que quando montou-se um Colegiado, a coisa também não deu certo, por cisões entre os membros". Mesmo o grupo de antigos funcionários que formara a diretoria anterior, segundo Zulmira, "deu certo um tempo mas depois também foi hostilizado", declaração que Anna Paula Nunes contesta esclarecendo que, durante o chamado triunvirato, "o que houve foram choques internos entre os diretores", sem "participação dos funcionários". O ponto de vista menos beligerante em relação ao corpo funcional foi exposto na reunião pelo conselheiro Ismail Xavier que lembrou que "se fôssemos uma

---

[428] Na entrevista que me concedeu para este trabalho, Carlos Magalhães explicitou que havia, por parte de seus adjuntos, uma empenhada campanha de "destruição profissional em relação a você" (entrevista concedida a 27 nov 2008). Em dezembro de 2003, fui desligado da coordenação do Acervo.

[429] Ata da reunião do Conselho de 22 mai 2004. As citações seguintes são dessa fonte.

[430] Dois pequeninos exemplos imediatamente anteriores ao ingresso de Carlos Magalhães na Cinemateca contradizem sua análise: desde o primeiro semestre de 2002 a Cinemateca abriga mensalmente duas reuniões que se tornaram atividades permanentes: uma sessão de filmes com debates organizada pela Associação Brasileira de Cinematografia – entidade que congrega diretores de fotografia e técnicos de som – e uma reunião de pesquisadores e professores de cinema que através dos anos examinou a quase totalidade dos filmes silenciosos brasileiros existentes. Um dos frutos indiretos dos encontros de pesquisadores é a Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, realizada anualmente desde 2007.

instituição comum na estrutura, a relação diretoria/funcionários seria diferente, o papel dos funcionários seria menor. A manutenção desse estatuto especial é um patrimônio da Cinemateca Brasileira"; na verdade, acreditava ele, "os funcionários se ressentem do afastamento do Conselho das atividades do dia-a-dia" e talvez estivesse "na hora do Conselho aproximar-se mais, até para legitimar-se como instância decisória suprema". No centro dessas discussões, acontece a reeleição de Carlos Magalhães para mais um mandato, e a confirmação de Guilherme Lisboa e Sylvia Naves como adjuntos.

Logo no início do governo de Luiz Inácio Lula da Silva na Presidência da República, o Ministério da Cultura, sob a batuta de Gilberto Gil, passou por completa reestruturação. Cai por terra a criação de uma Fundação de Museus, à qual a Cinemateca Brasileira eventualmente estaria vinculada, e o Iphan concentra suas preocupações e recursos nas ações de preservação do patrimônio edificado. Em conversa com Carlos Magalhães, a presidente do Iphan, Maria Elisa Costa, declara desconhecer qual seria "o futuro da Cinemateca"[431]. O Conselho, em reunião, decreta-se em assembléia permanente, de forma a "acelerar os prazos para qualquer tomada de decisão". Leopoldo Nunes, representando o secretário do Audiovisual, Orlando Senna, explica aos conselheiros que, na estrutura proposta, a Secretaria do Audiovisual transformar-se-ia num instituto que abrigaria o Centro Técnico Audiovisual e a Cinemateca Brasileira, com "toda a sua estrutura e autonomia". À objeção histórica lembrada por Thomaz Farkas, de que a preocupação do Conselho fora sempre a de separar "nossa luta por verbas da luta dos cineastas/produtores", Leopoldo contrapõe o argumento de que esse receio se devia a "contextos do passado" e que na área do Audiovisual do novo governo havia "um conceito muito claro de prioridade à área de preservação, de estabelecimentos de políticas, etc., muito mais [do] que no Iphan, onde a Cinemateca sempre foi e continuará sendo um corpo estranho". A SAv, "primeiro setor a vir conversar com este Conselho", conformara suas diretrizes por discussões desenvolvidas nos Congressos Brasileiros de Cinema e em reuniões da categoria, que haviam resultado em idéias de dinamizar o setor como um todo (produção, ensino, qualificação profissional, formação de quadros para preservação) e seria portanto, concluiu Leopoldo, "inconcebível" que a Cinemateca ficasse fora de um momento especial em que a dotação do MinC subiria de 0,25 para 1% do orçamento da União, em que as políticas públicas se voltavam para o fortalecimento das redes públicas de televisão, produções regionais, etc. O discurso do conselheiro Gustavo Dahl[432], então na presidência da Ancine, foi absolutamente claro: a história do cinema brasileiro e da Cinemateca demonstrava que toda vez que recursos públicos haviam sido investidos "na atividade cinematográfica, nunca se pensou em preservação" quando, em sua compreensão, ela é "o último elo da cadeia produtiva". Gustavo sentia "uma especial atenção dentro do novo Governo Federal às especificidades da Cinemateca", enquanto "parece que o Iphan não absorve bem a Cinemateca". O fundamental para qualquer decisão, entretanto, eram a "aceitação dos princípios e autonomia da Cinemateca, interlocução efetiva e recursos orçamentários".

---

[431] Ata da reunião do Conselho de 29 mar 2003. As informações e citações seguintes são dessa fonte.
[432] Gustavo Dahl foi eleito para o Conselho da Cinemateca em agosto de 2001. Em 2007 elegeu-se presidente do Conselho em substituição a Thomaz Farkas, nomeado presidente honorário.

Esses pontos foram negociados nas semanas seguintes e na reunião extraordinária realizada a 17 de maio, o presidente do Conselho afirma que é importante "aproveitar o momento, uma vez que Orlando Senna promete obter vantagens que a Cinemateca Brasileira há muito tempo pleiteia para alcançar melhores condições de trabalho"[433]. O secretário do Audiovisual assegurara que não haveria nenhuma superposição dos recursos para a Cinemateca com as verbas destinadas a produtores e cineastas, "pois são rubricas diversas". As opiniões dos conselheiros divergiram diante da pergunta "por que, afinal, o Audiovisual tanto nos quer?" Thomaz Farkas disse tratar-se de "uma questão de prestígio"; Sylvia Naves lembrou que a secretaria precisava de um braço executivo para suas ações de difusão; o diretor-executivo acreditava ser claro o interesse da SAv "na medida em que considera a preservação do patrimônio dessa área uma responsabilidade sua". Afirmou ainda que o Conselho deveria ter presente que a "mudança vai criar uma nova dinâmica e que caberá à instituição ter firmeza nas questões de princípio e procurar ter reconhecimento de suas ações ampliado em muitos níveis". Luiz Carlos Bresser Pereira sugeriu a promoção do "estudo de um projeto de lei que vise a proteção do patrimônio cultural cinematográfico em geral" e considerou que "a posição da Cinemateca Brasileira na estrutura do MinC é uma questão que se encaminhou naturalmente, uma vez que o Audiovisual nos quer muito e o Iphan não luta por nós". Aprovado por 14 votos contra 2 "esse processo de transferência da Cinemateca Brasileira para o Audiovisual", o Conselho encaminhou ao ministro Gilberto Gil um ofício com um histórico da instituição, suas atribuições e carências. O último parágrafo do ofício tocava num ponto bastante discutido em Conselho:

> *acreditamos que a vocação organizacional da Cinemateca Brasileira é assumir uma personalidade jurídica própria, obviamente vinculada ao Ministério da Cultura, nos moldes de uma Fundação. Cientes das dificuldades atuais para a concretização desse modelo, colocamo-nos favoravelmente em integrar a nova configuração da área audiovisual do MinC. Sendo inegavelmente um aprimoramento que com certeza se configurará como amplo crescimento institucional, consideramos essencial a garantia de melhores condições de trabalho para fazer frente aos defasados e novos desafios da Cinemateca Brasileira.*

A solução institucional da Cinemateca e sua vinculação à Secretaria do Audiovisual deu-se de maneira muito menos conflituosa do que a resolução das tensões internas. Em março de 2004, o diretor-executivo declara ao Conselho que o Censo Cinematográfico Brasileiro, enquanto projeto incentivado pela BR Distribuidora, "está extinto". Os mecanismos implantados em suas duas fases deveriam agora "ser incorporados pela estrutura da casa", e as lacunas da Filmografia "preenchidas pelo trabalho cotidiano"[434]. Maria Rita Galvão argumentou que a Cinemateca sempre encarara as tarefas da filmografia e da duplicação de materiais em risco como "obrigações permanentes, mas nem sempre teve recursos para cumpri-las". Carlos Magalhães lembrou que a administração por projetos implica nos trabalhos "do projeto em si, que têm que ser bem feitos, e as atividades permanentes embutidas no patrocínio do projeto" mas, a despeito do que pareceria uma objeção a essa via, no segundo semestre de 2004 encaminhou à Petrobras o projeto "Cinema brasileiro: prospecção e memória", versão menos abrangente

[433] Ata da reunião de 17 mai 2003. As citações seguintes são dessa fonte.
[434] Ata da reunião do Conselho de 27 mar 2004. As citações seguintes são dessa fonte.

do Censo Cinematográfico porque excluídas as atividades de duplicação de filmes deteriorados e a definição de uma política nacional de preservação do patrimônio audiovisual. Essa definição, por outro lado, foi estabelecida como uma das metas do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais – SiBIA, que no final de 2006 reunia três dezenas de instituições de todo o país detentoras de acervos com coleções de imagens em movimento. O SiBIA, criado no âmbito do projeto "Prospecção e memória", continua perseguindo suas metas, entre as quais se inclui o levantamento do acervo audiovisual disperso pelo Brasil. Concluído no final de 2006, "Prospecção e memória" possibilitou à Cinemateca Brasileira a anotação de créditos de 362 longas e 3.790 curtas-metragens, a análise técnica de 6.527 rolos de filmes e a complementação dos dados da Filmografia Brasileira, com a inserção de dados referentes à produção das décadas de 1960 a 1980 e dos anos iniciais do século XXI. Com cerca de 35 mil registros atualmente, a base de dados demanda uma equipe que sistematicamente incorpore novos registros mas também verifique a correção e a consistência das informações inseridas na base.

A convite de Cosette Alves, em maio de 2004, Sylvia Naves assume o cargo de diretora-executiva da Sociedade Amigos da Cinemateca[435], acumulando esse posto com o de diretora-adjunta da Cinemateca. A essa altura, a tensão interna institucional atingira o ponto máximo. No momento de sua reeleição, Carlos Magalhães denunciou no corpo funcional uma "relação neurótica que freqüentemente se manifesta como reação da casa às mudanças" e confessou que a experiência de reuniões semanais com os coordenadores fracassara – "a estrutura piramidal não funcionou"[436]. A bem da verdade, havia quase um pacto de silêncio entre os coordenadores para que essas reuniões com o diretor-executivo e seus adjuntos, verdadeiras sessões de tortura mental, durassem o menor tempo possível. Em poucos meses, porém, o panorama sofreria radical transformação. Guilherme Lisboa afasta-se da diretoria[437] e, em novembro, o diretor-executivo exonera Sylvia Naves. Embora no pleno exercício de seus direitos regimentais, Carlos Magalhães viu-se na obrigação de explicar ao Conselho que a exoneração dera-se porque ficara "flagrante a incompatibilidade de visões e houve quebra de confiança"[438]. A atitude do diretor-executivo provoca a convocação de uma série de reuniões extraordinárias e uma comissão de conselheiros é formada "com o objetivo de fazer diagnósticos pontuais para informar o Conselho e nortear suas decisões"[439] num momento que se estimava muito importante, mormente porque Sylvia Naves era responsável, perante o Comitê Executivo da Fiaf, pela organização do congresso da federação que dali a dois anos realizar-se-ia na Cinemateca Brasileira.

Durante muito tempo, nas reuniões anuais da Fiaf, eu fora inúmeras vezes perguntado por colegas de todo o mundo quando a Cinemateca Brasileira acolheria um congresso. Com a sede definitiva em trabalhos avançados de restauro e novas perspectivas para a instituição, em 2000, no congresso em

---

435 Ata da reunião do Conselho da Cinemateca Brasileira de 8 mai 2004.
436 Ata da reunião do Conselho de 22 mai 2004.
437 "A minha primeira indisposição com o Guilherme foi do ponto de vista material, pragmático, de trabalhar" – Carlos Magalhães, entrevista citada.
438 Ata da reunião do Conselho de 11 dez 2004.

Londres, persuadi Sylvia Naves e Thomaz Farkas de que era chegada a hora de propor a realização de um congresso em São Paulo, e o fizemos na Assembléia Geral, sugerindo o ano de 2005. Durante o congresso em Seul, em 2002, ficou claro que seria importante, por motivos políticos nacionais, que a Cinemateca da Eslovênia acolhesse o evento em Ljubljana em 2005. Eu decidira não ir a Seul, e Sylvia informou-me por e-mail que estávamos "sendo solicitados a mudar nossa data do encontro para 2006. Se toparmos está decidido e não se fala mais no assunto. [...] preciso saber ontem se topamos 2006". Respondi que sim, topávamos. Em 2003, durante uma reunião da Comissão Técnica da Fiaf em Estocolmo, aprovou-se a proposta de Alfonso del Amo, presidente da comissão, de que o simpósio técnico do congresso em São Paulo seria dedicado à mudança provocada no cinema pelo desenvolvimento da tecnologia digital. A comunidade internacional dos arquivos de filme anotou em suas agendas que o 62º Congresso da Fiaf aconteceria em São Paulo.

Coincidentemente, quando Sylvia Naves foi exonerada, tinha lugar na Cinemateca um seminário que sob o tema "Novos desafios para as cinematecas latino-americanas face a realidade da mídia digital" reunia representantes de arquivos de filmes de vários países da região. No Relatório de atividades de 2004, o evento foi classificado como "parte dos preparativos do Congresso da Fiaf [...] de 2006, no qual será discutida a mesma temática". A exoneração de Sylvia, como seria esperado, repercutiu imediatamente – inclusive porque àquela altura ela era a única presença sul-americana no Comitê Executivo da federação – e lembro-me do comentário de Oscar Garbisu, da Cinemateca Nacional da Venezuela, presente ao seminário "Novos desafios": "vocês da Cinemateca Brasileira brigam muito", ao que expliquei que nos víamos na obrigação de brigar sempre que a instituição corria o risco de sair dos trilhos e por isso, com todas as dificuldades, ela havia tido o desenvolvimento ininterrupto das últimas décadas. Estávamos num momento de crise: a ex-diretora-adjunta declara-se impossibilitada de responder diante do Comitê Executivo pelo congresso da Fiaf a se realizar numa instituição da qual ela havia sido desligada da diretoria. A alternativa encontrada foi das mais abstrusas: ela responderia pelo congresso como representante do Conselho. Ou seja, o próprio Conselho criava uma instância de poder paralela à Diretoria Executiva. Carlos Magalhães lembrou-se de que nas extensas reuniões realizadas em 2005 para tratar do assunto, várias "vezes foi dito: 'Esse Conselho é a fonte da crise'. Foi dito em reunião do Conselho. 'A crise está sendo feita aqui, fabricada aqui'"[440]. Finalmente a oposição deixava de ser entre funcionários e diretoria para se instalar no próprio núcleo supremo da instituição: o Conselho e a diretoria.

A comissão formada pelo Conselho em dezembro de 2004 passou alguns meses entrevistando diretores e funcionários. As entrevistas eram gravadas, transcritas e enviadas aos depoentes para correções e acréscimos. Incomodado pelo que lhe parecia ser "a transcrição de um depoimento policial", Francisco Mattos escreveu uma carta a Maria Rita Galvão e Arthur Autran. Ele fora entrevistado

---

[439] Idem. A comissão foi formada por Arthur Autran, Hermano Penna, Ismail Xavier, Maria Rita Galvão e Thomaz Farkas (presidente), além de um representante da SAv que não compareceu a nenhuma das reuniões.
[440] Carlos Magalhães, entrevista citada.

juntamente com Fernanda Coelho e não reconhecia na transcrição nem os entrevistados nem os entrevistadores. "As nossas palavras num distante janeiro de 2005 são indignas da Cinemateca"[441]. Francisco recordara-se do depoimento de Lucilla Bernardet para o programa sobre a Cinemateca realizado pela TV Cultura, em 1984, que começava com a frase "Cinemateca, paixão de minha vida" que para ele era "a expressão da sina da instituição em estabelecer relações passionais com seus servidores (de conselheiros a estagiários) e provocar o relacionamento desse mesmo tipo nos servidores entre si". A síntese que faz da situação que se atravessava é precisa e o comentário sobre a posição tomada pelos funcionários válida para muitos momentos anteriores e futuros.

> *Em dezembro, no auge de uma crise institucional, o ato de exoneração de um membro da diretoria motiva o Conselho a nomear uma comissão com a responsabilidade e o objetivo de diagnosticar e procurar a superação da crise. Esta, sumariamente resumida, pode ser situada em dois planos: no administrativo, provocada pela aproximação mais estreita da instituição com a administração pública federal e um conseqüente redimensionamento da relação da Cinemateca com a sua Sociedade de Amigos; na esfera interna, a crise é advinda pela interrupção de atividades vitais do arquivo bem como a quebra de procedimentos testados e sedimentados como as excelências da casa.*
> *Ora, se discutirmos o impasse tomando como ponto de partida o que é o ruído em todo o processo, não se chegará a nenhum ponto que fortaleça a instituição. E nós, funcionários, ao nos sentir compelidos a insistir em que se respeite o que é a missão da Cinemateca tal como exposta no seu Regimento Interno, ficamos na constrangedora situação de parecer advogar em causa própria, motivados por corporativismo ou outra coisa qualquer.*

A 14 de maio de 2005, a comissão apresentou seu relatório ao Conselho reunido. O documento de três páginas[442] relaciona e apresenta um elenco de sete questões que preocuparam de modo particular os membros da comissão. Um dos pontos era a reforma, "já em curso", do Regimento Interno pois constatou-se que "muitos dos desentendimentos internos" tinham ligação com "indefinições (ou com o silêncio)" do Regimento a respeito das alçadas administrativas, "às instâncias de diálogo entre Diretoria e Corpo Funcional, e aos níveis intermediários de responsabilidade no planejamento, coordenação e execução dos trabalhos". A questão inicial era, como esperado, o Congresso da Fiaf. O segundo referia-se "às tensões herdadas do passado recente", ainda não resolvidas

> *no nível desejado, havendo expressões de mal-estar e de ausência de um melhor entendimento entre Diretoria e funcionários; entre outros fatores, parece ter tido especial efeito para as arestas constatadas a dissolução do sistema de coordenadorias por setor que havia funcionado anteriormente.*[443]

Outra questão preocupante eram as relações entre o diretor-executivo da Cinemateca e o "corpo dirigente" da SAC, que haviam entrado "efetivamente em descompasso" "sendo a gestão dos trabalhos do laboratório o motivo maior do estado crítico dessas relações". O Laboratório de Restauração, tema do

---

441 Carta de José Francisco de O. Mattos a Maria Rita Galvão e Arthur Autran, 2 abr 2005. As citações seguintes são dessa fonte.
442 "Relatório de Trabalho" assinado pelos cinco membros da comissão. Sem data. As citações seguintes são desse documento.
443 Maria Rita Galvão recordou, durante a reunião, o momento em que "Calil acabou com os departamentos da Cinemateca, e com o Colegiado" e depois "trouxe a questão para o Conselho e, com o apoio de Bresser, então como hoje defensor da autoridade do diretor-executivo, conseguiu eliminar os departamentos de nosso Regimento Interno". Na opinião dela, "a crise que vivemos hoje em boa parte decorre desta indefinição do nosso Regimento" (Ata da reunião do Conselho de 14 mai 2005).

ponto seguinte, parecia "ter chegado ao limite da carência de recursos e de pessoal, o que impossibilita a condução de uma política de preservação do acervo cinematográfico brasileiro sem a busca de parcerias e acordos"; a comissão, entretanto, considerava esses acordos de "condução política delicada" pois envolviam "a definição de prioridades de uso do laboratório e a administração do trabalho diário de uma equipe mista (parte interna, parte externa) que utiliza maquinário e insumos". A carência de funcionários e a distribuição interna distorcida dos quadros existentes constituíam o núcleo de outro tópico, que localizava uma distorção também na "distribuição de tarefas para a rotina interna e a demanda externa". Um último ponto chamava a atenção do próprio fórum que dera origem à comissão e ressaltava que

> *a ausência – inclusive por parte do Conselho – de uma definição absolutamente clara de metas e prioridades de trabalho tem conduzido a uma excessiva valorização de ações que visam a afirmação – e visibilidade externa ao nível nacional – da Cinemateca como instituição de grande porte, em detrimento da preocupação com a competência técnica do trabalho interno e a manutenção dos níveis de excelência que, independentemente da carência de recursos, caracterizavam até há pouco tempo o trabalho da Cinemateca Brasileira.*

A reunião convocada para o exame do relatório foi longa e, embora tenham aflorado vários temas levantados no documento, as discussões concentram-se no congresso da Fiaf. Houve consenso de que ele era um "projeto agregador, que pode envolver a Cinemateca inteira", e com ele "a frustração do Censo pode ser, se não esquecida, certamente atenuada"[444]. Após extenuante debate, a condução do assunto foi confiada à Diretoria Executiva; Carlos Magalhães sugeriu o nome de Olga Futemma para coordenar os trabalhos de preparação do congresso e a indicação foi plenamente aceita pelo Conselho.

Os outros pontos do relatório não chegaram a ser sistematicamente discutidos, mesmo porque o descompasso das relações entre o diretor-executivo da Cinemateca e a diretora-executiva da SAC assumiu proporções catastróficas nos meses seguintes e absorveu toda a atenção do Conselho. Em primeiro lugar, os recursos liberados pela Petrobras para o projeto "Prospecção e memória" foram imobilizados pela SAC, que se recusou a contratar equipe para os trabalhos se não fossem seguidos procedimentos inexeqüíveis naquele momento. Em seguida, houve um desacordo total em relação às obras de restauro do terceiro galpão do complexo histórico do Matadouro, que a SAC queria transformar em espaço de eventos e a diretoria da Cinemateca em um ambiente para exposições anexo a uma segunda sala de projeção. Por fim, o "corpo dirigente da SAC" recusou-se a encaminhar o projeto de captação de recursos para a realização do congresso da Fiaf[445], o que forçou a Diretoria da Cinemateca a solicitar a uma terceira entidade – a Fundação São Pedro, ligada ao laboratório TeleImage de finalização – que se responsabilizasse nominalmente pelo projeto. O conflito ultrapassou os muros da Cinemateca, envolveu a Secretaria do Audiovisual e a própria Fiaf que enviou seu administrador sênior Christian Dimitriu para verificar se a instituição teria afinal condições para realizar o congresso. A própria presidente

---

[444] Ata da reunião do Conselho de 14 mai 2005.

[445] A argumentação da direção da SAC nos três pontos era: que a Sociedade não podia abrir flancos que dessem margem a processos trabalhistas, que um espaço para eventos seria uma grande fonte de recursos para as atividades da Cinemateca, e que não se arriscaria a captar recursos para o congresso salvo tendo garantia de captação integral dos recursos.

da federação, Eva Orbanz, visitou a Cinemateca com o mesmo objetivo. Em agosto, o corpo de funcionários e colaboradores da Cinemateca encaminhou ao Conselho uma carta solicitando que Sylvia Naves fosse desligada do cargo de diretora-executiva da SAC, por considerar "como ingerências" sobre as atividades da Cinemateca "muitas das ações praticadas pela diretora da SAC e sobretudo errática sua forma de condução dos problemas e na comunicação de decisões ou dúvidas da Presidente da SAC"[446]. A relação entre a Cinemateca Brasileira – instituição pública – e a Sociedade Amigos da Cinemateca – entidade privada – foi extensamente discutida na reunião do Conselho de 17 de setembro, durante a qual, funcionários e colaboradores permaneceram em assembléia no pátio externo da instituição. A crise encontraria finalmente sua resolução em dezembro de 2005, quando Cosette Alves demite-se da Presidência da SAC, sendo substituída por Maria Dora Mourão, e Sylvia Naves é afastada do cargo de diretora-executiva.

A apresentação do Relatório de Atividades de 2005 refletiu sobre a "nova situação política interna"[447] delineada desde o afastamento dos adjuntos nomeados em 2002 e destacou, como um de seus "resultados imediatos", "uma maior aproximação entre a diretoria da Cinemateca e o conjunto do corpo técnico". A diretoria

> *participou de várias assembléias e reuniões com os funcionários, o que estreitou substancialmente o diálogo. Constituiu-se um espaço interno de debate, no qual o planejamento institucional, as ações e projetos, bem como as questões políticas puderam ser avaliadas e discutidas coletivamente. No início de 2005 foi ampliada a composição da reunião semanal de diretoria, incluindo os técnicos que até o início de 2004 eram coordenadores do Acervo, Catalogação, Documentação e Preservação.*

A apresentação detalha as ações desenvolvidas na preparação do congresso da Fiaf, enumera várias trabalhos executados e destaca a ampliação das responsabilidades institucionais, "só possível devido ao engajamento dos trabalhadores da Cinemateca".

Em maio de 2004, Leopoldo Nunes, representando a SAv e endossando a prioridade da realização do congresso da Fiaf, afirmara a intenção da Secretaria de transformar a Cinemateca Brasileira numa das melhores do mundo. Exatamente um ano depois, reafirmou que o congresso seria "uma tremenda oportunidade de fazer uma grande reformulação e modernização da Cinemateca Brasileira – coisa que essa crise de fato atrasou um pouco". Em setembro de 2005, exaltado pela concentração das discussões em torno da crise com a SAC, lembrou que era intenção do MinC que, no momento da realização do congresso, a Cinemateca Brasileira fosse "a melhor cinemateca do mundo". E lançou ao Conselho uma pergunta que ficou sem resposta: "O que é necessário para termos essa cinemateca?"[448].

Independentemente de adjetivos, melhor ou maior – o que é ser o melhor? –, a Cinemateca Brasileira ao longo de sua trajetória repleta de crises e dificuldades, conquistou pela persistência na

---

[446] Carta de 22 ago 2005, aos conselheiros da Cinemateca Brasileira.
[447] Em dezembro de 2005 a diretoria da Cinemateca, além do diretor-executivo Carlos Magalhães, era composta pelos diretores-adjuntos Lauro Ávila Pereira (que substituíra Guilherme Lisboa em 2004) e Olga Futemma. Em junho de 2006, Patrícia de Filippi substituiu Lauro Ávila Pereira.
[448] Respectivamente atas das reuniões do Conselho de 22 mai 2004, 14 mai e 17 set 2005.

perseguição de seus objetivos, mas sem se prender a modelos preestabelecidos, uma posição destacada inegável no cenário internacional dos arquivos de filmes. Pode não ser a melhor, a despeito de ser sem dúvida notável, mas nas palavras de Paolo Cherchi Usai, "a Cinemateca Brasileira é mais do que especial". Na carta que enviou para ser lida na abertura da II Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, o historiador e curador de filmes, que então dirigia o National Film and Sound Archive da Austrália, foi além daquela afirmação e cercou a Cinemateca Brasileira do carinho e da compreensão fundamentais para o bom encaminhamento de seus trabalhos técnicos e culturais.

> *Em minha modesta opinião, é um tesouro nacional. No entanto, vocês devem sempre ter em mente que o tesouro não é somente seu acervo de filmes. Ele é também as pessoas que aí trabalham, por seu conhecimento, sua paixão, seu entusiasmo e seu comprometimento com a arte do cinema. Essa combinação de qualidades é muito rara. Cuidem bem dela. Apóiem-na, garantam que as autoridades públicas e a mídia tenham pleno conhecimento da jóia que este país tem em suas mãos.*[449]

O caráter especial da Cinemateca Brasileira ficou amplamente demonstrado durante o 62º Congresso da Federação Internacional de Arquivos de Filmes, realizado de 20 a 29 de abril de 2006. A instituição se mobilizou inteira para receber calorosamente mais de duzentas e cinqüenta pessoas vindas de todo o mundo e realizou, na opinião quase unâmine dos participantes, o primeiro grande congresso da Fiaf do início do século XXI, pela organização, pelo nível das discussões e pela total dedicação do arquivo, funcionários e colaborados em criar o melhor clima de trabalho – também com momentos de descontração - possível.

Os recursos foram captados junto aos Correios, à Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Cosesp Seguros e Caixa Econômica Estadual, além de apoios da Secretaria de Estado da Cultura, Secretaria de Cultura do Município, Programa Ibermedia, CNPq, Petrobras, BNDES, Varig, Cosac & Naify, TV Cultura, Stilgraf, Mostra Internacional de Cinema, Fundação Japão, São Paulo Convention & Visitors Bureau e São Paulo Turismo, e parcerias com o Sesc/SP, Associação Brasileira de Cinematografia, a fabricante de equipamentos digitais Barco, TeleImage e Quanta. O programa geral do congresso compôs-se de encontros do Comitê Executivo e das comissões de trabalho da Fiaf, simpósio técnico, workshops, mostras de filmes, discussões no âmbito do Fórum do Segundo Século e Assembléia Geral da federação. Algumas exposições foram realizadas durante o evento, cabendo destaque à "Tecido de imagens" dividida em 240 camisetas estampadas com imagens do acervo fotográfico dependuradas entre as árvores dos jardins da Cinemateca, e reproduções de placas de lanternas mágicas impressas em voile, e à exposição interativa "Cinemateca Brasileira: 60 anos em movimento", montada no Sesc Pompéia. Em número de quatro, os workshops trataram de modo bastante aprofundado de questões de direitos autorais e do fair use por parte dos arquivos de filmes[450], de projetos de digitalização em

---

[449] "Carta aberta ao público da Jornada", 6 ago 2008. Tradução minha.

[450] O *fair use* seria, em resumo, o direito de uso que teriam os arquivos sobre filmes mantidos sob sua custódia sem que esse uso atente contra os detentores dos direitos patrimoniais. O seminário propôs-se debater questões como: "Existem circunstâncias em que um arquivo poderia exibir cópias de tais filmes sem a necessidade de autorização? Seria possível, por exemplo, fazer acordos gerais com proprietários de direitos para estudos e pesquisas ou exibição para o público?" (Catálogo do 62º Congresso da Fiaf). Havia intenção de que no final do *workshop* fosse aprovada

departamentos de documentação, e da situação do patrimônio fílmico ibero-americano. O quarto seminário, com o titulo de "Blowin' in the wind: gerenciamento de arquivos de filmes em uma época de mudanças" teve caráter menos expositivo e foi uma conversa pública de duas horas, coordenada por Paolo Cherchi Usai, com a participação de David Francis (membro honorário da Fiaf), Patrick Loughney (naquele momento na Library of Congress dos Estados Unidos mas logo depois diretor do International Museum of Photography and Film da George Eastman House) e Jan-Erik Billinger (diretor da cinemateca do Svenska Filminstitutet). Maria Rita Galvão coordenou o painel sobre a situação do patrimônio cinematográfico ibero-americano e sua exposição consistiu num resumo da atualização do trabalho feito por ela na segunda metade da década de 1980 para a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. A gigantesca massa de informações deixou a platéia desnorteada tal a profusão de dados enumerados; a comunicação foi reproduzida, de forma resumida, no Journal of film preservation que, em seu número 71, publicou outros artigos sobre o encontro em São Paulo, ilustrados com muitas fotografias[451].

No editorial "Spirit of the times" que abre esse número do Journal, Robert Daudelin escreveu sobre o clima e a importância do encontro no Brasil:

> *Film is changing. The film archive community is changing as well – even a little faster after FIAF's 62nd Annual General Assembly last May* [sic] *in São Paulo. Taking advantage of the ambient energy of one of the fastest growing and most ambitious countries in the world, the more than 200 film archivists gathered at the Cinemateca Brasileira drafted an agenda that should serve them well for at least the next five years.*

Chamou a atenção para o tom polêmico da apresentação feita por José Manuel Costa, da Cinemateca Portuguesa, no Fórum do Segundo Século, sobre o "estabelecimento de um plano de prioridades tendo em vista as missões externas da Fiaf". Sem se limitar ao tema, José Manuel levantou uma série de questões

> *vast and demanding, ranging from the identity issue to the museum projects, from the film heritage market to conservation structures, from the prophetic disappearance of film stock to the importance of issuing guidelines regarding digital transfers. All these issues are familiar to everyone who works in the field, as some sort of a hidden agenda. This time the agenda has come out of the closet, and hopefully it will be dealt with, with rigour and passion, in many ways and forms, not necessarily only in the traditional and businesslike strategic planning so widely employed today.*[452]

A grande atração do 62º Congresso foi sem dúvida alguma o Simpósio Técnico organizado sob o título "O futuro dos arquivos de filmes no mundo do cinema digital: arquivos de filmes em transição". A organização geral ficou a cargo de Paul Read, membro da Comissão Técnica da Fiaf, que durante a preparação do simpósio esteve algumas vezes em São Paulo e, com o apoio de Patrícia de Filippi, montou a complicada infra-estrutura exigida para projeções simultâneas em película e em digital (para estas, a empresa Barco trouxe ao Brasil um projetor de 2K especialmente para o encontro). Como a cabine de projeção da grande sala da Cinemateca ainda não estava preparada, o simpósio foi realizado no Cinesesc, aberto ao público interessado.

---

uma "Declaração da Fiaf sobre *Fair Use* e Acesso" mas não houve consenso sobre o texto e o documento só foi votado e aprovado no congresso da Fiaf em Tóquio, em 2007.

[451] "La situación del patrimonio fílmico em Iberoamérica", Journal of film preservation, n.71, jul 2006, p.42-61.

A introdução da tecnologia digital no mundo cinematográfico é a mais recente revolução técnica de uma arte/indústria que passou por sucessivas mudanças durante seu primeiro século de existência. A revolução digital, porém, tende a ser a mais profunda da história do cinema, muito mais ampla do que a introdução do som, em 1926, com o filme Don Juan (Alan Crosland, 1926)[453], porque interfere em todas as fases do trabalho cinematográfico - filmagem/captação, edição, finalização, distribuição, exibição e preservação – e opera com matérias-primas e equipamentos que nada têm a ver com os utilizados até agora pelo cinema.

A revolução digital começou, discretamente, com o som. Ao longo da década de 1980, os padrões analógicos de captação sonora foram paulatinamente substituídos por equipamentos que transformavam as ondas sonoras em arquivos digitais armazenados em Digital Audio Tapes (DAT). A reprodução digital do som chegou às salas de cinema em 1993, com o lançamento de Jurassic Park/O Parque dos dinossauros (Steven Spielberg) que introduziu o formato desenvolvido pela Digital Theater Systems DTS 5.1. Jurassic Park foi também um divisor de águas em termos de imagem: pela primeira vez personagens criadas digitalmente (os dinossauros) foram transferidas para a película cinematográfica e ocupavam tanto ou mais espaço na ação quanto os seres e objetos filmados ao vivo. A edição foi a próxima frente ocupada pela tecnologia digital. Uma vez captadas as imagens em película, o material é transferido para arquivos digitais e toda a operação de montagem realiza-se em computador. Apenas completada a operação volta-se à película, para a montagem do negativo. As moviolas, as coladeiras de tape, os rolos de copião, as bandas de magnético – todas as manipulações tradicionalmente envolvidas na edição de um filme tornaram-se obsoletas. Atualmente, boa parte dos filme é finalizada nas ilhas de edição e os arquivos digitais (imagem e som) transferidos para película para a tiragem das cópias que serão exibidas nos cinemas. Câmaras digitais são cada vez mais empregadas para filmagens e, em 2000, Dancer in the dark/Dançando no escuro (Lars von Trier) foi o primeiro filme inteiramente captado com equipamento DV (Digital Video) a ganhar uma Palma de Ouro no Festival de Cannes. Em termos de exibição, cinemas com projeção digital estão sendo instalados em todo o mundo, embora as pesquisas ainda não tenham obtido uma qualidade equivalente à da projeção em película.

O efeito da revolução digital no mundo dos arquivos de filmes é tremendo. Durante bem mais de meio século os arquivos pesquisaram procedimentos e maneiras de conservar e duplicar a película cinematográfica com o objetivo de preservar do desaparecimento um patrimônio cultural e artístico e disponibilizá-lo de forma permanente às gerações atuais e futuras. Quais as perspectivas de agora em diante quando especialistas e fornecedores prevêem que a própria fabricação do filme 35mm deverá ser reduzida e talvez interrompida em duas ou três décadas? Felizmente a preocupação não se limita ao

---

[452] Journal of film preservation, n.71, jul 2006, p.2-3.

[453] Diferentemente do que geralmente se propala, foi Don Juan e não The Jazz singer/O cantor de jazz (Alan Crosland, 1927) o primeiro filme sonoro de longa metragem lançado comercialmente. Aliás, The Jazz singer também não foi o maior sucesso de bilheteria de sua temporada, tendo sido amplamente superado quando de seu lançamento em Nova Iorque por Wings/Asas (William Wellman, 1927). Sobre a fase de transição para o cinema

círculo restrito dos arquivos. As grandes produtoras de Hollywood também estão perplexas. Para elas, seus filmes representam valores econômicos (*assets*) acumulados ao longo da história e precisam ser integralmente conservados pois são um investimento de capital que apresentam possibilidade de ganhos financeiros. As preocupações da grande indústria do cinema estão claramente apresentadas num relatório que Paolo Cherchi Usai com toda razão considera "the most important piece of literature for our field in the current decade"[454]: The digital dilemma, preparado pelo Science and Technology Council da Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Hollywood. A pesquisa – que entrevistou especialistas de companhias de petróleo e mineração, do Departamento de Defesa, da Biblioteca do Congresso, dos grandes organismos de saúde e de educação dos Estados Unidos, e obviamente técnicos, arquivistas e produtores de cinema – constatou que o objetivo das companhias de Hollywood de manter íntegros e acessíveis seus bens por um período de tempo de 50-100 anos está muito além do que o permitem as atuais mídias de armazenamento digital, os componentes de *hardware* e *software* e os formatos nos quais a informação é codificada. Nenhuma tecnologia existente garante aquele objetivo sem estratégias especiais de preservação digital, como por exemplo a migração sistemática (num intervalo entre 3 e 10 anos) de dados. Por garantia, as grandes produtoras continuam arquivando seus filmes (mesmo os captados digitalmente) em película, de preferência em másteres separados para filmes coloridos[455]. Como diz aquele estudo,

> *Hollywood will probably continue to archive new motion pictures on film as long as film stock and film processing remain available and economical.* [...] *If for no other reasons, institutional inertia and the natural conservatism of studio management will tend to extend the use of film for archiving of motion pictures.*[456]

Embora ninguém mais duvide de que a revolução digital chegou para ficar, o relatório pelo menos dá aos arquivos de filme a segurança de que, por algum tempo, a película cinematográfica continuará existindo.

O digital entrou sorrateiramente em nossa vida cotidiana. Quase sem perceber passamos do LP de vinil para o CD, da fita VHS para o DVD. Lembro-me de uma ocasião em Estocolmo, onde fui para uma reunião da Comissão de Catalogação da Fiaf, em 1997, quando Rolf Lindfors, então curador do arquivo de filmes do Svenska Filminstitutet, me perguntou em seu escritório: "Como é que vocês arquivam isso?", apontando para diversas caixinhas plásticas contendo fitas MiniDV e fitas DAT empilhadas sobre um arquivo de aço. Respondi que ainda não tínhamos daqueles objetos na Cinemateca Brasileira ou que eram em quantidade tão irrisória que cabiam numa caixa de sapatos.

As primeiras vezes que a palavra "digital" surge em relatórios de atividades da Cinemateca é a propósito da digitalização de imagens para o CD-Rom "Em memória" e para a experiência feita pela Documentação com recursos da Vitae. Em 2000, a Cinemateca trabalhou em conjunto com Alice de

---

sonoro nos Estados Unidos, inclusive em seus aspectos técnicos, ver o livro de Donald Crafton, The talkies: American cinema's transition to sound, 1926-1931.

[454] Film curatorship, p.116.

[455] Os chamados másteres YCM (yellow, ciano, magenta) que, combinados na copiagem, conservam a fidelidade das cores do negativo original.

[456] The digital dilemma, p.16.

Andrade na restauração do filme O Padre e a moça (1966), de seu pai Joaquim Pedro de Andrade. O som foi transcrito para digital e trabalhado em computador, em Paris, pelo técnico Henry Dupont, antes de ser retransferido para negativo óptico. Nesse mesmo ano, fui com Alice a um laboratório de restauração digital em Bruxelas, para onde levamos o último rolo do negativo original de imagem de Macunaíma para exame e verificação da possibilidade de restauro. Foi meu primeiro contato com um mundo tecnológico que era – e permanece – para mim inteiramente desconhecido, quase incompreensível. Apesar disso, acompanhei mais ou menos de perto a restauração digital de Deus e o diabo na terra do sol, coordenada por Paloma Rocha e Eduardo Escorel, realizada nos Estúdios Mega, em São Paulo, em 2002, e lançada em DVD, mas sem a operação *back to film*, ou seja a transferência dos arquivos digitais para uma nova película. Esse trabalho teria prosseguimento, a partir de 2003, com a assinatura de um acordo entre o Tempo Glauber e a Cinemateca Brasileira que estabeleceu a colaboração institucional, através de serviços e assessoria do Laboratório de Restauração, para a restauração digital de toda a obra cinematográfica de Glauber Rocha – com patrocínio da Petrobras –, em parceria com os Estúdios Mega, o PresTech Film Laboratories Ltd. e o estúdio JLS Facilidades Sonoras.

Na introdução ao Plano de Trabalho para 2003, a diretoria da Cinemateca sugeriu a importância de uma reflexão institucional sobre a questão da incorporação de imagens em movimento em suporte magnético e digital, mas a realidade não esperou o tempo da reflexão. No Relatório de Atividades do ano seguinte, na seção de incorporações ao acervo, registrava-se a entrada de 67 "objetos audiovisuais" em DVD, fitas Beta analógicas e digitais e HDCAM correspondentes a 123 "programas". No Relatório de 2005, a denominação muda de "objetos audiovisuais" para "trabalhos audiovisuais" e a entrada ascende a 1.191 itens em 11 formatos diferentes – Betacam, Beta Digital, U-Matic, VHS, DAT, HD, DVCAM, discos MO (Magneto-Optical), DVD, MiniDV e CD –, nem todos digitais e nem todos legíveis nos equipamentos disponíveis na Cinemateca.

Um trabalho interno de maior consistência no campo da tecnologia digital começou a ser desenvolvido a partir de outubro de 2003 por proposta de Alice de Andrade (através da Filmes do Serro, produtora de Alice, Antônio e Maria de Andrade) à Cinemateca Brasileira, para um empreendimento conjunto, patrocinado pela Petrobras, de restauração digital de toda a obra de Joaquim Pedro de Andrade, com a transferência de alguns filmes novamente para película. O Laboratório de Restauração encarregou-se, durante todo o processo, da produção fotoquímica de matrizes para a restauração digital, realizada pela Casablanca/TeleImage em termos de imagem e inicialmente pela Trama em termos de som. Batalhadora incansável da causa da preservação – não só dos filmes de seu pai –, Alice preocupa-se bastante com a formação de mão-de-obra para trabalhos de restauração cinematográfica e foi dela a iniciativa de apresentar à agência espanhola Ibermedia uma proposta para a organização de um programa de treinamento em restauração digital para jovens profissionais. Aprovado no final de 2004, o 1º Estágio em Restauração Digital realizou-se entre agosto e outubro de 2005 e ofereceu bolsas para quatro brasileiros e quatro latino-americanos (da Argentina, Bolívia, Chile e México). O estágio possibilitou aos bolsistas conhecer os procedimentos adotados em todos os setores da Cinemateca Brasileira e os

processos utilizados na restauração da obra de Joaquim Pedro de Andrade. No final do estágio, foi realizado um Fórum sobre Preservação e Restauração de Filmes no Brasil e na América Latina com a presença de pesquisadores, cineastas, técnicos e representantes de arquivos audiovisuais que discutiram, entre outros temas, a utilização das tecnologias digitais e fotoquímicas, seus aspectos éticos e estéticos, a cooperação nacional e internacional entre arquivos fílmicos, a colaboração entre herdeiros, detentores de direitos, e a questão da difusão dos filmes restaurados, sua distribuição comercial e não-comercial em salas de cinema, televisão, vídeo e DVDs.

Temos, então, na Cinemateca Brasileira, algumas frentes abertas diante do mundo digital: a questão do armazenamento e conservação de formatos e arquivos, que parece longe de estar resolvida em todo o planeta; o uso da tecnologia digital na restauração de filmes[457], bem encaminhada através da colaboração com estúdios e laboratórios externos, mesmo porque não faz parte das atribuições de um arquivo de filmes – e nem cabe em seus orçamentos – o investimento maciço e contínuo necessário à permanente atualização tecnológica; e a duplicação de imagens em movimento, sonoras ou não, para finalidades de acesso.

O Laboratório de Restauração possui atualmente equipamentos capacitados para a realização de excelente processamento fotoquímico em preto-e-branco e para duplicação digital, que utiliza transferir sistematicamente materiais para consulentes e para projeções internas e eventualmente externas, além de possuir instrumental para editorar DVDs[458]. Em que medida a Cinemateca Brasileira como um todo consegue responder à pressão das demandas externas por acesso a materiais que preserva, é outra questão. Não existe arquivo de filmes no mundo que não seja alvo de críticas por parte de usuários que querem ter acesso amplo e direito de uso de imagens em movimento que os interessam e que eventualmente, em caso de dificuldades, procuram autoridades superiores ao arquivo para facilitar a quebra de limites estabelecidos pelo arquivo. O exemplo de uma dessas manifestações de um usuário irritado foi levado a uma reunião do Conselho da Cinemateca e merece, por mais de um motivo, ser trazido aqui. Trata-se da introdução a um livro sobre o cineasta Carlos Reichenbach publicado em 2004. O autor exasperou-se com a "trabalhosa tarefa de ver ou rever" os filmes realizados por Reichenbach e joga sobre a Cinemateca boa parte da culpa.

> *A Cinemateca de São Paulo possui cópias deles, mas não consegui, a despeito dos diversos pedidos que fiz, assistir nada lá. Só permitiram assistir aos filmes telecinados em VHS* [...], *ainda assim ao custo de R$ 10,00 por hora. Comentei o assunto com outros jornalistas e pesquisadores. Vários reclamaram da mesma dificuldade de acesso nessa casa que deveria se prestar à pesquisa, mas que na prática acaba funcionando mais como um armazém.* [...] *A bem da verdade, com a evolução do digital, é uma instituição que tem os dias contados (no atual formato), a exemplo do que aconteceu com as máquinas de escrever, as vitrolas e, em breve, com os videocassetes.*

---

[457] Além das obras de Glauber Rocha e de Joaquim Pedro de Andrade, a Cinemateca estabeleceu posteriormente projetos de colaboração para a restauração digital dos filmes de Leon Hirszman e de Limite, entre outros.

[458] Um grande programa de difusão de filmes brasileiros em DVDs produzidos na Cinemateca por iniciativa da Secretaria do Audiovisual, a Programadora Brasil, embora tenha começado seus trabalhos em 2006 só divulgou os primeiros resultados no ano seguinte, fora dos limites deste trabalho.

> *Com a lenta, mas inevitável substituição dos projetores de cinema convencionais por digitais (e seu conseqüente barateamento), logo vai valer à pena telecinar todos os filmes e arquivá-los nesse formato, bem mais prático, durável e barato. Todo acervo da Cinemateca poderá caber, quem sabe, numa pasta 007. E, o melhor, poderá ser exibido em cineclubes de qualquer lugar do Brasil por transmissão via Internet.*[459]

Na reunião mencionada acima[460], alguns conselheiros – e o próprio diretor-executivo, então às turras com o corpo técnico – aproveitaram para endossar as críticas do consulente. A péssima imagem da Cinemateca e seu histórico em dificultar o acesso aos filmes foram evocados. Apesar de algumas intervenções menos contundentes, expressas em palavras como "as coisas têm mudado nos últimos tempos", nenhum conselheiro sugeriu uma análise mais aprofundada da questão ou aventou que talvez fosse chegado o momento de a Cinemateca dedicar-se a colocar no papel com clareza qual era a sua política de acervo, de preservação, de acesso. A explicitação dessas políticas e sua permanente revisão é da maior importância para o correto funcionamento institucional e para o estabelecimento de suas relações com depositantes, consulentes, etc., como afirma Ray Edmondson em vários pontos de seu texto Filosofia e princípios de arquivologia audiovisual, escrito para a Unesco. Como, aliás, reforçou o próprio Ray Edmondson várias vezes durante o seminário "A Cinemateca Brasileira discute uma filosofia de arquivos audiovisuais", realizado em novembro de 2005. Não que a tarefa seja simples ou não demande sérios debates[461]. Muitos arquivos com trajetórias menos agitadas do que a da Cinemateca Brasileira estabeleceram essas cartas de princípios há longa data, embora a longevidade dos arquivos não seja condição necessariamente suficiente. O Svenska Filminstitutet, por exemplo, com origens que remontam a 1933, apenas em 2007 estabeleceu por escrito a política de seu arquivo de filmes. "Before last year, we never had a Collection Policy", escreveu Jon Wengström, curador do arquivo sueco, no e-mail em que me encaminhou a tradução inglesa do documento[462], e acrescentou: "I think it has been useful so far, not only internally, but also in our relations with the external world".

Outra razão para trazer o texto do especialista em Reichenbach à baila é a crença fervorosa que revela no mito do digital, como se o mesmo fosse a salvação da lavoura. Ao utilizar o adjetivo "durável", ele demonstra que não é especialista em digital e desconhece a fragilidade das mídias e dos registros digitais que, diferentemente dos filmes, não podem ser deixados por décadas em depósitos com controle adequado de temperatura e umidade sem que seu estado físico-químico sofra alteração (procedimento a que se deu o nome de "store and ignore"). Por outro lado, mesmo que digitalizasse todo seu acervo e que o mesmo coubesse numa pasta 007, isso não daria à Cinemateca o direito legal de veiculá-lo fora de suas dependências. A instituição seria proprietária das mídias mas não de seu conteúdo, que permaneceria de propriedade dos detentores de direitos por um período nunca inferior a sessenta anos de sua primeira exibição.

---

[459] Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver, p.12-13.
[460] Ata da reunião do Conselho de 8 mai 2004.
[461] Em épocas anteriores, a Cinemateca chegou a redigir e divulgar algumas normas de acesso ao acervo, que vigoraram por algum tempo, mas nunca um documento político abrangente.
[462] E-mail de 8 fev 2008. O documento chama-se "Policy of the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute", datado de jan 2007.

Alfonso del Amo, chefe de Preservação da Filmoteca Española e presidente da Comissão Técnica da Fiaf, abordou alguns desses pontos em seu discurso de abertura do Simpósio realizado no 62º Congresso, de um ponto de vista mais filosófico do que técnico. Lembrou que preservar um filme não se limita a mantê-lo em bom estado, mas também em poder reproduzir e acessar as imagens e sons que ele contém. Quanto às mudanças técnicas que abundam na história do cinema, elas não devem ser compreendidas "como um deliberado processo de aperfeiçoamento" porque, embora importante,

> *o aperfeiçoamento não é o fundamento das mudanças industriais.*
> *A indústria sempre introduz mudanças com o objetivo de conseguir maiores proveitos: reduzindo os custos de produção, atingindo novos mercados ou inovando tecnicamente para conquistar os lucros de outros concorrentes.*[463]

A conservação do patrimônio cultural cinematográfico não é um objetivo da grande indústria de cinema, enfatizou del Amo, e a cada época os materiais e sistemas disponíveis para reproduzir os filmes anteriores a ela são os mesmos utilizados para a realização dos filmes dessa época. A introdução do cinema sonoro, embora ainda baseado nos princípios da emulsão e de seu processamento fotoquímico, transformou o espetáculo cinematográfico anterior a ele, eliminando, por exemplo, a cor e o acompanhamento musical dos filmes silenciosos, sem mencionar as profundas modificações introduzidas na própria linguagem cinematográfica. É o que del Amo chama de "descontinuidade cultural". Não se trata, porém, de lutar contra a revolução digital: "o cinema é um produto da sociedade industrial, os arquivos de filme pertencem a essa sociedade e não podem dar-lhe as costas". Podem esforçar-se para que fazer com que os fornecedores continuem fabricando filme virgem ainda por algum tempo, mas não podem substituir a atividade da indústria. "Não é essa nossa função". Donde, para evitar que o salto para o digital provoque outra descontinuidade cultural, os arquivos devem preservar o conjunto da experiência do cinema.

> *As obras cinematográficas são formadas por imagens e sons e as características de um filme são (ainda que não apenas) as de suas imagens e sons. E são formadas por outros elementos técnico-linguísticos – como a montagem e a velocidade – e por elementos intangíveis como a percepção subjetiva que cada espectador tem da cinematografia. A preservação do patrimônio cinematográfico compreende todos esses elementos, inclusive os intangíveis.*

As palavras de Alfonso del Amo foram retomadas em um outro registro no artigo "Do we need film?", escrito por David Walsh, chefe de Preservação do Arquivo de Cinema e Vídeo do Imperial War Museum, de Londres, e publicado no número 72 do Journal of film preservation[464]. A propósito das projeções realizadas durante o Simpósio Técnico, Walsh se pergunta quão importante é haver uma consciência do mecanismo usado para produzir as imagens na tela[465]. Nas sessões do Simpósio no

---

[463] O discurso de Alfonso del Amo foi publicado no Journal of film preservation, Journal of film preservation, n.71, jul 2006, p.17-20. As citações seguintes são dessa fonte. A tradução é minha.

[464] Journal of film preservation, n.72, nov 2006, p.4-8. A tradução das citações é minha. O mesmo número traz uma resenha detalhada do Simpósio Técnico realizado em São Paulo, escrita também por David Walsh (p.71-6).

[465] Penelope Houston (Keepers of the frame, p.1) pensa que era um caso extremo quando, numa pré-estréia, um crítico de cinema que havia mais de vinte anos escrevia trabalhos argutos e elegantes, virou-se para ela e comentou que andava intrigado sobre como é que os filmes chegavam à tela. Ela entendia alguma coisa disso? Ele reparara que sempre havia um raio de luz vindo do fundo da sala durante as projeções. "Might this perhaps have something

Cinesesc, a platéia era convidada a comparar algumas projeções em película com algumas em digital. Embora a projeção em película não fosse perfeita (havia um problema de luminosidade), uma coisa ficava óbvia: a projeção digital de um filme escaneado em alta resolução facilmente se equiparava à qualidade da projeção em película (e a projeção digital foi feita a partir de materiais em HDCAM, "de maneira alguma o melhor dos formatos de alta definição atualmente existentes"). O artigo se estende sobre os usos da tecnologia digital na projeção e na restauração, inclusive sobre os princípio éticos pois as técnicas digitais permitem "todos os tipos de interferência". Pode-se discutir se esses princípios autorizariam a criação de cópias mais fiéis aos negativos originais do que era possível na época de produção dos filmes. Mas, enquanto se debate sobre isso, "a tecnologia avança inexorável e rapidamente. A fera digital saiu de sua jaula, e nenhuma lamúria sobre a morte da película a empurrará de volta". Os arquivos não deveriam se preocupar com o digital no que respeita o acesso e a projeção. Cada vez mais, o filme que chegar à tela se parecerá com uma projeção em película, "mesmo que não estejamos mais usando película para duplicá-lo e exibi-lo".

> *O que não podemos* sem *a película é encontrar qualquer meio confiável para* preservar *nossas imagens*[466]*. A iminente obsolescência do filme é uma calamidade à espreita do arquivo do futuro. A preservação passiva do material digital simplesmente não é possível* [...]*: a deterioração física e a obsolescência garantem que não podemos esquecê-lo por um instante. O filme pode se decompor e esmaecer, mas pelo menos ele* pode *ser estabilizado através do bom armazenamento* [...]*. Talvez a única objeção que se possa colocar a isso é que, no mundo real, o armazenamento arquivístico de filmes é caro de construir e manter* [...]*. Comparada a essa situação, a opção de preservação pela digitalização, com seu inevitável legado de nos obrigar a perpetuamente rodar os arquivos para evitar que os dados evaporem, pode ser uma opção pior.*

Quem participou do 62º Congresso da Fiaf acreditando que o Simpósio Técnico e as discussões paralelas tirariam todas as dúvidas a respeito da questão do digital no mundo dos arquivos de filmes certamente ficou frustrado. Não há respostas, pelo menos por enquanto. A força com que afluíram as perguntas, entretanto, foi grande e abriram diferentes áreas para reflexões e debates. Como escreveu Robert Daudelin, "o digital nos cerca por todos os lados e não é fazendo a política do avestruz que encontraremos a resposta". Nem "esposando sem cerimônia a religião do digital, como tantos convertidos, tão ingênuos quanto ignorantes"[467]. E então?, pergunta, e responde:

> *Então, hoje mais do que nunca, devemos ser inventivos, integrar as novas ferramentas sem vender barato nossas conquistas. Tornar nossas coleções mais acessíveis, mas sem colocá-las em risco. Colaborar com edições de DVDs (estimulá-las mesmo), mas perseguindo obstinadamente nossos programas de preservação* [...]*! Em outras palavras, permanecer fiéis a nosso código de ética, tendo sempre os pés solidamente plantados no segundo século do cinema.*

Identifico nessa quase profissão de fé de Robert Daudelin algumas características da história da Cinemateca Brasileira que alinhavei nessas páginas: a inventividade, a obstinação no cumprimento de sua missão como entidade dedicada à preservação, o esforço em tornar o acesso cada vez mais factível.

---

to do with it?" O público que durante o século XX freqüentou os cinemas, e que freqüenta ainda hoje, saberia mais do que o crítico inglês?

466 Grifos do original.

467 "L'État des choses", editorial do Journal of film preservation, n.72, nov 2006, p.2-3. A tradução é minha.

O trabalho a fazer ainda é gigantesco e muitas as batalhas a combater. O acervo da Cinemateca Brasileira é calculado hoje em aproximadamente 200 mil rolos de filmes e, por enquanto, apenas alguns milhares de "objetos digitais". Anualmente lhe são confiadas centenas de títulos pela preservação dos quais a Cinemateca é responsável. O Arquivo de Matrizes chegou ao limite de sua capacidade e novos espaços climatizados são urgentemente necessários. As circunstâncias favoráveis de um governo não são garantia de que continuarão no próximo. Alçada à posição de importante órgão do Ministério da Cultura, a instituição terá de deixar cada vez e sempre mais claros à sociedade seus objetivos, limites e potencialidades.

A 29 de agosto de 2006, um presidente da República visitou a Cinemateca Brasileira. Cercado por um séquito de ministros, secretários, autoridades e agentes de segurança, Luiz Inácio Lula da Silva conseguiu se desvencilhar de todos, sentou-se a uma mesa-enroladeira e teve a oportunidade de manipular um rolo de filme depois de colocar obedientemente uma luva de algodão. Candidato à sua segunda gestão, Lula não discursou. Os discursos ficaram por conta do secretário do Audiovisual, Orlando Senna, e do ministro da Cultura, Gilberto Gil. Curiosamente, ambos falaram em oxigenação, o ministro a propósito do poder oxigenador da indústria audiovisual nas sociedades contemporâneas, o secretário sobre a oxigenação maior de que precisava a Cinemateca Brasileira para que "possa enfrentar com capacidade excelente os desafios da nova era da comunicação audiovisual que estamos começando a viver e que marcará a história do século XXI". Ambos também falaram em memória, mas o ministro foi além e falou em alma:

> *Aqui se encontra parte da alma brasileira. Aqui se guarda*[m] *imagens, sons, filmes, programas de televisão – é um lugar onde a identidade/pluralidade brasileira pode se reconhecer,* [...] *onde convergem celulóide e digital, memórias, fragmentos e totalidades* [...].

* * *

Este trabalho acompanhou a construção institucional da Cinemateca Brasileira desde os tempos em que, associação de cinéfilos amadores, a preservação ainda não entrara na pauta de suas cogitações. A preocupação, contudo, foi avultando ao longo da história e se tornou o eixo ao redor do qual gira sua existência – a preservação compreendida em todas as faces do processo: a constituição da coleção de imagens em movimento/sons, a catalogação e a documentação, a conservação dos objetos reunidos, a restauração e o acesso (entendido como programação de suas salas, política de empréstimo de cópias, publicações, atendimento a público especializado, página na Internet, etc.). Se em vários momentos algumas dessas faces foram mais privilegiadas do que outras, dando à instituição uma aparência menos orgânica, isso se deveu a circunstâncias de sua própria história, mas também a respostas que se viu forçada a dar diante das modificações no panorama político-cultural brasileiro e mesmo internacional. Por outro lado, sua própria sobrevivência em momentos difíceis demonstra a capacidade de adaptação e resistência, articulada ao sistemático cumprimento dos objetivos perseguidos.

Carências e desníveis de qualidade na execução de suas competências poderiam ser apontados nas diferentes frentes de atividades, e seria de espantar que não o fossem. A falta de uma explicitação de

sua política de acervo, a defasagem da catalogação de filmes diante da gigantesca quantidade de materiais que anualmente lhe é confiada, uma biblioteca sem recursos para se atualizar e sem pessoal para processar a documentação que acumula (por exemplo sobre a própria história da instituição), falta de novos espaços adequados para a conservação de filmes, um laboratório de restauração tecnicamente bem equipado mas com um corpo técnico instável, a demanda crescente por acesso a filmes que a tecnologia digital começa a ajudar a atender mas que ainda está longe de ser suprida. Vários desses problemas – em diferentes combinações – fazem parte da lista de carências de quase todos os arquivos de filmes do mundo, e a Cinemateca Brasileira tenta enfrentá-los e resolvê-los no seu dia-a-dia.

O exame dos relatórios da Cinemateca demostra que nos últimos anos houve um progressivo crescimento de recursos financeiros. Entre os recebidos do Ministério da Cultura e os captados através de projetos e convênios, houve um avanço notável, sobretudo após a vinculação da Cinemateca à Secretaria do Audiovisual: R$ 747 mil em 2002, R$ 1.635 mil em 2003, R$ 3.171 mil em 2004, R$ 3.178 mil em 2005, R$ 4.153 mil em 2006[468]. Parte dos recursos para projetos foi captada diretamente pelo MinC junto a empresas estatais, numa política desenhada pelo governo federal dos últimos anos[469]. Refletindo uma tendência mundial que se desenhou a partir do final do século XX para a política cultural, muitos dos projetos para os quais se obtêm recursos são atualmente para atividades ligadas a acesso. Nas palavras de David Francis, essa política será cada vez mais predominante:

> *The only way to get money for preservation in the future is by not promoting the word "preservation". Instead we will need to promote the word "access" – but incorporate preservation within access, rather than the other way around.*[470]

A despeito dos recursos crescentes para um significativo investimento em equipamentos e instalações, tendo a concordar com José Inácio de Melo Souza quando, ao analisar as mudanças político-administrativas por que passou a Cinemateca Brasileira na segunda metade da década de 1970, escreveu que "com a nova ordem reinante, entrava-se numa pretendida era de profissionalização, até hoje incompleta"[471]. A análise do quadro técnico da instituição durante as últimas décadas demonstra uma crescente diminuição de funcionários estáveis (pertencentes ao quadro federal), devida a desligamentos voluntários e aposentadorias, vagas que nunca foram preenchidas por concurso público; paralelamente, cresce o número de colaboradores por prestação de serviços, alguns ocupando inclusive postos chaves da atividade institucional. Colaboradores formados e treinados pela Cinemateca são, a maior parte das vezes, afastados ao fim de cada projeto. Continua repetindo-se a perda de tempo e dinheiro investidos na formação de pessoal. Essa anomalia, aliada a algumas mudanças internas do rumo

---

[468] A bem da verdade, R$ 1.138 mil desse total foram transferidos à Cinemateca para a aquisição de 100 kits de difusão digital para atendimento a um edital do próprio Ministério da Cultura.
[469] Embora a partir de 2005 esse encaminhamento tenha sido amplamente adotado pelo MinC – que os discute politicamente com agências como o Banco do Brasil, a Petrobras, BNDES –, Carlos Magalhães (entrevista citada) afirma nunca ter percebido no processo algum tipo de censura do tipo "faça tal projeto".
[470] Film curatorship, p.170.
[471] Paulo Emilio no Paraíso, p.489.

político-gerencial, fazem com que várias metas desenhadas em alguns projetos, previstas para desenvolvimento "na próxima etapa" sejam abortadas e não tenham continuidade.

Ainda no terreno da formação de pessoal, foi destacado anteriormente o papel de disseminação de conhecimentos técnicos exercido pela Cinemateca através da realização sistemática de estágios oferecidos a representantes de arquivos de todo o país. Além deles, seminários realizados com alguma periodicidade têm abordado questões de restauração – fotoquímica e digital – e de projeção, muitos deles com participantes de outros arquivos latino-americanos. Nenhuma dessas iniciativas, porém, deveria afastar da agenda da Cinemateca uma ação efetiva junto a universidades que possuem cursos de graduação em cinema e audiovisual. Exceto pelo oferecimento da disciplina de preservação no curso de cinema da Universidade Federal Fluminense, a preservação permanece ausente dos outros currículos quando, estranhamente, uma menção explícita a ela é feita na Resolução nº 10 da Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação[472], que prevê que "o egresso do curso de Cinema e Audiovisual deve estar capacitado", entre outras áreas na "pesquisa acadêmica nos campos da história, da estética, da crítica e da preservação", além das "políticas públicas para o setor, a legislação, a organização de mostras, cineclubes e acervos, e as questões oriundas do campo ético e político" – ou seja o que modernamente chama-se "curadoria cinematográfica"[473].

Apesar de todas as conquistas da Cinemateca Brasileira em suas muitas décadas de existência, o trabalho a fazer ainda é gigantesco e muitas as batalhas a combater.

[472] Resolução do Ministério da Educação, publicada no Diário Oficial da União, 7 jul 2006.
[473] Curadoria cinematográfica é "a arte de interpretar a estética, a história e a tecnologia do cinema através da coleta, da preservação e da documentação seletivas de filmes e sua exposição em apresentações arquivísticas" (Film curatorship, p.231).

QUESTÃO DE TUTELA

David Francis, quando curador do National Film Archive/BFI recusou-se a entregar à Disney os filmes da produtora quando tentaram tirá-los do arquivo. A incisiva argumentação foi que os filmes eram um patrimônio britânico tanto quanto norte-americano, "it's an English-language heritage"[1].

> *I just said No. And the answer was, "Well, we have the right." I said, "OK. Exert the right. Fight it; take it to court if you want to. You're fighting the British Government. Do you want to taka the Government to court?"*

Acontece que, na época, o NFA ainda não era uma instituição da coroa britânica, portanto David Francis blefou. Sua atitude de defesa patrimonial, entretanto, justificava-se plenamente no campo da tutela administrativa, não jurisdicional (esta, só será conferida ao BFI pela Royal Charter de 1983).

Foi esse mesmo tipo de tutela que tomou a si a Fundação Cinemateca Brasileira, instituição de direito privado, quando, nos estatutos de sua criação, fixou como objetivo maior da entidade (Art. 2º)

> *a preservação do maior número possível de cópias negativas ou positivas da produção cinematográfica brasileira, desde as suas origens, e uma seleção da produção internacional de todos os tempos, seguindo um critério de importância como documento histórico e obra de arte ou de interesse científico e didático. – Para esse fim a Fundação, além de promover a prospecção do território nacional para a localização e aquisição de filmes nacionais e estrangeiros, providenciará a tiragem de cópias, a construção de armazéns especiais para depósitos de películas, e instalações adequadas para o trabalho de restauração e conservação.*[2]

Convênios com os poderes públicos de diferentes esferas governamentais reconheceram-lhe direitos de tutela administrativa sobre o patrimônio cinematográfico brasileiro, o que de alguma forma também fazia com que esses direitos tocassem as raias da esfera da tutela política.

A possibilidade de ampliação dessa tutela para a esfera jurisdicional dá-se no momento em que, ao ser incorporada à Fundação Nacional Pró-Memória, do Ministério da Educação e Cultura, o Regimento Interno da Cinemateca Brasileira é publicado no Diário Oficial da União, em 1984, estabelecendo que a finalidade do órgão é

> *preservar a produção audiovisual brasileira e uma seleção da produção internacional de todos os tempos, recolher e organizar a documentação a elas relativa, bem como promover a difusão da cultura audiovisual.*[3]

A Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, dedica o Capítulo III do Título VIII a questões da Educação, da Cultura e do Desporto, considerados direitos de todos (portanto juridicamente tuteláveis, ao lado dos interesses privados e dos públicos, privilegiados em textos normativos clássicos). São, consequentemente, direitos fundamentais, "direitos positivados que visam garantir o exercício da

---

[1] O episódio é narrado em Film curatorship, p.35-6. A citação seguinte é da mesma fonte.

[2] Faziam ainda parte das finalidades estabelecidas no Art. 2º, a documentação e a difusão cinematográficas, e a filantropia (esta como exigência legal para obtenção de declarações de utilidade pública municipal, estadual e federal).

[3] Esse texto fazia parte do Art. 1º do Regimento Interno até sua mais recente modificação, em setembro de 2007, quando passou para o Art. 2º, com a seguinte redação: "A Cinemateca Brasileira tem por finalidade preservar a produção audiovisual brasileira e uma seleção da produção internacional de todos os tempos, recolher e organizar a documentação a elas relativa, bem como promover a difusão da cultura cinematográfica e audiovisual". No inciso I do Art. 3º esclarece-se que a preservação será "dos registros das imagens em movimento, independentemente do suporte onde estão contidos (filmes, vídeos e outros), de produção brasileira e estrangeira, com prioridade para a nacional".

dignidade humana e [que] surgem em virtude de obstáculos que a impedem"[4]. Ao considerar esses direitos, a Constituição garante a tutela dos direitos difusos, indivisíveis[5].

Os artigos 215 e 216 da Constituição Federal estabelecem as formas de atuação do Estado na garantia a todos os cidadãos do pleno exercício dos direitos culturais, o universo de elementos que constitui o patrimônio cultural brasileiro – "bens de natureza material e imaterial [...] portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedades brasileira" e prevêem formas de punição aos "danos e ameaças ao patrimônio cultural". Lembram os especialistas que, quando afirmamos que um bem faz parte do patrimônio cultural, estamos indicando que é um bem sobre o qual recai um interesse difuso; o bem em si, físico, pode ser privado, apenas o valor cultural que dele emana será sempre propriedade coletiva, e sua preservação um interesse difuso. Em termos de jurisprudência, é da maior importância compreender que não são os bens materiais ou imateriais que constituem os *bens jurídicos*. Os bens materiais ou imateriais são objetos do bem jurídico, quando atingidos por norma jurídica. Os *bens jurídicos* "são os direitos e interesses juridicamente protegidos que servem de objeto às relações jurídicas"[6]. Portanto, quando se fala em tutela do patrimônio – audiovisual, em nosso caso – o *bem jurídico* tutelado é o *direito à sua preservação*.

As origens da preocupação com a preservação do patrimônio cultural estão indissoluvelmente ligadas ao desenvolvimento da garantia jurídica dos direitos fundamentais, e não é por acaso que aquelas origens podem ser encontradas na Revolução Francesa[7]. Contudo, declarações dos direitos do homem e do cidadão, recomendações de proteção ao patrimônio, contra crimes de guerra, etc., votadas por assembléias da ONU, da Unesco e de outros organismos supranacionais, por vezes parcialmente integradas a ordenamentos jurídicos nacionais, não têm em si "força cogente", "estão no rol dos princípios morais gerais, que não fazem parte de um direito com caráter coercitivo", têm "impacto moral"[8]. Na verdade, no Brasil e em muitos outros países, independentemente de serem ou não signatários dessas convenções internacionais e suas constituições possuírem disposições que reconheçam os direitos fundamentais, ainda não foram encontradas as vias políticas para sua efetivação. No caso brasileiro especificamente, o patrimônio cultural, enquanto objeto do direito à preservação, é dotado de conveniente tutela constitucional, mas como bem o diz a especialista Lúcia Reisewitz,

> *se o patrimônio cultural brasileiro será ou não preservado não é a ciência jurídica que pode responder. Dentro do universo normativo podemos chegar apenas a uma limitada conclusão: a de que existe a possibilidade de proteção jurídica desse patrimônio, pois a preservação da*

---

[4] Direito ambiental e patrimônio cultural, p.35. Nessa mesma página, uma citação de A Era dos Direitos, de Norberto Bobbio, define a característica histórica dos direitos fundamentais, porque "nascidos em certas circunstâncias, caracterizadas por lutas em defesa de novas liberdades contra velhos poderes, e nascidos de modo gradual, nem todos de uma vez, nem de uma vez por todas".

[5] A definição de "interesses ou direitos difusos" encontra-se no Art. 81 da Lei n.8.078 (de 11 set 1990, chamada Lei de Defesa do Consumidor): direitos "transindividuais, de natureza indivisível, de que sejam titulares pessoas indeterminadas e ligadas por circunstâncias de fato".

[6] Direito ambiental e patrimônio cultural, p.53.

[7] Sobre patrimônio histórico e Revolução Francesa, ver capítulo III de A alegoria do patrimônio, de Françoise Choay.

[8] As três citações em Direito ambiental e patrimônio cultural, p.71.

> *memória, da ação e identidade do povo brasileiro é um direito constitucionalmente assegurado.*[9]

No que respeita ao caso específico da preservação do patrimônio cultural cinematográfico, vimos na primeira parte deste trabalho que havia, no anteprojeto apresentado por Alberto Cavalcanti a Getúlio Vargas, a preocupação expressa com a documentação e a arte cinematográficas, cabendo a uma Cinemateca Brasileira que nunca chegou a existir a atribuição de zelar por sua reunião, tratamento, conservação e difusão. Nada dessa preocupação restou nas atribuições do Instituto Nacional de Cinema quando de sua criação. Ou antes, uma resolução do INC (34/1970) chegou a criar uma Cinemateca Nacional, que ficou no papel até que o Conselho Nacional de Cinema, tendo em vista a existência da Cinemateca Brasileira, vinculada à Fundação Nacional Pró-Memória desde 1984, revogou, através de sua Resolução 185/89, as determinações referentes àquela Cinemateca Nacional.

Na verdade, a primeira vez que o cuidado legislativo se manifesta efetivamente a respeito da preservação do cinema é quando da transferência das atribuições do INC para a Empresa Brasileira de Filmes S/A, através da Lei n.6281/75, que, em seu Art.6, expressava como de responsabilidade da Embrafilme o incentivo à pesquisa, prospecção, recuperação e conservação de filmes. Vimos, na segunda parte deste trabalho, a ação da Embrafilme junto às cinematecas brasileiras sobretudo durante a gestão de Carlos Augusto Calil na direção cultural da empresa. Após a extinção da Embrafilme e de outros órgãos culturais na gestão Collor, foi assinada ainda por Fernando Collor de Mello, a Lei n.8.401/92, que em seu art. 1º previa ao Poder Executivo "colaborar para a preservação de sua [da obra audiovisual brasileira] memória e da documentação a ela relativa", entre atribuições voltadas para a produção, distribuição e exibição.

De certa forma, a sensação que se tem é que, durante a última década do século XX – período que a Cinemateca Brasileira permanece vinculada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o poder público age como se a ela sozinha coubesse, com escassos recursos, a competência de responder pela atividade de preservar o patrimônio, enquanto a Secretaria do Audiovisual volta-se prioritariamente para o fomento à produção. As próprias oscilações legais relativas ao que, em poucos anos se configurou quase como um mecanismo de depósito legal de obra audiovisual demonstram isso.

O Decreto 567, de junho de 1992, que regulamentou a lei 8401/02 acima referida, em seu Art. 13, previa 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", sendo que a obra "será adquirida pelo preço de custo de sua reprodução".

Já a lei 8685/93, instituiu 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" (Art.8). Regulamentada pelo Decreto 974/93, previa, em seu Art.15, que a cópia deveria ser nova, "na bitola original, com marcação de luz", e depositada no "prazo máximo de

[9] Idem, p.128.

seis meses após a conclusão da obra". O custo da confecção da cópia seria de responsabilidade da empresa produtora e as cópias "não poderão ser utilizadas em nenhum tipo de exibição, assegurando-se sua preservação".

A Portaria 184/96 diminuía o prazo de depósito da cópia para noventa dias, e o comprovante do cumprimento da obrigação deveria ser anexado à prestação de contas dos beneficiários dos recursos públicos na confecção da obra.

Por sua vez, a Portaria 63/97, que determinava as normas para utilização de deduções do imposto de renda para a realização de projetos audiovisuais, estabelecia em seu Art.16, que o beneficiário, em até trinta dias, depositaria cópia da obra na Secretaria do Audiovisual, que por sua vez a encaminharia à Cinemateca Brasileira.

Os procedimentos somente adquiriram uma maior estabilidade a partir da Medida Provisória 2228, que criou o Conselho Superior de Cinema, a Agência Nacional de Cinema e definiu a Política Nacional de Cinema. Esta MP, com força de lei, em seu Art.26, define que uma cópia da obra cinematográfica ou videofonográfica realizada com recursos públicos ou provenientes de renúncia fiscal, de baixo contraste, interpositivo[10] ou matriz digital, será depositada na Cinemateca Brasileira "para sua devida preservação".

Por fim, a incorporação da Cinema Brasileira à Secretaria do Audiovisual deu-se não através de um acordo assinado entre a instituição e a SAv mas apenas através de sua inclusão na estrutura organizacional do Ministério da Cultura. Cabe observar que, originalmente pelo Decreto 4806, de 12 de agosto de 2003, modificado por outros até o Decreto 5711, de 24 de fevereiro de 2006, em vigor, cabe à Secretaria do Audiovisual e não à Cinemateca Brasileira "planejar, promover e coordenar as ações necessárias à difusão, à preservação e à renovação das obras cinematográficas e de outros conteúdos audiovisuais brasileiros, bem assim à pesquisa, à formação e à qualificação profissional". É no Regimento Interno da SAv, fixado pela Portaria 17, de 25 de abril de 2007, que se fixam as competências da Cinemateca Brasileira:

> *I – atuar como centro nacional de informações cinematográficas e audiovisuais;*
> *II – assegurar o registro e a guarda da produção intelectual cinematográfica e audiovisual nacional; e*
> *III – exercer atividades de restauro e preservação da produção cinematográfica nacional.*

Se, de alguma maneira, a prática da tutela administrativa e até certo ponto política sobre a preservação do patrimônio audiovisual nacional foi garantida pela atividade da Cinemateca Brasileira ao longo de décadas, os diplomas legais que a dotariam de direito de tutela jurisdicional ainda carecem de melhor formulação e maior clareza. Mas isso também faz parte de uma conquista que será melhor desenvolvida à medida que a instituição conseguir detalhar com cada vez mais objetividade sua missão e seus projetos a médio e longo prazo.

---

[10] Por motivos econômicos, existe acordo entre a Ancine e os produtores para o depósito de uma cópia simples, em perfeitas condições de conservação.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- ABRÃO, Eliane Yachouh. Direitos de Autor e Direitos Conexos. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.
- ACERVO: Revista do Arquivo Nacional. V. 16, n. 1, jan/jun 2003. Especial Imagens em Movimento. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.
- ANDRADE, Rudá. Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962. Cadernos da Cinemateca.
- _____. L'action des ciné-clubs et des cinémathèques en Amerique Latine pour le développemet de la culture cinématografique. Documento preparado para a Mesa-redonda Internacional sobre o cinema na América Latina realizada em Santa-Margherita-Ligure. Paris: UNESCO/CA/10/5, 1961.
- ANGRIMANI, Danilo. Vila Clementino. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, Prefeitura do Município de São Paulo, 1999. Série História dos Bairros de São Paulo, 25.
- ARENDT, Hannah. A Condição Humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. Filmografia do Cinema Brasileiro: 1900-1935, jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.
- _____. Cinema Brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- BILAC, Olavo. Vossa Insolência: crônicas. Dimas, Antonio (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BLOCH, Marc. Apologia da História ou O Ofício do Historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BORDE, Raymond. Les Cinémathèques. Paris: Editions L'Age d'Homme, 1983.
- BORDE, Raymond; BUACHE, Freddy. La Crise des Cinémathèques et du Monde. Paris: Editions L'Age d'Homme, 1997.
- BOTELHO, Isaura. Romance de Formação: FUNARTE e política cultural. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.
- CAHIERS DU CINÉMA. Edição especial de nov 2001. Paris, 2001.
- CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Thereza (Org.). Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
- CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade – Editora UNESP, 2001.
- CALIL, Carlos Augusto; SIQUEIRA, Sérvulo; KARNSTÄDT, Hans, et al. Cinemateca Imaginária: cinema & memória. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1981.
- CHERCHI USAI, Paolo. The Death of Cinema: history, cultural memory and the Digital Dark Age. Londres: British Film Institute, 2001.
- _____. Silent Cinema: an introduction. Londres: Brifish Film Institute, 2003.
- CHERCHI USAI, Paolo; FRANCIS, David; HORWATH, Alexander; LOEBENSTEIN, Michael (Ed.). Film Curatorship: archives, museums and the digital marketplace. Viena: Synema Gesellschaft für film and Medien, 2008.
- CÓDIGO CIVIL E CONSTITUIÇÃO FEDERAL. São Paulo: Saraiva, 2007
- CONTRACAMPO. (www.contracampo.he.com.br) – edição online, dezembro de 2001.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. Cinematecas e Cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973). Assis: UNESP, 2007. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista.

- CRAFTON, Donald. The Talkies: American cinema's transition to sound, 1926-1931. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1999. History of the American cinema, v.4.

- DANTAS, Macedo. Cornélio Pires: criação e riso. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

- DECHERNEY, Peter. Hollywood and the Culture Elite: how the movies became american. Nova Iorque, Columbia University Press, 2004.

- DUARTE, B.J.. Caçadores de Imagens: Crônicas da Memória – II. São Paulo: Massao Ohno – Roswitha Kempf, 1982.

- EDMONDSON, Ray. Audiovisual Archiving: philosophy and principles. Paris: UNESCO, 2004.

- ELSAESSER, Thomas (Ed.). Early Cinema: space, frame, narrative. Londres: BFI Publishing, 2006.

- ESCOREL, Eduardo. Vestígios do Passado: acervo audiovisual e documento histórico. In: CAMARGO, Célia et al. CPDoc 30 Anos. Rio de Janeiro: Editora da FGV/CPDoc, 2003.

- FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

- FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

- FRAPPAT, Marie. Cinémathèques à l'italienne: conservation et diffusion du patrimoine cinématographique en Italie. Paris: L'Harmattan, 2006.

- FRESNOT, Alain. Alain Fresnot: um cineasta sem alma. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

- GALLO, Verónica Falconí; CALERO, Bolíval Regalado (Org.). Inicio y Memoria: Cinemateca Nacional 1982-2007. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.

- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-americano. São Paulo: USP, 1991. Tese (livre-docência) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

- GAMMA GROUP. The use of new technologies applied to film restoration: technical and ethical problems / L'emploi des nouvelles technologies dans la restauration du film: problemes techniques et ethiques. European Research Group of Film Archives and Laboratories/Programme Kaleidoscope da Comssion of the European Communities, (1996?).

- GAUDREAULT, André. Cinéma et Attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe. Paris: CNRS Éditions, 2008.

- GOMES, Paulo Emilio Salles. Crítica de cinema no Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Embrafilme, 1981. 2 v.

- _____. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Embrafilme, 1980.

- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A retórica da perda. Rio de Janeiro: Editora UFRJ e MinC/Iphan, 2002.

- HALBWACHS, Maurice. La Mémoire Collective. Paris: Albin Michel, 1997.

- HARRISON, Harriet W. (Ed.). The Fiaf Cataloguing Rules for Film Archives. Munique-Londres-Nova Iorque-Paris: Saur, 1991.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- HOUSTON, Penelope. Keepers of the Frame: the film archives. Londres: British Film Institute, 1994.

- LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

- MAGALHÃES, Aloísio. E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- LYRA, Marcelo. Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2004.

- MANNONI, Laurent. Histoire de la Cinémathèque Française. Paris: Éditions Gallimard, 2006.

- MATTOS, Carlos Alberto; BRANDÃO, Carlos Augusto D. Brandão; BARROS, José Tavares de; BRANDÃO, Myrna Silveira (Org.). Memória da Memória: Uma história do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. [Rio de Janeiro]. S/d [2006]

- MATUSZEWSKI, Boleslaw. A New Source of History / Animated Photography: what it is, what it should be. Varsóvia: Filmoteka Narodowa, 1999.

- _____. Écrits Cinématographiques: édition établie par Magdalena Mazaraki. Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/La Cinémathèque Française, 2006.

- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A Crise da Memória, História e Documento: Reflexões para um Tempo de Transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.). Arquivos, patrimônio e memória. São Paulo: Unesp/Fapesp, 1999. P.11-29.

- OAKLAND, John. Gerenciamento da Qualidade Total. São Paulo: Nobel, 1994.

- OLIVEIRA, Luís Miguel; MADEIRA, Maria João (Coord.). Cinemateca: 40 Anos de Actividade. Lisboa: Ministério da Cultura/Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1998.

- ORTEGA, Cristina Dotta. Introdução ao Microisis. Brasília : Briquet de Lemos / Livros, 2002.

- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Org.). Le Cinéma Brésilien. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987.

- PEREIRA, Geraldo Santos. Plano Geral do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1973.

- PERRY, Ted. The preservation of moving images in the developing countries. Texto de trabalho publicado para o International Expert's Meeting on Specialized Requirements Concerning the Preservation of Film and Other Audio-visual Media in Developing Countries (16-20 October, 1978, Buenos Aires, Argentina). Paris: Unesco CC/CH/78/CONF.

- PONTES, Heloisa. Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- REISEWITZ, Lúcia. Direito Ambiental e Patrimônio Cultural: direito à preservação da memória, ação e identidade do povo brasileiro. São Paulo: Editora Juarez de Oliveira, 2004.

- RICOEUR, Paul. A Memória, a História, o Esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

- RIO, João do. Cinematographo: chonicas cariocas. Porto: Livraria Chardron, 1909.

- SANTAMARINA, Antonio (Coord.). Filmoteca Española: cincuenta años de historia (1953-2003). Madri: Filmoteca Española/I.C.A.A./Ministerio de Cultura, 2005.

- SCHMIDT, Afonso. Os Impunes e outros contos. São Paulo: Editora Brasiliense Ltda., s/d. Volume VII da coleção Obras de Afonso Schmidt.

- SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

- SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. The Digital Dilemma: strategic issues in archiving and accessing digital motio picture materials. Hollywood (EUA): 2007 (segunda impressão fevereiro 2008).

- SIMIS, Anita. Estado e Cinema no Brasil. São Paulo: Annablume, 1996.

- SLIDE, Anthony. Nitrate won't wait: a history of film preservation in the United States. Jefferson (EUA): McFarland Classics, 2000.

- SMITH, Paul (Org). The historian and film. Cambridge: University Press, 1978.

- SMITHER, Roger (Ed.). This Film is Dangerous: a celebration of nitrate film. Londres: Fédération Internationale des Archives du Film, 2001.

- SOUZA, Carlos Roberto de Souza. Nossa Aventura na Tela. São Paulo: Cultura Editores, 1998.

- SOUZA, José Inácio de Melo. Paulo Emilio no Paraíso. Rio de Janeiro: Record, 2002.

- SUROWIEC, Catherine A. (Ed.). The Lumière Project – The European Film Archives at the Crossroads. Lisboa: Associação Projecto Lumière, 1996.

- TAVARES, Hugo Moura. Cinemateca de Curitiba: 30 anos. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, set. 2005. Boletim da Casa Romário Martins, v. 29 n. 128.

- THOMPSON, Cecília (Org.). Cinemateca Brasileira e seus problemas. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1964. Cadernos da Cinemateca 2.

- TODOROV, Tzetan. Les Abus de la Memóire. Paris: Arléa, 2004.

- TOUBIANA, Serge. Toute la Mémoire du Monde. Paris: Mission de Réflexion sur le Patrimoine Cinématographique en France, 2003. Documento disponível em www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics. Acesso em: 25 set 2008.

- VIEIRA, João Luiz (Ed.). Cinema Novo and Beyond. Nova Iorque: 1998-99. Catálogo publicado por ocasião da exibição da mostra de mesmo nome no Museum of Modern Art.

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

Artigos

- ANDRADE, Rudá de. A Permanente Memória do Cinema". Folha de S. Paulo, São Paulo, 15 dez 1996. caderno Mais!

- CALIL, Carlos Augusto. Filme Velho: Ouro de Tolo". Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 28, fev 1978..

- DIMITRIU, Christian. The Leviathan and the Identikits – Global figures for everyday use. Journal of film preservation, Bruxelas, n. 73, p.6-18, abr 2007.

- _____. La Cinemateca Argentina – Entrevista con Guillermo Fernández Jurado. Journal of film preservation, Bruxelas, n. 74-5, , p.15-34, nov 2007.

- DMITRIEV, Vladimir Y. Gosfilmofond: the film archive of the Russian Federation". Museum International, Paris, n.184, v.46 n.4, p.16-20, 1994.

- ELTON, Arthur. The film as source material for History. Aslib Proceedings, Inglaterra, v. 7 n. 4, p.207-239, nov. 1955.

- ESCOREL, Eduardo. A décima musa – Mário de Andrade e o cinema. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 6, jul/ago 1997.

- FRANCIS, David. From parchment to pictures to pixels – balancing the accounts: Ernest Lindgren and the National Film Archive, 70 years on. Journal of film preservation, Bruxelas, n.71, p.21-41, jul 2006.

- GONZAGA, Alice. Memória Cinematográfica. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 abr 2000. Coluna Opinião.

- JAMES, Nick. Treasures for the archives. Sight & Sound, Londres, v. 17 n. 12, p.5, dez 2007.

- JEAVONS, Clyde. The moving image: subject or object?. Journal of film preservation, Bruxelas, n.73, p.19-32, abr 2007..

- KLAUE, Wolfgang. Every film an adventure. Journal of film preservation, Bruxelas, n.72, p.48-66, nov 2006.

- KULA, Sam. Film archives at the Centenary of film. Archivaria – The Journal of the Association of Canadian Archivists, Canadá, n.40, 210-225, outono 1995.

- MARTINEZ CARRIL, Manuel. Medio siglo de Cinematecas en América Latina. Separata da revista Encuadre, Venezuela, 25p., n.1, jul/ago 1990.

- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Identidade Cultural e Arqueologia. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, v. 20, p.33-6, 1984.

- NEGREIROS, Leandro R.; DIAS, Eduardo W. Automação de arquivos no Brasil: os discursos e seus momentos". Arquivista.net, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p.38-53, jan/jun 2007. Disponível em www.arquivistica.net. Acesso em: 15 jan 2008.

- NOWELL-SMITH, Geoffrey. Diamonds are forever. Sight & Sound, Londres, v.18, n.10, p.42-5, out 2008.

- PEREIRA, Roberto Souto. Arquivo de filmes: preparação para a automação e criação de uma base de dados nacional. Arquivo & Administração, Rio de Janeiro, v. 10-14, n. 2, p.47-61, 1986.

- SMITHER, Roger; WALSH, David. Unkown pioneer: Edward Foxen Cooper and the Imperial War Museum Film Archive, 1919-1934. Film History, Sidney, v. 12 n. 2, p.187-203, 2000.

- SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: por uma consciência de preservação". Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, v. 20, p.59-63, 1984.

- _____. A história da Cinemateca Brasileira. Cinemateca Brasileira 60 anos em movimento, catálogo de exposição. São Paulo, 2006.

Entrevistas

a) realizadas pelo autor

- Ana Pessoa (8 out 2004)

- Carlos Augusto Calil (15 fev 2007)

- Hernani Heffner (8 out 2004)

- Carlos Wendel de Magalhães (27 nov 2008)

b) realizadas por terceiros

- Francisco Luiz de Almeida Salles, Maurice Capovilla, Paulo Emilio Salles Gomes, Rudá de Andrade (sem data, recolhidas por Alain Fresnot e equipe de realização do filme Nitrato, provavelmente em 1973)

- Gustavo Dahl (a José Inácio de Melo Souza, 28 ago 1998)

- Jean-Claude Bernardet (ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 30 out 1990)

- Maria Rita Galvão (ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 26 out 1990)

- Maria Rita Galvão (à Cinemateca Brasileira, 25 set 2007)

- Patrícia de Filippi (a Luciana Araújo e Alessandra Brum, 1 jun 2006)

- Rudá de Andrade (a José Inácio de Melo Souza, 17 e 24 jun 1997)

- Sérgio Lima (a José Inácio de Melo Souza, 27 out e 17 dez 1999)

CD-Rom

- Em memória. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1996.

- VI Seminario/Taller de Archivos Fílmicos. Madri: Filmoteca Española, 2000.

- DEL ANO, Alfonso. Preservación cinematográfica. Bruxelas: Fédération Internationale des Archives du Film, 2004.

Filmografia

- Nitrato, de Alain Fresnot, 1972

- Câmera Aberta – especial Cinemateca Brasileira, de Vera Roquette-Pinto, 1984

- Cinemateca Brasileira, de Ozualdo Candeias, 1993

- Cinemateca Brasileira, de Kiko Molica, 2001

Arquivos

- Arquivo Gustavo Capanema – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Fundação Getúlio Vargas

- Cinemateca Brasileira

- Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

- Instituto Fernando Henrique Cardoso

- Museu Nacional