

Construindo um espaço para a preservação audiovisual no Brasil

Laura Bezerra

Introdução: cinema brasileiro e cultura cinematográfica

A pesar de se ter notícia da produção de filmes no país pelo menos desde 1898, o cinema brasileiro vivia em uma espécie de limbo. O trabalho dos pioneiros que existiram em diversas regiões do Brasil esbarrava em uma dupla negação: ele não alcançava os modelos idealizados de arte nem se constituía enquanto indústria. No discurso dos artistas e intelectuais, o cinema brasileiro não existia. Arthur Autran (2004: 11) chama a atenção na sua tese de doutorado para um fato curioso: “a frequência com que se afirma a inexistência da produção cinematográfica no Brasil. Páginas e páginas escritas sobre algo que na própria opinião dos autores não existe ou tão banal que é como se não existisse”.

A partir de uma visão normativa do que deveria ser um filme e medido em função de modelos estrangeiros, o cinema nacional seria desprovido de ambições estéticas. Ele seria um bebê “que ainda dorme envolto em faixas sem saber balbuciar uma palavra”, nas palavras de Amador Santelmo, em 1921 ou mesmo um “pimpolho mal educado” a fazer gracinhas terríveis, como aparece na revista *O Fan* em 1929 (*O Fan*, nº 5: 3)¹. Um cinema amador, tosco, vulgar e, de certa forma, constrangedor.

Adhemar Gonzaga e Pedro Lima empenharam-se em instituir um espaço público em defesa do cinema brasileiro, criando em 1924 as colunas “Filmação nacional” na revista *ParaTodos* e “Cinema no Brasil” em *Selecta*. Esta última é considerada “a primeira tentativa ordenada de se tentar compreender as dificuldades econômicas e o atraso técnico da produção brasileira” (Gardnier; Tosi,

2000). Dois anos depois surge a revista *Cinearte*, fundada por Mario Behring e Adhemar Gonzaga, publicada entre 1926-1942. Ao contrário da revista *O Fan*, que tinha como foco o “cinema-arte”, *Cinearte* era uma revista sem pruridos de falar em mercado, nas receitas obtidas pelos filmes, nos salários dos astros e estrelas². O fato de ser uma revista que defendia o cinema como entretenimento e adotava os padrões de Hollywood como modelo não impediu que, desde seu primeiro número, *Cinearte* abrisse espaço para o cinema nacional.

Mais ainda: Adhemar Gonzaga e Pedro Lima fizeram, ao longo dos anos, uma apaixonada campanha em prol do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no Brasil (Simis, 2008). Entretanto, a defesa do cinema nacional precisava mesmo ser precedida pela afirmação de sua existência e a coluna “Filmagem Brasileira”³ empreende um esforço, que poderia ser chamado de didático, para demonstrar a realidade do cinema nacional ao público: “é preciso convencer a estes eternos maldizentes do que é nosso, que quer queiram ou não, o Cinema no Brasil é uma realidade.” (*Cinearte*, nº 9: 4-5). Já no seu primeiro número, a coluna começa dizendo que “mesmo os mais fanáticos pelo Cinema brasileiro, naturalmente, não conhecem J. S. Galvão...” (*Cinearte*, nº 1: 5). Segue-se uma “conversa” com Galvão, que informa o leitor sobre os filmes *A carne* (1925) e *Soffrer para gozar* (1923), da empresa Apa Film S.A. de Campinas, onde “já temos verdadeiramente uma indústria”. O leitor aprende que não somente *existe* uma indústria de filmes no país, como também um público *fanático* por suas fitas. Jurandyr Noronha, nome fundamental para a preservação audiovisual no Brasil⁴, conta que seu interesse pelo cinema – em especial pelo cinema nacional – nasceu através “das páginas de *Cinearte*” (Heffner, 2013: 110).

No início dos anos 1930 a burguesia brasileira começou a se interessar pela realização de filmes. Tanto as filmagens de *Limite* quanto a criação da Cinédia S.A., por um lado, demonstram as contradições evidentes na aceitação incondicional de modelos estrangeiros, mas, por outro lado, evidenciam também as *possibilidades* que efetivamente existiam na produção cinematográfica brasileira da época. O filme experimental de Mário Peixoto é apontado como exemplo “que exercerá muita influência nas discussões estéticas do cinema brasileiro” (Andrade, 1962: 7). A Cinédia, por sua vez, produziu dramas e comédias musicais muito populares, criando gêneros e consagrando ícones como *Oscarito*, *Grande Otelo* e *Carmen Miranda*.

Esta potencial diversidade da nossa produção não foi valorizada. A persistência de um discurso marcado pela dicotomia cinema-arte e cinema-indústria, termina por promover “um duplo movimento de desqualificação”⁵ do cinema brasileiro, que nem alcançaria os modelos idealizados de arte, nem conseguiria se constituir enquanto indústria. Sendo assim, desconhecimento e mesmo desprezo marcam a relação dos intelectuais com o cinema feito no país: Marcos André,

redator do jornal *Diário da Noite*, ao assistir *Limite* em 1931, explicou nunca ter assistido antes a um filme brasileiro (apud Felice, 2012: 47); o crítico Antônio Moiniz Vianna, nome relevante na história da Cinemateca do MAM-RJ, responsável por uma respeitada coluna diária no *Correio da Manhã* entre 1946 e 1974, jactava-se de não escrever sobre o cinema nacional⁶. E estes são apenas alguns exemplos.

As duas primeiras cinematecas do Brasil, a Cinemateca Brasileira (SP) e a Cinemateca do MAM-RJ foram criadas no contexto de desenvolvimento da cultura cinematográfica no país. Em artigo publicado no *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, em 23 de março de 1957, Paulo Emílio Salles Gomes afirma que a constituição da cultura cinematográfica seria “impensável sem uma cinemateca”. Uma cinemateca seria uma espécie de catalisador: um acervo de filmes era condição essencial para difusão, reflexão sobre o cinema. As cinematecas são, portanto, importantes vetores da cultura cinematográfica e a cinefilia, por sua vez, é um espaço fértil para a preservação audiovisual.

Apesar de terem referências e histórias muito diferentes, as duas cinematecas citadas guardam alguns pontos em comum em suas trajetórias. Em primeiro lugar, ambas nasceram em função de projetos de difusão e reflexão sobre a sétima arte, sem que houvesse, ao menos nos seus inícios, um projeto de preservação do acervo. É um início difuso, que foi sendo construído paulatinamente, o que se explicita nas dificuldades em determinar uma data precisa da criação das instituições. Em segundo lugar, a implementação de medidas em prol da conservação do acervo acontece somente a partir de meados dos anos 1970 e em função de esforços de algumas poucas pessoas. O terceiro ponto em comum entre as cinematecas do Rio e de São Paulo, que nos interessa especialmente, é que o precário lugar do cinema nacional no imaginário letrado da cultura brasileira impediu a valorização da produção local nas cinematecas, que, nos seus anos iniciais, não se ocupavam minimamente da produção de filmes do país. O interesse pelo cinema brasileiro só surgiu muito lentamente nas duas instituições e é esse é o tema deste artigo.

A Fimoteca de São Paulo e a valorização do cinema brasileiro nos anos 1950

Um dos fundadores do Clube de Cinema de São Paulo, Paulo Emílio Salles Gomes, mudou-se para a França em 1946 para estudar estética cinematográfica e colocou os membros do cineclubes em contato com o mundo dos arquivos fílmicos, detentores de antigos filmes. É com a finalidade de obter as cópias necessárias às exibições do Clube que ele sugere “criar oficialmente um troço chamado Fimoteca Brasileira, ou Fimoteca de São Paulo, ou cousa que o valha”⁷. O Clube de Cinema conquistou a simpatia do mecenas Francisco “Ciccilo” Matarazzo Sobrinho, que

se interessou em criar um departamento de cinema no Museu de Arte Moderna de São Paulo e assim, em março de 1949, foi inaugurada com grande repercussão a Filmoteca do MAM de São Paulo.

Nesta época, a Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF) começava a tentar estender sua área de atuação para o chamado “terceiro mundo”. Graças a sua boa relação com Henri Langlois, Paulo Emílio conseguiu que a Filmoteca de São Paulo, antes mesmo de estar oficialmente constituída, fosse admitida como membro efetivo da Federação em 1948. A Cinemateca Francesa se dispôs a copiar um lote de filmes que passariam a compor o núcleo inicial do acervo da Filmoteca de São Paulo, que teve importância fundamental para o desenvolvimento dos cineclubes brasileiros e para a formação de um público capaz de se apropriar criticamente da grande manifestação cultural do século XX.

A Filmoteca do MAM de São Paulo foi também basilar para a preservação da memória cinematográfica brasileira e para a consolidação da história do cinema nacional. Nesta época, lembremos, o cinema brasileiro era tratado com completo descaso pela absoluta maioria dos cinéfilos e cineclubistas. Mesmo assim,

Paulo Emílio, que seria eleito vice-presidente da Fiaf neste mesmo ano, defende que o estatuto da Filmoteca acentuasse seu caráter de arquivo de filmes e sugere que se comece a reunir documentos e materiais sobre o cinema brasileiro, algo que seguramente não estava no foco de interesse do Clube de Cinema (Souza, 2009: 60).

Não se sabe a motivação para a sugestão de Salles Gomes, se o contato mais intenso com outros arquivos de filmes ou talvez com as ideias de Georges Sadoul lhe mostraram a importância de preservar o acervo dos cinemas nacionais para a construção de um projeto político-cultural de esquerda (Baeque, 2010 e Sadoul, 1976). Mas, anos antes, em 1929, Adhemar Gonzaga, inspirado na criação de um museu cinematográfico nos EUA, já falava da importância de se preservar os filmes produzidos no Brasil, o que permitiria, segundo ele, “fixar uma época com todas as suas características” e serviria tanto para guardar as “memórias urbanas”, a exemplo das modificações sofridas pela Capital Federal, como também “certas tradições, aspectos pitorescos de nossa vida, principalmente do nosso interior, que vão desaparecendo aos poucos”. Consciente do lugar precário ocupado pelo cinema brasileiro, Gonzaga afirmava que se alguém no Brasil sugerisse a criação de um museu “destinado apenas a guardar filmes (...) a proposição seria recebida por entre gargalhadas, e o autor necessariamente receberia a consagração de maluco, pelo menos”. Mesmo assim, ele encerra seu artigo recomendando que o Museu Nacional comesse a colecionar “filmes documentários que conservassem a expressão da época presente” (Cinearte, nº 154).

Vinte anos depois, quando da criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Jurandyr Passos Noronha, em artigo publicado na revista *A Cena Muda*, refletia sobre a inexistência de uma instituição que preservasse o cinema nacional, evitando o esquecimento de sua história. Ele lamentava que os clubes de cinema existentes em São Paulo, Belo Horizonte ou no Rio de Janeiro cuidassem “tão somente das grandes obras do cinema mundial, havendo quase completo esquecimento do que fizeram os nossos pioneiros” (*A Cena Muda*, n.º 28)⁸.

Ultrapassando em muito a visão utilitária da preservação que transparece no artigo de Adhemar Gonzaga (visão esta que balizou também as primeiras experiências internacionais de preservação de filmes), Noronha lastimava a perda dos antigos filmes brasileiros “por considerá-los verdadeiro patrimônio nacional” e, em seguida, dava “indicações para a organização de uma filmoteca brasileira”. O artigo, considerado por Hernani Heffner (2013: 109) a “certidão simbólica de nascimento do campo [da preservação audiovisual] no Brasil”, revela “uma tentativa de sistematização até então desconhecida” no país (Souza, 2009: 60), que “procura trazer luz sobre as questões práticas de preservação e conservação do cinema nacional” (Coelho, 2010: 22). O texto se destaca por seu avanço no tempo. Noronha propõe o mapeamento de *toda* a produção nacional, ou seja, não são considerados dignos de preservação apenas os filmes de “excepcional valor”, que constariam, por exemplo, em um cânone de obras de arte. Sem entrar aqui na questão do valor patrimonial dos filmes, que Noronha tampouco aprofunda, queremos ressaltar quão avançadas são as posições do autor, que consegue pensar o cinema sem reduzi-lo às dicotomias de praxe (cinema como arte ou como indústria, por exemplo). O autor parece mesmo operar com um conceito amplo de cultura e de patrimônio *cultural* – ao invés de patrimônio *artístico* ou *histórico* –, o que só iria se consolidar muitos anos depois. Mesmo que não esteja completamente só, como ressalta José Quental (2010: 83), Jurandyr Noronha ocupa neste contexto uma posição peculiar e bastante isolada. Seu artigo, diga-se de passagem, não teve influência alguma nas atividades do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que estava sendo inaugurado naquele momento.

As retrospectivas do cinema brasileiro

A semente lançada por Noronha frutificou em um jovem funcionário da Filmoteca de São Paulo, Caio Scheiby⁹, que iniciou a prospecção de antigos filmes brasileiros. Segundo Carlos Roberto de Souza (2009: 61),

(...) com algum dinheiro conseguido por Lourival Gomes Machado junto a Ciccilo Matarazzo, Scheiby 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).

O contato de Scheiby com Jurandyr Noronha e com Adhemar Gonzaga, que doou os negativos de alguns filmes da Cinédia para a Filmoteca do MAM-SP, deu impulso para a organização de um marco histórico: a “I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro” em 1952. Seu catálogo apresenta diversos textos sobre o cinema brasileiro, entre eles, *Mostra e Filmoteca* de Noronha, que afirma que esta I Mostra seria, o “início não apenas [da] conservação de todo um patrimônio que vai desaparecendo mas também de situar, frente a outros países, o que tem sido o esforço de nossos patrícios no setor da sétima arte” (Museu..., 1952: 22)¹⁰. É este movimento, ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo, que explica porque a programação do evento, realizado na capital paulista no final de 1952, não se restringiu a exibir filmes antigos, mas também a produção brasileira mais recente. Seguindo a ideia de não somente resgatar (o antigo), mas também promover o (novo) cinema nacional, a mostra foi aberta com a *avant-première* de *Simão, o caolho* (1952), filme do mais renomado cineasta brasileiro da época, Alberto Cavalcanti. Foi exibido também um panorama da produção de Humberto Mauro, que incluiu seu mais antigo filme preservado, *Thesouro perdido* (1927), e o mais recente, *O canto da saudade* (1952)¹¹.

A “I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro” teve grande repercussão e foi fundamental no processo de consolidação dos estudos sobre a história do cinema brasileiro. Com isso, ficou fortalecida a necessidade de se continuar a prospecção de filmes nacionais e Caio Scheiby viajou pelo país coletando filmes para uma segunda retrospectiva.

Em fevereiro de 1954, como parte das comemorações dos 400 anos da cidade de São Paulo, foi realizado o “I Festival Internacional de Cinema do Brasil”, um grande evento que envolveu o Governo Federal, diversos arquivos internacionais, especialistas e personalidades da sociedade. Foram exibidos quase 300 filmes, distribuídos em diversas mostras paralelas, que acompanharam a mostra oficial¹². Entre elas estava a “II Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro”, que diferentemente da I Mostra, não apresentava filmes nacionais recentes. Estes foram exibidos no “Festival de Cinema Brasileiro”.

Luiz Carlos Bresser-Pereira, que cobriu o I Festival Internacional na sua coluna diária do jornal O Tempo, escreveu que o “o tal de Festival de Cinema Brasileiro [com os filmes recentes] revestiu-se de um ridículo atroz”.¹³ É interessante observar que no quarto número do Boletim do Festival (1954: 5) a “subcomissão de seleção de filmes nacionais” sentiu necessidade de justificar seu trabalho, que “partiu do suposto de que o Brasil, experimentando em sua atual

fase as suas melhores afirmações industriais e, comerciais e artísticas no campo de cinema, não deveria de forma alguma ficar ausente deste Festival.” Os longas-metragens *Chamas no cafezal* e *Na senda do crime*, foram escolhidos “pela sua base de valores técnico-artísticos, como realização industrial” e *Os gigantes de pedra*, “numa homenagem ao esforço da nossa produção independente e aos seus valores formais de linguagem cinematográfica”. Ou seja: a exibição de filmes nacionais ainda precisava ser explicada e as justificativas mais uma vez transitam em torno do binômio arte-indústria. Mesmo após a realização da “I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro”, que deu visibilidade e trouxe reconhecimento ao cinema nacional, a produção local recente, que busca consolidar uma indústria de cinema no país, ainda tem pouco espaço em um evento da cultura cinematográfica. No mesmo sentido aponta Bresser-Pereira, quando nos seus artigos elogiava a “parte cultural” do evento, citando explicitamente as conferências, mostras e retrospectivas, entre elas, a “II Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro”, organizada por Caio Scheiby e B.J. Duarte, que ficou um tanto premida dentro da extensa programação do Festival.

A formação do acervo e a primeira crise de crescimento

Convidado por Ciccilo Matarazzo, Paulo Emílio Salles Gomes volta ao Brasil e assume a chefia da Fimoteca, tendo como conservadores-adjuntos Caio Scheiby e Rudá de Andrade¹⁴, que se junta ao grupo. É neste momento de grande efervescência que a Fimoteca começa a formar um acervo e se transforma efetivamente em um arquivo de filmes. O Relatório de Atividades (RA) do biênio 1955-1956 informa que a prospecção foi o setor mais desenvolvido da Fimoteca: foram realizadas viagens “do norte ao sul do país” com o intuito de obter “a maior parte de todo o material cinematográfico antigo” para seu acervo, e assim

(...) conseguindo as doações dos pioneiros do cinema nacional assim como de instituições oficiais que não tinham recursos nem consciência do valor para preservá-las, a Cinemateca Brasileira tornou-se um importante arquivo do cinema Brasileiro (RA/1955-56: 1).

A Fimoteca ocupava um andar no prédio dos Diários Associados, onde ficavam os escritórios, uma sala para exame dos filmes, uma biblioteca “em precário funcionamento” (idem: 2), a fototeca, o acervo documental e os aparelhos (Lanternas Mágicas, Fonógrafos etc.), obtidos através de doações que chegavam continuamente.

O acervo de películas da Fimoteca do MAM, que tinha apenas 40 títulos em 1953, alcançou 5.000 rolos em 1956. Este crescimento se explica, em primeiro

lugar, pelas cópias realizadas para o “I Festival Internacional de Cinema do Brasil”, que ficaram com a instituição e, em segundo, pelo material obtido nas viagens de prospecção em busca de filmes brasileiros.

Há um terceiro motivo importante: com a substituição dos filmes de nitrato de celulose, facilmente inflamáveis, pelos *safety films* de acetato, as cinematecas de todo o mundo procuraram incorporar as cópias de nitrato a seus acervos, tendo em vista que, se fossem destruídas, a memória dos primeiros 50 anos do cinema se perderia. Uma carta escrita por Paulo Emílio Salles Gomes em maio de 1956 para a diretora executiva do MAM-RJ, Niomar Muniz Sodré, sugere que as duas instituições unam esforços em prol da preservação do cinema brasileiro:

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 (apud Souza, 2009: 67-68).

A sugestão não ecoa no Rio de Janeiro, cuja cinemateca naquele momento priorizava os diretores consagrados de Hollywood¹⁵ e somente em 1960, exibiu pela primeira vez um longa-metragem brasileiro na sua programação¹⁶. O processo de aceitação do cinema nacional pelas elites brasileiras foi longo, instável e tortuoso.

Neste contexto, é fundamental pontuar o significado da opção feita pela equipe da Filmoteca do MAM de São Paulo de preservar o cinema nacional. O conhecimento do passado só é possível a partir daquilo que concretamente sobrevive no presente e não são critérios “técnicos” e “objetivos” que definem o que será lembrado e o que deve ser esquecido. Os suportes da memória coletiva (os “vestígios” que “sobreviveram”) são frutos de escolhas humanas realizadas com o intuito de regular o caminho das lembranças através das gerações. A memória coletiva, diz Jacques LeGoff (1996: 477), “é um instrumento e um objeto de poder”.

Escrever a história (ou melhor: escrever *uma* história) seria, portanto, apropriar-se do passado, resignificando o tempo findo a partir das questões colocadas pelo presente (Benjamin, 1987 e 2006). Ao ser escolhido para ser parte de um acervo, o filme é inserido em um novo contexto (o de preservação) e alcança um novo *status*, o de “documento” (LeGoff, 1996; Certeau, 1982). As cinematecas,

portanto, assim como arquivos e museus, terminam por construir ativamente uma determinada tradição, uma história do cinema.

Uniram-se as vozes dissonantes e solitárias – de Adhemar Gonzaga, de Jurandyr Noronha, de Caio Scheiby, de Pedro Lima, de Trigueirinho Neto –, que se conjugaram às experiências de Paulo Emílio e Rudá de Andrade com as cinematecas europeias, até amadurecerem e se transformarem em uma escolha. Até se converterem em uma *política* de acervo que foi fundamental para instituir uma história do cinema brasileiro, na medida em que organizou a produção fílmica do país de uma determinada maneira, dando-lhe o *status* de “cinematografia”. A exibição dos filmes de Humberto Mauro na I e na II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, por exemplo, foi pré-condição para a reavaliação da obra daquele que seria posteriormente aclamado como o primeiro “autor” da cinematografia brasileira e comemorado como marco inicial de uma “tradição” que desembocaria no Cinema Novo (Rocha, 2003). A exibição de *Ganga bruta* na Cinemateca do MAM-RJ em 1961 é, ao menos em parte, resultado do processo desencadeado em São Paulo em 1952¹⁷.

Neste momento de grande importância, acontece a primeira das “crises de crescimento” da instituição: cineclubes surgem em todo o país e a demanda externa aumenta; o acervo cresce rapidamente; o espaço é insuficiente, a infraestrutura é precária e há uma crônica falta de verbas. Além disso, a equipe da Filmoteca era composta por apenas oito pessoas: três conservadores, três revisores de filmes, um projetorista e um contínuo. Ou seja: o importantíssimo trabalho de prospecção não foi acompanhado pelo necessário incremento da infraestrutura de preservação, dos recursos humanos e orçamentários.

Ainda em 1956 a Filmoteca separa-se do MAM e passa a existir como Associação Civil Cinemateca Brasileira (CB). O motivo principal para esta mudança é a busca de verbas públicas, “já que os trabalhos da Filmoteca eram encarados como serviços de interesse público” (Souza, 2009: 68). A CB vai atravessar um período de crise extrema a partir de 1957: em janeiro, um incêndio aniquila grande parte do acervo e

(...) 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. (Souza, 2009: 69).

Os prejuízos são incalculáveis. O incêndio destruiu boa parte dos esforços de preservação da memória do cinema nacional. A perda de diversos filmes dos primórdios do cinema brasileiro, obtidos com tanto esforço nas viagens de prospecção, é irrecuperável. Sua ausência deixou uma lacuna grave na história do cinema do Brasil.

Após o sinistro, a Cinemateca foi obrigada a deixar o prédio dos Diários Associados e os únicos espaços disponíveis para abrigá-la são alguns galpões do Parque do Ibirapuera, cedidos pela prefeitura, que não tinham nem mesmo água. A nova instalação era extremamente precária e o que deveria ser uma solução provisória estendeu-se por décadas. Há que se sublinhar, porém, que, mesmo vivendo estas enormes dificuldades, em setembro de 1958 foi criado na Cinemateca um Departamento Brasileiro, “que se dedicará exclusivamente ao material nacional”, sob responsabilidade de Scheiby, auxiliado por uma das duas revisoras da Cinemateca (RA 09/1958). Isso mostra que a opção pela preservação do acervo cinematográfico nacional é levada a sério e tratada de forma consequente.

Considerações finais

O cinema travou uma longa luta para obter reconhecimento enquanto arte e assim conquistar um espaço no seio da cultura. Na sua ambiguidade ontológica, o cinema permanece um híbrido entre avançada forma artística e produto comercial (Pescetelli, 2010). Mais precário ainda é o lugar do cinema brasileiro, que, inúmeras vezes teve que ser descoberto e redescoberto, afirmado e reafirmado através da dupla negação que o perpassa(va) – não se constituir enquanto indústria, nem alcançar qualidade artística e, desta maneira, não existir.

Que, nesse contexto, o Brasil tenha efetivamente uma história da preservação audiovisual deve-se em grande parte a esforços isolados; preservação audiovisual no Brasil sempre foi “coisa de malucos”, como sugeriu Adhemar Gonzaga em 1929. Ela foi sendo construída, num processo de grande descontinuidade, por indivíduos e pequenos grupos apaixonados, comprometidos, obcecados pelo tema. O processo de valorização do acervo cinematográfico brasileiro, iniciado pela Filmoteca de São Paulo nos anos 1950 é parte fundamental desta história.

Esta, entretanto, é uma base de atuação instável e precária. À crise da Cinemateca Brasileira de 1957 sucederam várias outras, muitas delas *crises de crescimento* – momento nos quais ao avanço, ampliação e aprofundamento das atividades

de preservação audiovisual não correspondeu o aumento de recursos humanos e financeiros, nem a melhoria da infraestrutura de preservação (Bezerra, 2011).

Laura Bezerra

Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

laura.bezerra@ufrb.edu.br

Recebido em janeiro de 2015.

Aceito em março de 2015.

Notas

1. Fabricio Felice (2012: 73) refere-se a uma relação entre o Chaplin Club (e seu “órgão oficial”, a revista O Fan) e o cinema nacional caracterizada por “um pensamento complexo e, muitas vezes, ambíguo”. Se, por um lado, o artigo 10 dos estatutos do Chaplin Club diz que “é com a máxima simpatia que o Clube vê o movimento cinematográfico brasileiro e ele próprio não pensa ser senão uma parte desse movimento, dentro do qual se coloca”, por outro lado, há uma pré-condição inevitável para sua relação com os filmes (brasileiros ou não): a “qualidade artística”. Para Felice (2012: 100), o grupo negociou “a inserção de suas propostas estéticas, para além da reflexão crítica, no meio cinematográfico brasileiro de então” através da publicação de roteiros ou das seções de comentários sobre o circuito exibidor carioca e “valorizou ou desprezou filmes de acordo com a adequação de cada uma destas obras ao seu projeto estético”. O filme *Barro humano* seria, para o grupo do Chaplin Club, o primeiro filme de *avant-garde* brasileiro e marco inicial da cinematografia nacional, enquanto *Limite* é visto como exemplo de cinema puro universal, entretanto é clara a posição periférica do cinema nacional para o grupo.
2. As revistas Cinearte e A Cena Muda estão disponíveis digitalmente em <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html>. Os nove números da revista O Fan (1928-1930) podem ser lidos em: <www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html>.
3. A coluna, que era conduzida por Adhemar Gonzaga, passa a se chamar “Cinema brasileiro” em 1927, quando foi assumida por Pedro Lima, que havia deixado a revista Selecta.
4. Jurandyr Passos Noronha (1916, Juiz de Fora) é nome fundamental para a preservação audiovisual. Exerceu inúmeras funções no cinema, entre elas crítico e cronista, colecionador, cinegrafista, diretor, repórter, historiador e preservador audiovisual. Após passagens por algumas empresas produtoras e pelo DIP, iniciou sua carreira nos órgãos públicos em 1948 no INCE, passando depois para o INC, onde foi diretor da Filmoteca e do Museu de Cinema e, posteriormente para a Embrafilme, onde foi responsável pela Divisão de Pesquisa e História do Cinema. Jurandyr Noronha é o Presidente de Honra da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual.

5. A expressão aparece na dissertação de Fabrício Felice (2012: 96); trata-se de uma citação de Laurence Creton: “A distinção apresentada como oposição entre cinema de autor e cinema comercial é uma das tendências mais frequentes e desastrosas da vulgata consagrada ao cinema. O elitismo de um é oposto à vulgaridade do outro em um duplo movimento de desqualificação que não somente choca o espírito, mas prejudica todo o cinema.” Mesmo sem ser uma especificidade brasileira, refletir sobre este discurso ajuda a compreender as dinâmicas complexas que perpassam a reflexão sobre o cinema brasileiro.

6. Informação verbal. Palestra proferida por Afrânio Catani na mesa-redonda “A Chanchada no contexto dos anos 40-50”, na 6ª Mostra de Cinema de Ouro Preto em 2011.

7. Correspondência entre Paulo Emílio e Francisco Luiz de Almeida Salles, diretor do Clube de Cinema em 23/11/1947 (apud Souza, 2009: 56). O militante político paulistano Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) é o grande ícone da Cinemateca Brasileira. Historiador, professor e crítico, ele abriu novas perspectivas para a difusão, a crítica e o estudo do cinema no Brasil. Entre diversas outras atividades, criou em 1965 o primeiro curso superior de cinema do país, na Universidade de Brasília, iniciativa abortada pela ditadura militar. Lecionou História do Cinema Brasileiro no curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP. Cf. a biografia escrita por José Inácio de Melo Souza, *Paulo Emílio no paraíso*, Rio de Janeiro: Record, 2002.

8. As citações seguintes são da mesma fonte.

9. Nascido na Argentina em 1921 e naturalizado brasileiro em 1945, Enrique “Caio” Scheiby trabalhou em diversas produtoras de cinema e atuou como assistente de produção e direção em *Simão, o caolho*, *Meu destino é pecar*, *O comprador de fazendas*, além de vários documentários de Benedito J. Duarte. Colaborou com jornais e revistas e era um militante cineclubista. Desde 1958 é responsável pelo Arquivo Histórico do Cinema Brasileiro, onde a partir de 1959 começa a coletar dados sobre os profissionais do cinema nacional (cf. Pasta de currículos de atores, técnicos, diretores disponível no AHCB) e a levantar informações sobre os filmes brasileiros, que formarão a base do projeto Filmografia Brasileira realizado pela CB nos anos 1980.

10. Os outros textos constantes no catálogo da *Primeira mostra retrospectiva do cinema brasileiro* são os seguintes: Cavalcanti, Alberto. *Panorama do cinema brasileiro: o cinema comercial* (p. 4-8); Salles, Francisco Luiz de Almeida. *Desenvolvimento artístico do cinema brasileiro* (p. 9-11); Trigueirinho Neto. *O lugar de um cineclubista no cinema nacional* (p. 12-14); Margulies, Marcos. *Acompanha complemento nacional* (p. 14-18); Jacobbi, Ruggero. *Temário econômico do cinema brasileiro* (p. 19-22).

11. Segundo o catálogo compuseram a programação da I Retrospectiva: *Exemplo regenerador* (1919); *A retirada da Laguna* (1931); *Mulher* (1931); *A aranha* (1932); *Bonequinha de seda* (1935); *Sedução do garimpo* (1937); *Pureza* (1940); *Uma aventura aos quarenta* (1945); *O cortiço* (1944); *Inauguração do Estádio Municipal do Pacaembu* (1945); *Querida Suzana* (1947); *Caminhos do Sul* (1948); *Luz dos meus olhos* (1948); *Também somos irmãos* (1949); *Nordeste* (1950); *Painel* (1950); *Caiçara* (1950); O

comprador de fazendas (1951); *Marcha do cinema nacional* (1951); *Santuário* (1951); *Metrópole de Anchieta* (1952); *O descobrimento do Brasil* (versão de 1952, dirigida por Marcos Margulies); *Simão, o Caolho* (1952). Foram exibidos os seguintes filmes de Humberto Mauro: *Thesouro perdido* (1927), *Lábios sem beijos* (1930), *Ganga bruta* (1933), *O descobrimento do Brasil* (1937), *Argila* (1940), *O canto da saudade* (1952).

12. Além da mostra principal, aconteceram as Jornadas Nacionais; o Festival de Cinema Educativo; o Festival de Cinema Científico o Festival de Cinema Infantil; a série dos Grandes Momentos do Cinema; além das Retrospectivas de Erich von Stroheim, Alberto Cavalcanti e Abel Gance.

13. Os artigos de Bresser-Pereira estão disponíveis na internet em <<http://www.bresserpereira.org.br/selected/Cinema/FestivalInternacionalCinema.pdf>>. Acesso em: dez. 2012.

14. Rudá Pronominare Galvão de Andrade (1930-2009), escritor e cineasta, formado pelo *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma. Foi professor do curso de cinema da ECA/USP, conservador e conselheiro da Cinemateca Brasileira e um dos criadores do MIS-SP. Recebeu o Prêmio Jabuti em 1983, por *Cela 3 - A grade agride*.

15. Foi lendário o festival “A História do Cinema Americano”, de 1958. Este havia sido planejado como parte integrante de uma “Mostra Internacional de Arte Cinematográfica” e a ele sucederam os festivais “A História do Cinema Francês” (1959) e “A História do Cinema Italiano” (1960).

16. Trata-se do filme *Na garganta do diabo* (Direção: Walter Hugo Khoury, 1960). As circunstâncias da exibição revelam o *status* do cinema brasileiro no imaginário culto daquela época: o filme havia sido indicado pela Divisão Cultural do Itamaraty para representar o Brasil no festival de Mar del Plata e por isso teve sua pré-estreia na Cinemateca do MAM. A exibição de um filme brasileiro estava tão fora do horizonte de pensamento do grupo, que ela precisou ser justificada publicamente: “A equipe de programação da Cinemateca, por unanimidade, decidiu-se pela apresentação deste filme por julgá-lo, dentro de nosso cinema, uma obra extraordinária, de exceção” (Correio da Manhã, de 13 de março de 1960, apud Quental, 2010: 125). Haveria de decorrer mais um ano até que um segundo longa-metragem brasileiro tivesse espaço na instituição carioca: em setembro de 1961 *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro foi exibido numa “Homenagem ao pioneiro Adhemar Gonzaga”.

17. Somente após a chegada de Cosme Alves Netto na cinemateca do Rio, surge na instituição, uma preocupação concreta com a preservação da cinematografia nacional. Um encontro de professores, críticos e pesquisadores realizado no MAM-RJ em fevereiro de 1970 despertou nos participantes a consciência “da complexidade dos problemas e a perspectiva do (...) desenvolvimento crescente [das pesquisas sobre o cinema brasileiro]” e levou à criação do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB). Estas discussões provavelmente influenciaram o aparecimento, no Informe Anual da Cinemateca do MAM de 1974, da rubrica

“Pesquisa e Recuperação”, onde se falava da prospecção de filmes “através de um trabalho metódico realizado nas áreas regionais mais comprometidas com os surtos cinematográficos do passado do cinema brasileiro”. Segundo Hernani Heffner, em 1978, a Cinemateca tinha entre 3 e 4 mil filmes silenciosos brasileiros e o acervo continuou crescendo em função das boas relações de Cosme Alves Netto com as distribuidoras e da maior aproximação da instituição com os realizadores. Entretanto, não havia condições adequadas de armazenamento.

Referências

- ANDRADE, Rudá de. *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.
- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo: Campinas, 2004.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia. Invenção de um olhar, história de uma cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e pedagogia*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BEZERRA, Laura. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los”*. 2013. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Salvador, 2013.
- _____. Políticas Culturais de organismos privados: o caso da Fundação Cinemateca Brasileira (FCB). In: *Anais do II Seminário Internacional Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. (CD-Rom).
- CENTRO DE PESQUISADORES DO CINEMA BRASILEIRO. *Memória da Memória. Uma história do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*. S.r. [2006?].
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CINEMATECA BRASILEIRA. *Relatórios anuais* (Filmoteca do MAM-SP, Fundação Cinemateca Brasileira e Cinemateca Brasileira), 1955-2010.
- COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *Cinematecas e cineclubes: cinema e política no projeto da cinemateca brasileira (1952/1973)*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista. Assis, 2007.

- FELICE, Fabricio. *A apoteose da imagem. Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2012.
- GARDNIER, Ruy e TOSI, Juliano. Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil. *Contracampo*. Revista de cinema, nº 24. Disponível em: <<http://www.contracampo.he.com.br/24/frames.htm>>. Acesso em: fev. 2012.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Embrafilme, 1981. 2 vols.
- HEFFNER, Hernani. Tempo de Compartilhamento. In: *Catálogo do 8. Cineop*, 2013, p. 98-101.
- _____. Periódicos de cinema no Brasil – algumas indicações. *Filme Cultura*, n. 53, Rio de Janeiro, p. 9-13, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Boletins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. 1952-1959.
- MUSEU DE ARTE MODERNA-SP; CENTRO DE ESTUDOS CINEMATOGRÁFICOS DE SÃO PAULO; CÍRCULO DE ESTUDOS CINEMATOGRÁFICOS DO RIO DE JANEIRO. *Primeira mostra retrospectiva do cinema brasileiro: catálogo*. MAM: São Paulo, 1952.
- NORONHA, Jurandyr. *Pioneiros do cinema brasileiro* (edição trilingue). São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- PESCETELLI, Marco. *The art of not forgetting: towards a practical hermeneutics of film restoration*. 2010. Ph.D. Thesis – University College of London. London, 2010.
- QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social. Niterói, 2010.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. 2.ed. México: Siglo XXI, 1976.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.
- SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

Resumo

O artigo aborda o processo de descoberta e valorização do acervo cinematográfico brasileiro pela Filmoteca do MAM-SP, com a realização das Retrospectivas do Cinema Brasileiro em 1952 e 1954, importantes para a consolidação dos estudos sobre o cinema brasileiro, e a primeira crise de crescimento da instituição.

Palavras-chave

Cinema brasileiro. Cinemateca Brasileira. Cinemateca do MAM-RJ. Preservação audiovisual. Retrospectiva do cinema brasileiro.

Abstract

The paper thematizes the appreciation of the Brazilian film heritage by the Filmoteca do MAM-SP (Film Library of the São Paulos's Museum of Modern Art), the realization of the Brazilian Film Retrospective in 1952 and 1954, which are important for the consolidation of studies on Brazilian cinema, and the first crisis of growth of the institution.

Keywords

Audiovisual preservation. Brazilian cinema. Cinemateca Brasileira. Cinemateca do MAM-RJ. Retrospective of Brazilian cinema.