

MEMÓRIA DA MEMÓRIA  
MEMÓRIA DA MEMÓRIA  
**MEMÓRIA DA MEMÓRIA**



**Uma História do  
Centro de Pesquisadores  
do Cinema Brasileiro**

A idéia de organizar o livro *Memória da Memória - Uma História do CPCB* surgiu da necessidade de se documentar a própria trajetória de uma entidade ligada à nossa memória. Além disso, era importante, em reconhecimento aos pioneiros, resgatar entendimentos fundamentais nas reuniões e encontros realizados na época, que resultaram na criação do Centro.

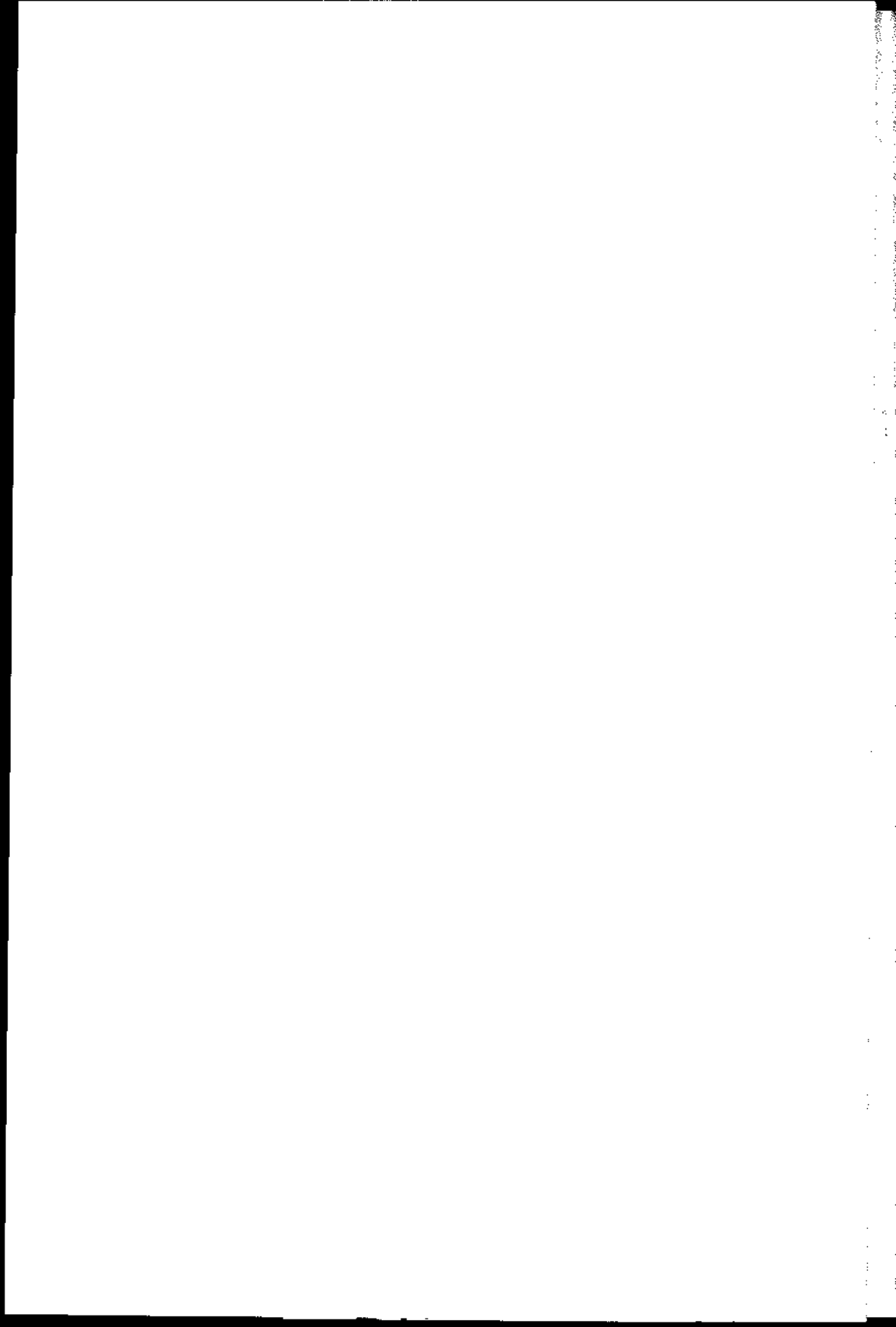
Impunha-se, ainda, o dever de lembrar um momento histórico da pesquisa cinematográfica brasileira e de que forma ela era então realizada, apoiada fundamentalmente em esforços individuais e, muitas vezes, ante a precariedade das fontes e recursos disponíveis.

Por último, era necessário registrar uma das primeiras preocupações surgidas no meio cinematográfico brasileiro com a preservação da nossa memória filmica.

medir e documentar  
ativo em "Conação  
do projeto. AF film  
alas de família. Pu  
medir do Puro AF  
AF: "In Hoc Sig  
tivos revelados em  
Algunas referencias  
vai a Tão Paulo, a  
meio.  
to. Início do e mud  
film após. [He para  
em Santos.]  
no laboratório de  
Ibicoara.

# MEMÓRIA DA MEMÓRIA

**Uma História do  
Centro de Pesquisadores do  
Cinema Brasileiro**



**Realização**

Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro - CPCB

**Foto da capa:**

Cosme Alves Netto, Humberto Mauro, Alex Viany e  
Paulo Emílio Salles Gomes (sentado)

**Crédito das fotos:**

Arquivo CPCB, Augusto Sevá, Caliban Produções  
Cinematográficas, Cinemateca Brasileira, Jeyne Stakflett,  
Mapa Filmes, Walter Carvalho

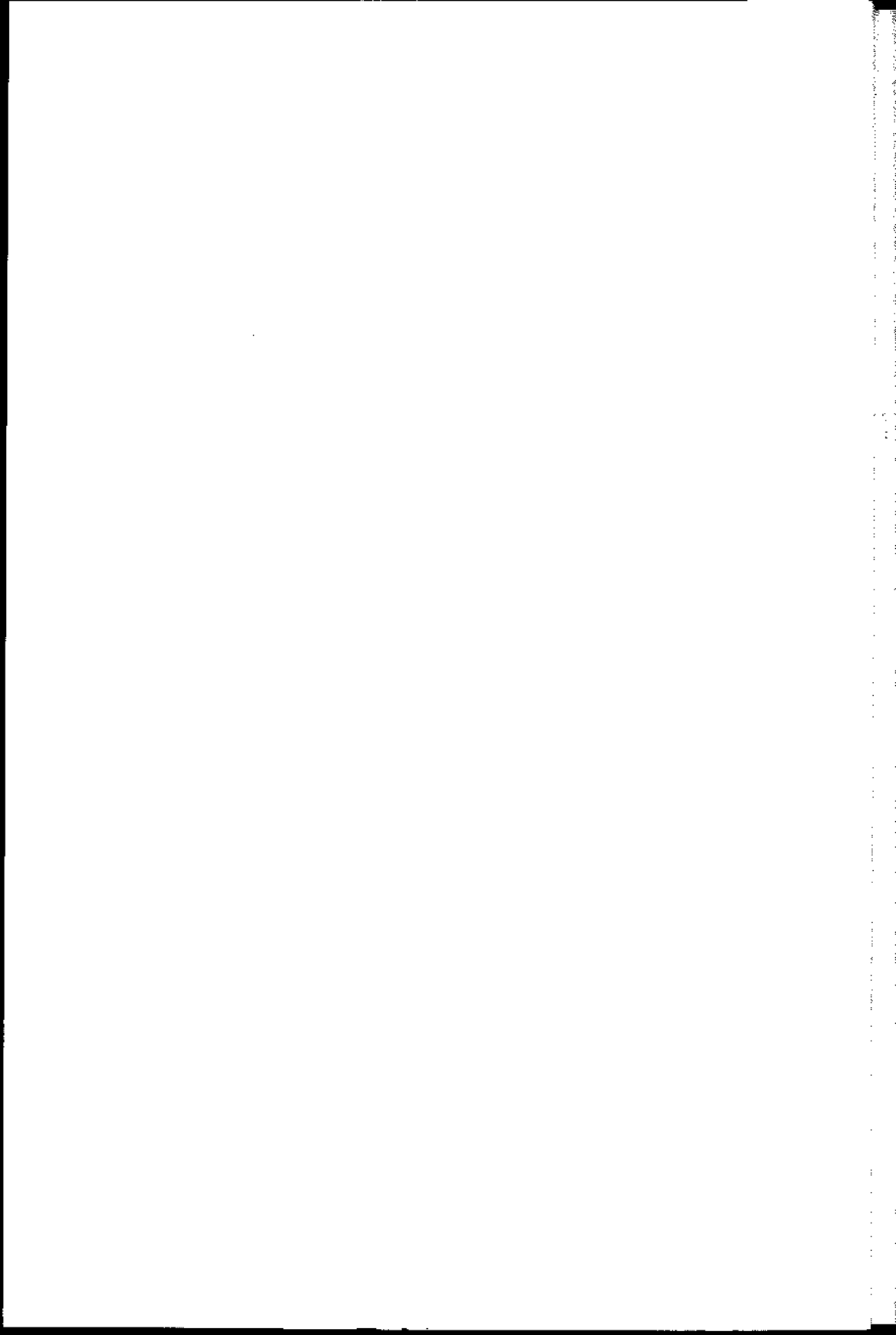
**Projeto gráfico**

Play Arte

PATROCÍNIO



**PETROBRAS**



# SUMÁRIO

Apresentação	6	Qual o Sentido da Pesquisa Histórica em Cinema Brasileiro?	107
Memória de Pesquisas e de Pesquisadores José Tavares de Barros	9	Projeto Filmografia Geral do Cinema Brasileiro	109
Experiência de um Pesquisador de Filmes Jurandyr Noronha	41	Eliana O. Queiroz	
Cronologia	49	Edgar Brasil (Dificuldade da Pesquisa)	111
Publicações do CPCB	61	Hernani Heffner	
Programa de Preservação fílmica	69	Organização de Recortes de Jornais	115
Premiações	77	Lúcia Lahmeyer Lobo	
Seleta de Textos	80	Capellaro no Cinema Brasileiro	117
Paulo Emílio e o Estudo do Cinema	81	Jorge J. V. Capellaro e Victorio G. J. Capellaro	
Ismail Xavier		Bibliografia Brasileira de Cinema Brasileiro	123
Anotações sobre Iginio Bonfiofi e Francisco de Almeida Fleming	85	Jean-Claude Bernardet	
Paulo Emílio Salles Gomes		O Cinema em Curitiba (1897-1912)	125
História do Cinema Paulista Uma experiência de Pesquisa	89	Giselle Maria Lozza Carvalho, Patrícia Maria Meirelles Nasser e Wânia Savazzi	
Maria Rita Eliezer Galvão		Trailer	129
A Preservação de Filmes Cinematográficos	97	Máximo Barro	
Jurandyr Noronha		Pesquisadores Memoráveis	135
40 Anos de Pesquisa Divulgada	101	Adhemar Gonzaga	
Paulo Emílio Salles Gomes		Alex Viany	
O Cinema e a Pesquisa na Universidade Federal da Bahia	103	Cosme Alves Netto	
Guido Araújo		Helena Salem	
		Lucilla Ribeiro Bernardet	
		Michel do Espírito Santo	
		Paulo Emílio Salles Gomes	
		Ronald F. Monteiro	
		Rosendo Marinho	
		Salvyano Cavalcanti de Paiva	
		Guardiães da Memória	148

# Apresentação

*Memória da Memória* tem por objetivo resgatar os poucos mais de 30 anos de história do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, cuja criação foi idealizada por um grupo de pesquisadores e cineastas liderado por Paulo Emílio Salles Gomes.

O trabalho foi realizado através da compilação de material em poder de diversos pesquisadores e dados preservados por presidentes, diretores e outros componentes que participaram de gestões do Centro ao longo de todos esses anos. Dele consta o texto-base "Memória de Pesquisas e de Pesquisadores", de José Tavares de Barros, remanescente das primeiras reuniões em que tomou corpo essa idéia.

Uma "Cronologia Básica" indica momentos marcantes da trajetória do CPCB, bem como as principais ações realizadas até o presente, incluindo toda a mobilização dos pioneiros para a fundação do Centro, os encontros, assembléias, as diretorias eleitas e os projetos realizados. Em outras seções do livro, são resenhados os Boletins do CPCB e os lendários Cadernos de Pesquisa, editados com a participação do Centro, assim como os trabalhos de restauração de filmes, as premiações conferidas pela entidade a título de estímulo à pesquisa no cinema brasileiro etc.

O capítulo "Seleção de Textos" repõe em circulação diversos trabalhos relevantes em sua pertinência, todos voltados para a reflexão metodológica e as questões atinentes aos trabalhos de pesquisa e preservação fílmica, na forma exata como foram publicados nos Cadernos de Pesquisa e Boletins de sua época.

*Memória da Memória* inclui ainda verbetes sobre pesquisadores e preservadores célebres já falecidos, assim como uma relação geral das pessoas que fizeram ou fazem parte do CPCB como membros e colaboradores.

Sabemos que o levantamento da memória do CPCB e dos passos iniciais de seus trabalhos de pesquisa e



preservação, como constante deste livro, certamente não está completo. Este é um primeiro esforço para trazer a público informações sistematizadas sobre um assunto ligado à história do nosso cinema, até hoje apresentado de forma algo dispersa.

Portanto, a equipe organizadora espera que esta obra seja apenas um passo inicial para o resgate dessa parcela de nossa memória cinematográfica e cultural. Nesse sentido, as sugestões daqueles que participaram dos primórdios do CPCB e de seu desenvolvimento serão muito bem-vindas, com vistas a uma possível continuidade deste trabalho.

Por fim, queremos fazer um agradecimento à Petrobras, que patrocinou esta edição, e à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, que incentivou o projeto através da Lei Rouanet.

*Equipe organizadora: Carlos Alberto Mattos, Carlos Augusto Dauzacker Brandão, José Tavares de Barros e Myrna Silveira Brandão*

# Agradecimentos

Ana Pessoa  
Antonio Jesus Pfeil  
Antonio Leal  
Carlos Cirne  
Carlos Eduardo Valente  
Eduardo Giffoni  
Eliane Costa  
Germana Araújo  
Guido Araújo  
Heliana Barros  
Helio Hasselmann  
Hernani Heffner  
Jean-Claude Bernardet  
João Batista Silva  
João Luiz Vieira  
José Inacio de Melo Souza  
Jurandyr Noronha  
Luciana Corrêa de Araújo  
Marcelo Pestana  
Márcia Ludovico  
Maria Rita Galvão  
Marília Franco  
Marlene Gonçalves  
Mauro Domingues  
Máximo Barro  
Miguel Pereira  
Nelson Hoineff  
Orlando Senna  
Patrícia Baby Albuquerque dos Santos  
Paulo Roberto Ferreira  
Rosane Nicolau  
Rudá de Andrade  
Selda Vale Costa  
Solange Stecz  
Sylvio Back  
Vladimir Carvalho

**José Tavares de Barros**

Este é um relato sobre lacunas e ausências na história do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB). Quando o livro começou a ser planejado, tive a surpresa de ser identificado como um dos poucos remanescentes de uma reunião que aconteceu em 1969, considerada pedra fundamental da entidade. Além de reavivar lembranças sobre ocorrências nas etapas da história do CPCB, esforço-me também para recuperar fatos ausentes nos registros documentais consultados. Começo por contar alguns episódios da minha vida profissional, determinantes no meu envolvimento com a pesquisa do cinema no Brasil.



José Tavares de Barros e Cosme Alves Netto em Assembléia de 1988

**ANOS 50 E 60**

Dois anos dedicados integralmente ao estudo do cinema. Leituras, conversas com críticos e cineastas, redação de ensaios e críticas, centenas de filmes assistidos na televisão, em cineclubes, nas cinematecas, em salas lançadoras e de periferia, em festivais. Minhas anotações registram 569 títulos, entre fevereiro de 1962 e janeiro de 1964, mas é

provável que alguns filmes tenham escapado ao controle. Esta experiência de imersão cinematográfica aconteceu no *Centro San Fedele*, em Milão, Itália. Não fiz um curso regular, mas trabalhei intensamente no *Schedario Cinematografico*, arquivo dirigido por Nazzareno Taddei e dedicado à produção regular de fichas sobre filmes, cineastas, escolas e teorias cinematográficas. Foi este meu primeiro contato com o universo da pesquisa. Durante meses a fio, apoiado por Aldo Bernardini, futuro editor da revista *Bianco e Nero*, mergulhei a fundo na vida e obra de Luigi Chiarini. Figura polêmica, hostilizado pela esquerda por ter sido diretor do Festival de Veneza durante o período fascista, se por um lado realizou filmes convencionais, destacou-se por outro pelos fundamentos sociológicos dos seus livros, entre os quais *Arte e Técnica do Filme*, síntese do debate que então percorria a Itália sobre a relação entre arte e indústria no cinema. De volta ao Brasil, em fevereiro de 1964, eu poderia ter traduzido meu texto do *Schedario*. Espaço editorial existia, como o da coleção *Debates*, da Editora Perspectiva. Lamento até hoje minha falta de iniciativa naquele momento.

Antes de fechar o relato da temporada milanesa, refiro-me a um momento importante na minha relação anterior com o cinema. Quando estudante de Letras Clássicas e Filosofia em Nova Friburgo (RJ), em meados dos anos 50, caiu-me nas mãos o livro *L'Esprit du Cinéma*, de Jean Epstein. Além da exposição de teorias sobre a vanguarda francesa, o autor comentava alguns de seus filmes, entre eles *La chute de la Maison Usher*. É preciso lembrar que o leitor daquela época contentava-se com fotogramas e fotos de cena que ilustravam as publicações sobre cinema, sendo raras as oportunidades de assistir aos filmes fora de circuito, especialmente aos mais antigos, exibidos apenas aqui e ali em festivais ou em mostras retrospectivas. Alguém me informou que a Cinemateca Brasileira guardava em seus arquivos cópia única desse filme, não disponível para exibições públicas. Nas viagens que fiz a São Paulo naquela época, inclusive para conhecer os estúdios cinematográficos da Vera Cruz, encontrei-me algumas vezes com Hélio Furtado do Amaral, responsável pelo controle de impropriedade dos filmes, no Juizado de Menores. Hélio desenvolvia uma criativa atividade paralela de educação cinematográfica, debatendo com adolescentes e jovens filmes considerados impróprios pela Censura Federal. Em um desses encontros, falou-me dos seus contatos com Paulo Emílio Salles Gomes que, além de professor e crítico, era o conservador da Cinemateca. Informado pelo Hélio sobre meu interesse, Paulo Emílio convidou-me imediatamente para uma sessão especial do filme.

Aproveitei a longa viagem de ônibus até São Paulo para rever alguns trechos do livro de Jean Epstein. Por coincidência, no dia seguinte houve o debate mensal do Juizado de Menores e o filme estudado foi *Chá e Simpatia*, de Vincente Minnelli,

proibido para menores porque abordava o romance de um jovem com uma mulher casada, interpretada por Deborah Kerr. A conversa estendeu-se além do previsto, o trânsito estava congestionado, chegamos com atraso de meia hora para a sessão na Cinemateca, que deveria começar às 19 horas. Entrava-se na sala de projeção pelo lado da tela. Afastadas as cortinas pesadas, vi-me frente a frente com uma platéia de trinta pessoas, não muito jovens, vestidas com certo requinte. Os olhares revelavam impaciência. Entre comentários de "finalmente chegaram", Paulo Emílio levantou-se e fez uma apresentação que me gelou da cabeça aos pés:

- Este é o Barros, especialista em Epstein, convidado para a palestra da noite. Com o atraso, começaremos imediatamente a exibição, pois a sala tem outra fita programada. Se quiserem, poderão conversar com ele depois da sessão.

Custei a envolver-me com o filme. No início, os ousados movimentos de câmera de Epstein misturavam-se com o susto pelo mal-entendido. Quando as luzes se acenderam, agradei a Deus por ninguém ter ficado para o debate. Lembro-me até hoje da sonora gargalhada do Paulo Emílio quando lhe falei do equívoco e do meu embaraço. Prevaleceu o lado bom do acontecimento: além de realizar meu desejo de cinéfilo, iniciei uma rica amizade com o conservador da Cinemateca. Em meados de 1964, Paulo Emílio convidou-me para seguir um dos cursos que ministrava na Universidade de Brasília. Instalamo-nos no Hotel Alvorada, com tempo no final de cada dia para conversar e trocar idéias. A temporada foi para mim uma ocasião inesquecível de aprendizado cinematográfico. Participei do curso sobre a vanguarda soviética, fixando-me na pedagogia muito peculiar do mestre. Ele agitava-se de um lado para outro, com gestos teatrais e voz impostada, como na fotografia de uma palestra de 1962 em homenagem a Humberto Mauro, em Belo Horizonte, publicada no Boletim CPCB nº 9:

- Não basta conhecer cinema, é preciso saber transmitir com emoção informações e conceitos, foi a resposta à minha pergunta sobre o segredo do seu inegável talento de comunicador.

Retorno rápido ao meu estágio de Milão, dois anos antes. Escrevi ao Paulo Emílio, contando-lhe que assistia a filmes italianos debatidos por seus realizadores, como Ermano Olmi, Federico Fellini e Pietro Germi, e tinha contatos com críticos de prestígio, entre os quais Guido Aristarco, Gianfranco Bettetini e Umberto Barbaro. Conte-lhe também sobre oportunidades freqüentes de analisar esses filmes, horas a fio, na *moviola* do Centro San Fedele. Paulo Emílio convidou-me a publicar artigos na sua coluna semanal do Suplemento Literário do *Estado*

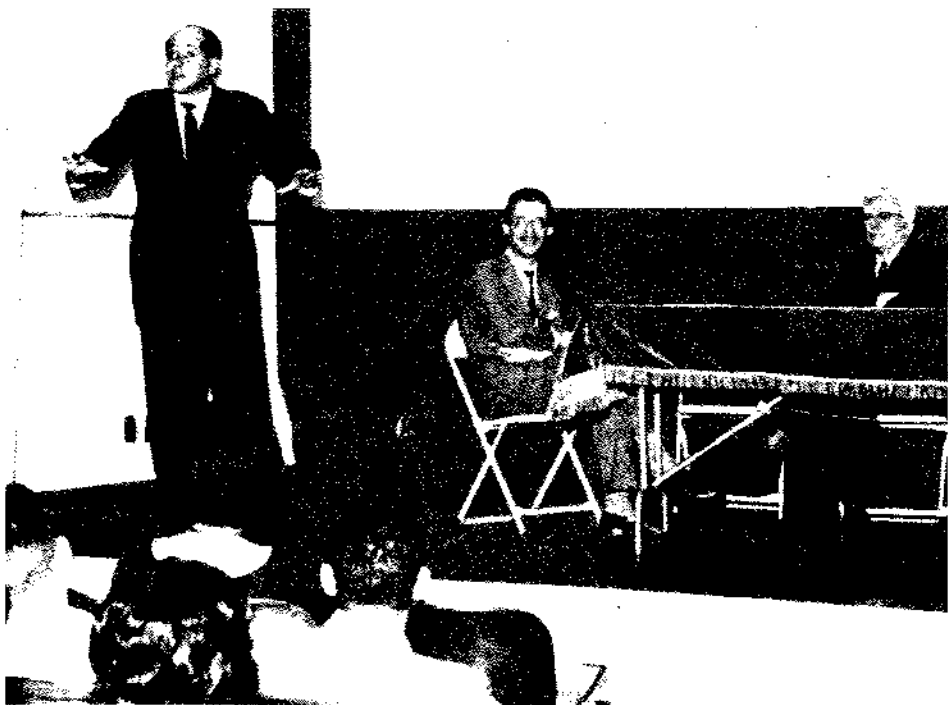
de São Paulo. Com um ensaio sobre *Oito e Meio* ampliei minha experiência européia de crítico cinematográfico, que havia iniciado como enviado especial da *Revista de Cultura Cinematográfica*, de Belo Horizonte.

## 1964-1969

Ao retornar ao Rio de Janeiro, em fevereiro de 1964, pretendia integrar-me ao grupo de cineastas cariocas com quem convivi antes da viagem à Europa, especialmente nas exibições e debates do cineclubes da Faculdade Nacional de Filosofia. Entre eles, Nelson Pereira dos Santos, que exibiu *Rio, 40 graus* na inauguração do Centro de Arte de Nova Friburgo, que ajudei a criar. Depois da experiência italiana, pretendia ser montador, mas o plano foi atropelado pelas circunstâncias. Mal iniciados meus contatos com Luiz Carlos Barreto, em busca de oportunidades de trabalho, o golpe militar pôs em quarentena o grupo de cineastas que trabalhava com a *moviola* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, recolhida pelas autoridades. Atendi então ao convite do Padre Massote para dar aulas na Escola de Cinema implantada por ele na Universidade Católica de Belo Horizonte e participar de um núcleo de produção, que acabou não saindo do papel.

Diante do desafio de viver em cidade desconhecida com salário insuficiente, fui socorrido pela intervenção generosa de três pessoas, a quem devo a mudança da minha trajetória profissional. O jesuíta Henrique Cláudio de Lima Vaz, professor de filosofia na Universidade Federal, apresentou-me a Edgar da Matta Machado, secretário do Trabalho do Estado de Minas e professor titular da Faculdade de Direito. Por intermédio deles, tive acesso ao novo Reitor da Universidade Federal, Aluísio Pimenta, autor de revolucionário projeto de reforma com base nos Institutos Centrais, que concentravam áreas afins de conhecimento. No dia 25 de maio, fui nomeado funcionário do Departamento Cultural.

Ainda em 1964, organizei um curso de extensão de cinema, com a participação de expoentes da cultura cinematográfica mineira, entre eles Cyro Siqueira e Jacques do Prado Brandão. Os alunos propuseram-me a criação de um circuito de filmes de arte, de que Belo Horizonte carecia. Mas o mercado exibidor da capital estava dominado por uma única empresa, a Cinemas e Teatros de Minas Gerais. Saí atrás de fontes alternativas de filmes, nas embaixadas estrangeiras e nas cinematecas. Como a Cinemateca Brasileira tinha poucas cópias disponíveis para exibição, concentrei minha busca na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dirigida na época por Cosme Alves Netto.



Paulo Emílio dramatiza a obra de Humberto Mauro (1897-1983). Também Jacques do Prado Brandão está atento. Belo Horizonte, 21 de março de 1962.

Não existe mais nenhum dos filmes em que Eva Nil trabalhou. Minhas impressões a seu respeito são alimentadas sobretudo pelo grande número de suas fotografias e pelas informações dos contemporâneos. Mas é preciso acrescentar que durante os vários encontros que tive com Dona Eva Comello, mais de quarenta anos depois de encerrada a sua carreira cinematográfica,

Conheci o Cosme em 1958, como assistente de José Sanz, na Cinemateca. Magro, atencioso, conversador discreto, de aparência tímida, já conhecia na palma da mão os filmes do acervo e sua localização nos arquivos. Tivemos mais tarde outros encontros na militância comum em cineclubes e círculos de cinema dos diretórios da Juventude Estudantil Católica (JEC) e da Juventude Universitária Católica (JUC). Quando retomei nosso contato, em 1964, Cosme transformara sua sala na Cinemateca em observatório de cinema, com informações atualíssimas sobre personalidades, filmes em produção, lançamentos, festivais e, de quebra, saborosas bisbilhotices. Suas fontes ultrapassavam a fronteira nacional, pois a Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF) garantia-lhe livre acesso a eventos mundiais. Cosme referia-se com prazer a seus contatos com cineastas e funcionários do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC),

relacionamento que se tornaria mais tarde pretexto para as torturas a que foi submetido por órgãos militares de repressão, sobretudo pelo Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), de odiosa memória. O primeiro grande projeto universitário que desenvolvi com apoio da Cinemateca do Rio foi uma ampla retrospectiva do Cinema Expressionista Alemão, ponto alto da programação cultural do I Festival de Inverno, realizado em Ouro Preto (MG), em julho de 1967. Subiram as montanhas de Minas preciosas cópias em 16 milímetros, algumas delas únicas, raramente liberadas de arquivos zelosamente guardados.

Em uma das visitas que fiz ao Cosme, conheci Guido Araújo, criador das Jornadas de Cinema da Bahia, com quem mantenho sólida amizade. As reuniões, embora informais, obedeciam a rígido horário, antes da primeira sessão da Cinemateca. Na falta do operador, Cosme cuidava da cabine de projeção e controlava a qualidade do som. Esses encontros transformaram-se mais tarde nas “ceias dos veteranos”, reservadas a poucos iniciados, com exibição de novos títulos integrados ao acervo, de preferência inéditos e, sempre que possível, surpreendentes. No que diz respeito à presente memória, reporto-me a uma tarde do mês de novembro de 1969. Sob os pilotis do Museu de Arte Moderna encontrei Alex Viany, crítico no *Jornal do Brasil*, pesquisador, autor de livros e artigos fundamentais sobre a história do cinema brasileiro. Na sala do Cosme, Paulo Emílio e Maria Rita Galvão já nos esperavam, ao lado de três senhores que eu não conhecia:

- Nossos amigos do ciclo de cinema do Recife estão morando no Rio e vieram participar da reunião: Gentil Roiz, realizador pioneiro de Pernambuco; Dustan Maciel, também ator e produtor; Pedro Neves, ator e cinegrafista.

Foi grande minha emoção pelo contato pessoal com aqueles representantes do Ciclo de Cinema do Recife, tema de ensaio de Lucilla Bernardet. Pessoas simples, técnicos em relojoaria, Gentil e Dustan investiram grande parte de suas vidas na compulsão de fazer cinema, sem nunca verem seus filmes exibidos no território brasileiro, como desejavam. A conversa avançava entre casos e projetos quando chegou Michel do Espírito Santo, pesquisador e mais tarde redator das revistas *Filme Cultura* e *Guia de Filmes*. Apareceram ainda o cineasta Luís Alípio de Barros e Rosendo Marinho, diretor do Clube de Cinema do Rio de Janeiro e da coleção “Retrospectiva”. Creio que mais duas ou três pessoas participaram daquele encontro, mas não me lembram os nomes.

A conversa prossegue em torno dos filmes em suporte de nitrato, que se perdiam dias após dia; das graves lacunas nos registros históricos do cinema brasileiro; do



descaso de realizadores e produtores sobre o destino dos próprios filmes; da falta de ações efetivas por parte das instituições oficiais. A liderança da reunião passa do Alex para Paulo Emílio e logo volta ao primeiro, alternância amigável de entendidos do assunto. É indispensável fazer alguma coisa, depressa, em defesa da preservação da memória do cinema brasileiro. Ganha consistência, aos poucos, a proposta de levantar a lista de pesquisadores em atividade e convocá-los para um encontro de âmbito nacional. A Cinemateca oferece os espaços para o encontro. Como a urgência da convocação não permite tentativas de levantamento de recursos, os convidados de fora viajarão por conta própria. Paulo Emílio e Alex tranquilizam o grupo com a informação de que são numerosos os filmes recuperados para exibição e muitas as possíveis comunicações de pesquisas realizadas. É aprovada a alternativa de realizar a reunião entre 19 e 22 de fevereiro do ano seguinte. Decisões tomadas, talvez sem plena consciência do que estava acontecendo, o grupo acabava de plantar a semente de um movimento que, nove anos mais tarde, seria institucionalizado como Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.

Mero espectador desse encontro de personalidades, ficou evidente para mim que a paixão pelo cinema brasileiro identificava cineastas pioneiros, críticos e pesquisadores. Naquela ocasião, minha bagagem de pesquisa era modesta. Deixando as funções mais burocráticas do Departamento Cultural, transfiri-me para a Escola de Belas Artes onde, em 1966, fundei o núcleo de cinema. Em 1968, Luiz Gonzaga Teixeira, graduado em história e ex-aluno da Escola do Padre Massote, passou a dividir comigo as aulas de cinema nos cursos de artes e comunicação. Apresentamos então ao Conselho de Pesquisa da UFMG um projeto específico sobre a história do cinema mineiro. Tínhamos alguns trunfos nas mãos.

Zoltan Glueck, fotógrafo profissional de ascendência húngara, realizara em 1954 *O despertar de um horizonte*, filme institucional para promover empresas instaladas na cidade e atrair novos investimentos. É provável que a idéia lhe tenha ocorrido quando percebeu que faltavam imagens para montar o documentário de longa metragem contratado. Providencialmente, decidiu valer-se das reportagens e dos documentários que seu amigo Iginio Bonfioli, fotógrafo de origem italiana, falecido em 1965, realizara nos anos 20, 30 e 40, sobre acontecimentos da vida cultural, urbana e política da metrópole mineira. O texto empolado e repleto de clichês do filme de Zoltan, típico dos documentários da época, celebra os progressos da capital mineira na sua época usando o "atraso" das décadas passadas como termo de comparação. Mas o que realmente impressiona é a maneira de fotografar de Bonfioli, além do valor histórico de suas imagens. Zoltan depositou na filmoteca do Departamento de Cinema uma cópia do documentário e um contratipo positivo dos fragmentos recuperados. Com a participação de

estudantes em bolsas de trabalho, a pesquisa começou pela identificação de personalidades, datas e situações colhidas pela câmera de Bonfioli, a partir das imagens de *A visita do Rei Alberto da Bélgica a Belo Horizonte*, de 1919. Após a morte de Zoltan Glueck, a família recolheu a cópia de *O despertar de um horizonte* e dela nunca mais tivemos notícia.

Uma segunda linha de pesquisa resultou de contatos com o jornalista Nicola Falabella, autor de uma *Cronologia do Cinema Mineiro*, a partir das primeiras filmagens de Aristides Junqueira, em 1909. O roteiro da *Cronologia* transformou-se em referência para uma série de entrevistas com outros cineastas de gerações passadas, como Alysson de Faria e José Silva, este último conhecido pelos seus documentários sobre a construção de Brasília. Participaram de entrevistas gravadas, algumas filmadas, Leonor e Sílvia Bonfioli, filhas de Iginio Bonfioli; Oswaldo Junqueira, filho de Aristides Junqueira; Lídia Masoti Gontijo, filha de Carlos Masoti. Quanto aos métodos e às estratégias de trabalho, devo toda minha iniciação a Paulo Emílio. Ele já me falara do seu primeiro *avizinhamento* com Humberto Mauro e sua obra, baseado fundamentalmente em entrevistas com o cineasta e na visão dos filmes, também sobre os rumos que sua pesquisa ia tomando. Inspirado em suas idéias e métodos, visitei em Pouso Alegre (MG) o pioneiro Francisco de Almeida Fleming, nos dias 14 e 15 de março de 1972. De coração aberto, falou com entusiasmo das fitas que havia feito nos anos 20, enfrentando preconceitos sociais e familiares, na cidade vizinha de Ouro Fino, sua terra natal. A fotografia que ilustra meu artigo sobre Fleming, no Boletim nº 9 do CPCB, foi feita naquela ocasião, na varanda da sua casa. Não tenho a menor dúvida de que esta e outras experiências realizadas naquele período foram estimuladas pela conversa na reunião da Cinemateca do Rio, em 1969 e, sobretudo, pelo encontro de 1970, quando me senti confirmado na vocação de pesquisador do cinema mineiro.

### 1970 - 1973

Não participei das conversações entre Paulo Emílio, Alex e Cosme para organização do encontro de fevereiro de 1970. O Boletim nº 1 dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro traz informações sobre o programa: lista dos filmes exibidos, autores das exposições e comunicações, pesquisas em andamento em todo o país. Entre as decisões aprovadas na reunião plenária final, consta a implantação de uma secretaria executiva, com a coordenação de Lucilla Ribeiro Bernardet e Maria Rita Galvão, ambas da Cinemateca Brasileira. Ficou bem claro que não estava sendo criado um centro de pesquisadores ou entidade equivalente. Tratava-se apenas de implementar um grupo de pessoas identificadas com o tema da

pesquisa em suas diversas vertentes, incluindo professores, realizadores, críticos, cinéfilos e demais interessados.

Como explicar a ausência quase total de registros de atividades nos três anos que separam a impressão do Boletim nº 1, sobre o encontro de 1970, e o lançamento do Boletim nº 2, que descreve o III Encontro, de Belo Horizonte, realizado em setembro de 1973? O que se passou nesse período de silêncio? Teria arrefecido o impulso de 1970, tão cheio de entusiasmos e projetos? O período de latência descumpria até mesmo a declarada intenção das duas secretárias de divulgar "matérias mais pormenorizadas sobre algumas experiências de pesquisa e uma variedade maior de informações". Enquanto isso, as atividades de pesquisa na UFMG prosseguiram com razoável continuidade. Vez por outra estimulavam-nos significativos aportes externos, como esta carta enviada por Alex Viany em 2 de maio de 1972:

Amigo Barros:

Para fazer o verbete de cinema brasileiro que aparecerá na nova enciclopédia dirigida por Antônio Houaiss (56 laudas sofridíssimas, que levei um mês a coordenar e pôr no papel), fui forçado a dar uma certa arrumação em inúmeras anotações dispersas, recortes, cartas etc. — chegando à conclusão de que ainda há lapsos terríveis em meu projeto de um livro sobre o cinema brasileiro...

Enfim, eu ficaria muito grato se você me pudesse mandar algumas informações sobre os pioneiros da exibição em Minas Gerais, tanto os itinerantes (mascates, técnicos, mágicos etc.) quanto os que estabeleceram os primeiros cinemas fixos. Idem quanto aos nomes citados e outros possíveis pioneiros da filmagem em Minas Gerais, com os respectivos lugares e datas de nascimento (e morte).

Tudo o que você me mandar (em xerox ou seja lá como for) será devida e entusiasticamente creditado no livro, que deve estar pronto (ou definitivamente arrumado) até o próximo ano.

Aguardando notícias suas, inclusive sobre seu próprio trabalho de pesquisa, mando de cá meu abraço.

Alex Viany

Não me recordo se atendi ou não ao pedido do amigo. Lembro-me de que o silêncio da *Secretaria dos Pesquisadores* passou a ser assunto prioritário nas conversas com o Cosme. Em meados de 1972, levamos nossa inquietação ao Paulo Emílio, que se declarou também aborrecido e prometeu verificar o que se passava. A resposta só chegou no mês de março do ano seguinte:

- O problema todo é que Lucilla e Maria Rita estão sobrecarregadas de trabalho na Cinemateca e na USP, sem tempo para atenderem, como deveriam, as *cousas* do secretariado dos pesquisadores. Barros, você não teria algum modo de movimentar as *cousas*, de Belo Horizonte? Se precisar, escreverei ao reitor para apoiar um projeto seu. Temos que manter o pessoal ligado, caso contrário corremos o risco de pôr a perder o esforço tão grande que fizemos para convocar e integrar tantas pessoas interessadas na pesquisa de cinema.

A sugestão do Paulo Emilio caiu-me como desafio pessoal. Se quiséssemos realizar um novo encontro dali a poucos meses, era preciso pôr imediatamente mãos à obra. A idéia central do evento, sua metodologia, as pessoas que deveriam ser convidadas, os filmes que poderiam ser exibidos: tudo foi conversado em duas ou três reuniões na Cinemateca de São Paulo. Não me esqueço das caminhadas ao lado do Paulo Emilio no bosque de frondosos eucaliptos, perto da antiga sede do Ibirapuera. Raios de sol, filtrados de quando em quando, faziam nossa imaginação divagar pela floresta do *Rashomon*, de Kurosawa. Como se dispusesse de todo o tempo do mundo, Paulo Emilio relatava viagens e cursos, novas descobertas sobre Eva Nil e Cataguases, a conversão definitiva para o cinema brasileiro. A realização do encontro ficou para o final da conversa. Discutimos o programa sentados em um dos bancos na área dos iglus de cimento armado onde eram conservadas, perigosamente, preciosas películas de nitrato. De volta a BH, elaborei um projeto minucioso, primeira condição para obtenção de apoio na UFMG. O Chefe de Gabinete da Reitoria, professor Fábio do Nascimento Moura, percebeu de imediato que uma reunião de pesquisadores de cinema brasileiro sintonizava com o projeto de extensão por ele desenvolvido naquele momento e deu-me o apoio necessário.

A Faculdade de Ciências Econômicas, situada no centro comercial de Belo Horizonte, ofereceu seu auditório de 300 lugares, equipado com projetor de 35 milímetros. As etapas de preparação, desenvolvidas ao longo dos meses seguintes, passaram a contar com os serviços da secretária do Departamento de Fotografia e Cinema, a dedicada Naná, a quem deve muito a eficiência das duas fases mineiras do Centro de Pesquisadores. Paulo Emilio, com a competência inata de prevenir mal-entendidos e mágoas, cumpriu a promessa de conversar com Lucilla e Maria Rita. Ambas confirmaram a impossibilidade de seguirem à frente da secretaria. Cuidado similar foi tomado quanto à definição do temário do encontro e dos respectivos expositores.

O grupo, já foi dito, identificava-se na intenção generosa de defender o cinema brasileiro, mas era heterogêneo em termos de formação, competência e interesses

individuais. Adotamos em conjunto, Paulo Emílio, Cosme e eu, o critério, mantido nos anos seguintes, de convidar para o III Encontro somente pesquisadores em condição de aportar algo novo, fosse a descoberta de um filme considerado perdido, ou um estudo sobre algum cineasta, ou ainda uma investigação acadêmica sobre determinado ciclo ou aspecto do cinema brasileiro. Essa variedade torna-se evidente na relação dos temas abordados nas sessões de estudos, como consta no Boletim nº 2, de novembro de 1973. Estabelecidos os conteúdos e definidos os convidados para o encontro, as providências locais ficaram a cargo de uma comissão



Francisco de Almeida Fleming

ficaram a cargo de uma comissão diretora, nomeada pelo Reitor da UFMG, Eduardo Cisalpino, incluindo os pesquisadores Zoltan Glueck, Nicola Falabella e Luis Gonzaga Teixeira, sob minha coordenação. A universidade assumiu custos de recepção e hospedagem de 20 participantes de outras cidades, alojados no pequeno Hotel Gontijo, a dois passos da Faculdade de Ciências Econômicas. E garantimos aos visitantes que poderiam circular sem medo, a qualquer hora, pelas ruas arborizadas do centro de Belo Horizonte.

Paulo Emílio chegaria no início da tarde. Fiquei de buscá-lo no aeroporto, bem próximo do campus universitário da Pampulha. Na noite anterior, 26 de novembro, avisou-me sobre uma mudança de planos:

- Viajo de manhã, tenho assuntos a resolver aí. Não se preocupe, irei mais tarde para o hotel, lá nos encontraremos.

Encontrei Paulo Emílio agitando intensamente uma lata amarelada de 35 milímetros. Lia-se nos dizeres esmaecidos do rótulo: *BONFIOLI FILMS – CANÇÃO DA PRIMAVERA, 1923 – Primeira Parte*. Contou-me sobre sua visita à família do

cineasta, antiga convivência amigável, apesar do desentendimento com a Cinemateca Brasileira a propósito de uma exibição do filme *Tormenta*. A cópia conquistada naquela manhã exalava o forte odor característico do nitrato, mas parecia em bom estado. As cinco partes zelosamente guardadas pelos Bonfioli eram o que restava do filme, pois o negativo se perdera. Tomadas algumas precauções para evitar riscos de combustão espontânea e desgaste mecânico irreversível, resolvemos exibi-lo.

A cerimônia de abertura do III Encontro, presidida pelo professor Marino Mendes Campos, vice-reitor em exercício, teve a participação de duzentas pessoas. Estavam representados o Instituto Nacional de Cinema e a Embrafilme. O pesquisador Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha, primo do cineasta David Neves, foi enviado pelo Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura. A exibição de *O despertar de um horizonte* confirmou nossa avaliação anterior de que o valor do documentário estava na qualidade dos fragmentos retirados por Zoltan Glueck do acervo Igino Bonfioli. Paulo Emílio anunciou então, emocionado, a especialíssima exibição da primeira parte de *Canção da primavera*. Foram realmente dez minutos inesquecíveis. Encantaram os espectadores as imagens iniciais do filme, no curral da fazenda, realçadas pela luminosidade da película em nitrato, tingidas de azul, deslumbrantes na sua simplicidade. Impressionante também o registro fotográfico das cenas de interiores. O amarelo-palha da luz mortiça de uma vela, conduzida dentro da casa, arrancava da escuridão personagens e artefatos da cenografia.

A noite de atrações reservava mais uma surpresa. As filhas de Bonfioli subiram ao palco e, entre flores e homenagens, falaram da atuação de ambas como figurantes infantis no casamento de *Canção da primavera*. Dona Sílvia, a mais eloqüente das duas, assumiu em seguida uma postura solene:

- Papai não teve nunca em sua vida um reconhecimento como o de hoje. Ficamos muitas gratas, Leonora e eu, nosso irmão também. Aproveito este momento tão feliz para dizer aos queridos convidados que tomamos a decisão de doar para a Universidade todas as fitas do Igino, nosso pai. Com uma condição: que o professor Barros prometa conservar o acervo aqui em Minas, papai não queria que ele saísse de Belo Horizonte, muito menos para a Cinemateca de São Paulo.

O sorriso discreto do Paulo Emílio revelou compreensão pelas cismas do amigo cineasta, mas seus olhos brilhavam de alegria. Ele tinha perfeita consciência de mais uma vitória como conservador, não apenas da Cinemateca, mas de todo o cinema brasileiro. O acervo pioneiro de Bonfioli, um dos mais completos

existentes até hoje, escapava naquela hora dos efeitos do tempo, da combustão, das inundações e de tantos outros acidentes que destruíram grande parte da nossa produção cinematográfica.

Estes são alguns dos fatos não relatados no Boletim nº 2. Uma das conclusões do III Encontro revela o estado de espírito dos pesquisadores ao determinar "urgente implantação de um laboratório especializado, de caráter não comercial, destinado à recuperação de filmes que exijam cuidados técnicos não padronizados". Necessidade incontestável, sem dúvida alguma. Mas consta do parágrafo seguinte uma decisão que, distanciada no tempo, revela-se ingênua e imprudente: "Os delegados de outros Estados manifestam a esperança de que o laboratório de recuperação, acima mencionado, possa instalar-se no quadro do Centro Audiovisual da Universidade Federal de Minas Gerais". A decisão unânime, mas sem a menor condição de ser implementada, decorreu provavelmente da boa impressão causada pela organização do Encontro e pelo envolvimento concreto e funcional da Universidade. Tudo acrescido da euforia pela notícia da doação da obra de Bonfioli, assunto que dominou as conversas de corredores até a etapa de redação das conclusões.

É conhecida a atitude desconfiada dos descendentes dos pioneiros do cinema, com suas pretensões geralmente inviáveis de tirar proveito dos acervos que herdaram, como no caso da família Glueck. Tocou a todos, naquele momento, o discernimento dos Bonfioli ao perceberem que as quase 300 latas em 35 milímetros do acervo paterno estariam muito mais seguras se confiadas aos cuidados da UFMG. Já que tudo conflui para Minas, devem ter pensado os pesquisadores, é razoável que seja instalado na Universidade Federal o almejado laboratório de recuperação de filmes antigos. Imagino que Cosme e Paulo Emílio tenham logo percebido a inconsistência da proposta, mas preferiram manter o silêncio do bom senso. Na prática, o Centro Audiovisual, instalado em 1964 no Departamento Cultural da Reitoria como mero laboratório fotográfico, não oferecia condições técnicas mínimas e nem mão de obra especializada para tornar-se um centro de recuperação de filmes. Não se tocaria mais no assunto, o laboratório mineiro nunca saiu do papel.

### **1974 - 1977**

O resultado concreto do III Encontro foi a transferência da secretaria dos pesquisadores para Belo Horizonte, mais uma vez graças à capacidade de articulação de Paulo Emílio, sensível a todas as intenções e tendências, nem sempre explícitas, das inúmeras assembléias que conduziu ao longo da vida. Ele percebeu na hora o potencial da estrutura universitária e dos professores mineiros para

sustentar o projeto dos pesquisadores. É importante lembrar que uma das conclusões de 1973 referia-se “ao comprometimento crescente das Universidades Brasileiras na tarefa de pesquisa e recuperação de material cinematográfico”. O editorial do Boletim nº 3, publicado pela UFMG em abril de 1974, registrou a nova situação administrativa. As decisões tomadas em 1973 foram também retrato fiel da mencionada heterogeneidade do grupo, um caldeirão de idéias, interesses, projetos e métodos pessoais.

Nos meses seguintes instalou-se na secretaria do Departamento de Cinema da Escola de Belas Artes, em Belo Horizonte, uma espécie de agência, que logo se tornou canal de comunicação entre os pesquisadores e destes com empresas depositárias de acervos cinematográficos, entre as quais a Cinédia e a Embrafilme, e com as cinematecas e demais instituições empenhadas diretamente na conservação de filmes. A publicação do boletim permanecia como prioridade. O editorial do Boletim nº 3, de abril de 1974, cobra dos associados “o envio de informações à Secretaria dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro que, ao divulgá-las, estará atingindo uma de suas finalidades básicas”. A institucionalização do grupo, com personalidade jurídica, que chegou a ser cogitada, ficou para mais tarde. O Boletim nº 3 divulgou textos de Paulo Emílio Salles Gomes (*A Bela Época do Cinema Brasileiro*, livro de Vicente de Paula Araújo) e de Maria Rita Eliezer Galvão (*História do Cinema Paulista – uma experiência de pesquisa*), apresentados no III Encontro, além de três informações importantes. Em Minas, a UFMG liberava uma verba de vinte mil cruzeiros para iniciar a recuperação do acervo Bonfioli. No Paraná, a Fundação Cultural de Curitiba registrava a doação de uma valiosa coleção de filmes de João Batista Groff, pioneiro da cinematografia naquele Estado. Em Cataguases, no dia 28 de abril, seria lançado o livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, de Paulo Emílio Salles Gomes, a partir da tese de doutorado defendida com brilho na Universidade de São Paulo.

Segunda prioridade da secretaria de Minas, a realização de encontros anuais começou a tornar-se realidade a partir de uma chamada telefônica do Paulo Emílio, em fevereiro de 1974, confirmada em carta do mês de maio:

- Estou negociando com os dirigentes da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) para incluir-nos na sua próxima reunião. Serão em princípio uns 20 convites, incluindo passagens e hospedagem. Um dos argumentos que usei foi o fato da localização do evento em Recife, pois organizaremos uma homenagem aos cineastas e aos filmes do ciclo regional pernambucano.

O IV Encontro de Pesquisadores sinalizaria uma etapa importante na consolidação do movimento dos pesquisadores, reconhecido cada vez mais pelos meios



culturais e científicos do país, graças em grande parte ao prestígio pessoal do Paulo Emílio.

São Paulo, 4 de maio de 1974

Caro Barros,

Combinado então que você vai vice-coordenar comigo o simpósio sobre o cinema mineiro, nordestino e histórico da pesquisa no Brasil (IV Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro), no quadro do Congresso da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, que se realizará em Recife durante a primeira quinzena de julho.

Além disso, você vai apresentar o trabalho: O Cinema Mineiro. Trata-se de uma exposição sucinta, por escrito, sobre o que já foi feito, o que está sendo feito, e o que ainda deverá ser feito pelos pesquisadores. Eventualmente você ampliará sua exposição com comentários à margem do texto escrito e nas respostas a perguntas feitas durante o Simpósio, Ficaria muito grato se você pudesse me enviar até o fim de junho uma cópia do texto de sua exposição.

Oportunamente você receberá correspondência oficial da SBPC sobre o assunto.

Abraço cordial do Paulo Emílio

Com a participação do Cosme, tivemos contatos freqüentes nas semanas seguintes para deliberar sobre a lista dos pesquisadores que seriam convidados para Recife. O Boletim nº 4 informa que a programação constou de três simpósios e quatro sessões com exibição de filmes recuperados, entre os quais *Um drama caipira dedicado a Caio Scheiby*, sobre o cinema feito em Campinas nos anos 20, e *Cinema gaúcho nos anos 20*, de Antonio Jesus Pfeil. Este pesquisador de Canoas (RS), responsável pela descoberta e recuperação de filmes gaúchos, destacava-se pelos novos achados que trazia regularmente aos encontros. Quando, após a institucionalização do grupo, passaram a ser cobradas simbólicas anuidades, nosso Jesus pesquisador recusou-se a pagá-las. Alegava que, ao contrário, era ele quem deveria ser remunerado pelo trabalho de prospecção. A solução do impasse partiu da habilidade conciliadora do Cosme. Apesar de pouquíssimo abonado pelo mínimo salário que recebia do Museu de Arte Moderna, assumiu o compromisso de pagar a anuidade do amigo. Dessa forma, Jesus continuou a divulgar ano após ano seus achados cinematográficos, que acabavam sendo depositados no acervo da Cinemateca do Rio. Distantes no tempo, tais histórias integram o folclore do nosso movimento.

Foi na reunião do Recife, em julho de 1974, que passou a ser usado o indicativo Centro para a sociedade dos pesquisadores, quatro anos antes da sua efetiva criação. O IV Encontro contou com a presença de personalidades comprometidas com o cinema brasileiro que não tinham participado do evento anterior, em Belo Horizonte. Algumas delas desempenhariam papéis significativos na história posterior do grupo. Leandro Tocantins, da Embrafilme, abria consistentes perspectivas de parceria editorial, concretizadas nos anos 80. Os paulistas Felipe Macedo, da Cinemateca, e Sylvia Bahiense, do Museu da Imagem e do Som, chamaram a atenção dos participantes para a precariedade dos procedimentos usados até então para salvaguarda dos filmes que iam sendo descobertos, a maioria deles em nitrato, invalidando em muitos casos os esforços para sua preservação. Guido Araújo, de Salvador, acenava com a urgência da publicação de texto inédito de Walter da Silveira, já falecido, sobre a história do cinema baiano. Contagiou a todos o calor humano de Aramis Millarch, falecido em 1992, então diretor da Fundação Cultural de Curitiba, dedicado à preservação da obra do cinegrafista paranaense J. Groff. Paulo Melo referiu-se à continuidade do esforço de pesquisa sobre o cinema paraibano, conduzido por Wills Leal. Já reconhecido por suas reflexões sobre teoria e história do cinema, Ismail Xavier analisou as três faces da ideologia cinematográfica brasileira, presentes nas revistas *Klaxon*, *O Fan* e *Cinearte*.

Inesquecível a noite de abertura do Encontro, com Augusto Lucena, prefeito de Recife, homenageando os pioneiros do cinema pernambucano. Das exibições constaram fragmentos de *Retribuição* (1923), *Jurando vingar* (1925), *Aitaré da praia* (1925) e *Dança, amor e ventura* (1927). Quase no final do Encontro de Recife, Paulo Emílio apresentou-me Carlos Augusto Calil, que também atuava na Cinemateca Brasileira. Anos depois, na condição de presidente da Embrafilme, Calil se destacaria como grande incentivador da pesquisa de cinema no Brasil. O clima favorável do IV Encontro estimulou, sem dúvida, a continuidade de atividades solidárias dos pesquisadores. Um pequeno grupo, reunido informalmente na IV Jornada Nordestina de Curta Metragem, no mês de setembro seguinte, dirigiu uma moção ao Instituto Nacional de Cinema pleiteando a concessão automática do certificado de Categoria Especial para filmes cuja temática fosse a história do cinema brasileiro. Ainda em 1974 foi divulgado o levantamento das pesquisas em execução em todo o país, que incluía a relação dos pesquisadores em atividade e suas áreas respectivas. O plenário do IV Encontro confirmou a permanência da secretaria executiva do grupo no Departamento de Cinema da UFMG.

O Boletim nº 5 foi lançado somente no segundo semestre de 1975, com matérias sobre o V Encontro de Pesquisadores, realizado no mês de julho daquele ano, em Belo Horizonte, programação conjunta da XXVII Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência e do IX Festival de Inverno de Ouro Preto,

patrocinado pela UFMG. Além da problemática da pesquisa, tema da Mesa Redonda coordenada por Cosme Alves Netto, o V Encontro tratou da aproximação do CPCB com as universidades. Entre os filmes exibidos, a *reestréia nacional de Tormenta* (1931), de Iginio Bonfioli, com cópias recuperadas de 16 e 35 milímetros. O Boletim nº 5 traz ainda um longo relato sobre uma polêmica entre Alice Gonzaga e a Fundação Cinemateca Brasileira a propósito da devolução de filmes produzidos pela Cinédia, fundada por Adhemar Gonzaga. A questão tinha se acirrado em torno da "sonorização da preciosíssima cópia de *Ganga Bruta*". O parágrafo final do texto mostra que os vários aspectos do problema foram esclarecidos e os ânimos serenados:

"O desentendimento entre a FCB e a Cinédia S.A. insere-se num contexto mais amplo e permanente que é o da discordância entre os propósitos puramente comerciais e os culturais. Numa ocasião em que parecia que os velhos filmes não tinham mais a menor possibilidade comercial, os seus proprietários se desinteressavam por eles, vendiam-nos eventualmente aos quilos para recuperação industrial ou simplesmente se desfaziam deles em favor dos pequenos núcleos que então já reconheciam a importância histórica dessas obras, mesmo quando realizadas de forma canhestra. Depois do advento da TV, da voga de filmes de montagem e da mais recente onda de nostalgia, esses filmes esquecidos readquiriram vitalidade comercial e os seus proprietários legais readquiriram interesse por eles. Tudo isso é perfeitamente normal desde que essa preocupação comercial não mutile de uma maneira irreparável as matrizes dos originais. É nesse esquema que se impõe o entendimento entre os preocupados com o comércio e os responsáveis pela cultura. Há inúmeros exemplos no mundo e no Brasil de que esse acordo é possível, sem prejuízo comercial para um e cultural para outro".

A partir desse incidente, Alice Gonzaga tornou-se uma colaboradora constante das atividades do futuro CPCB.

Delineava-se no horizonte, naquele momento, a colaboração da Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF) que, através do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, apoiaria substancial e reiteradamente a realização de encontros posteriores. Cabe uma homenagem ao saudoso Marco Antonio de Campos Guimarães, diretor do Festival e parceiro entusiasta na pesquisa do cinema brasileiro. Graças ao apoio de 20 passagens e hospedagens oferecidas pelo Festival, instalou-se no dia 20 de julho de 1976, no auditório da Escola de Música da Universidade de Brasília, o VI Encontro de Pesquisadores. O Boletim nº 7 traz pormenores sobre a cerimônia de abertura:

A sessão inicial foi aberta pelo Sr. Rui Pereira da Silva, Diretor Executivo da Fundação Cultural do Distrito Federal, que fez breve relato de suas atividades como diretor da Cinemateca do MAM. Aproveitou a oportunidade para prestar homenagem aos Srs. Cosme Alves Netto, Paulo Emílio Salles Gomes, Jurandyr Passos Noronha e José Tavares de Barros pelo trabalho que desenvolvem em defesa do nosso cinema e, em particular, pelo empenho que dedicam ao campo da pesquisa.

O VI Encontro acolhia a proposta do Paulo Emílio para incluir na programação aportes de professores universitários. Sara Chucid Da Via abriu o Seminário I com uma exposição sobre a pesquisa em ciências humanas como referência para a pesquisa cinematográfica. Denunciou, particularmente, certa carência metodológica na pesquisa do Cinema Brasileiro por priorizar investigações meramente factuais, subordinadas a evidente improvisação e precária análise qualitativa de dados. As palavras da professora provocaram reações veementes nos debates conduzidos por Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza, da Cinemateca Brasileira. Antonio Jesus Pfeil e Michel do Espírito Santo protestaram contra o caráter acadêmico da proposta, alegando que o estado da pesquisa exigia atenção prioritária nas tarefas de prospecção e no cuidado dos acervos documentais. Nos debates que se seguiram, o plenário dividiu-se em dois grupos. De um lado, os *intelectuais*. De outro, os *pragmáticos*. Diferenças que o tempo se encarregaria de amenizar.

Menos polêmica, no Seminário II, foi a exposição do professor Fredric Litto, também da Universidade de São Paulo (USP), outra indicação direta do Paulo Emílio. O projeto *Filmografia Brasileira* enfatiza o aspecto documental da pesquisa e orienta seu foco principal para a criação de uma obra de referência, com subsídios para a comunidade dos pesquisadores. A objetividade da exposição serviu para amainar os ânimos e criar um ambiente favorável para a etapa das comunicações individuais dos participantes. Nas sessões de filmes recuperados, a platéia deliciou-se com a exibição de fragmentos de *O Guarani* (1928), de *Carnaval em Curitiba* (década de 20), de Annibal Requião, e de *Revolução de 1923 no Rio Grande do Sul*, de Benjamim Lamoza.

Presidi a sessão de encerramento do VI Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro ao lado de Paulo Melo, relator oficial do Encontro, e de Roberto Farias, diretor geral da Embrafilme. Farias informou que o apoio da Empresa à cultura cinematográfica seria transformado em atribuição legal após sua fusão com o Instituto Nacional de Cinema. Referiu-se também à próxima realização de uma grande mostra comemorativa dos 70 anos do cinema brasileiro, com o apoio da UFMG e das Cinematecas do Rio e de São Paulo. Coordenada pelo

Paulo Emilio, a mostra percorreu diversas regiões do país. Os resultados do VI Encontro apontam para uma progressiva vinculação dos destinos do futuro CPCB com a política oficial do cinema e com entidades representativas da iniciativa privada, entre elas a Associação Brasileira de Documentaristas, que se comprometeu na ocasião a prestigiar o movimento dos pesquisadores. A idéia de institucionalização do grupo aparecia em uma das conclusões do plenário:

Considerando a conveniência da estruturação jurídica do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, como uma associação com projetos específicos, a Assembléia do VI Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro constitui uma comissão especial com a tarefa de elaborar um anteprojeto de estatuto, para discussão e aprovação em momento oportuno. A comissão, presidida pelo atual presidente em exercício, José Tavares de Barros, será integrada pelos seguintes membros, representantes de órgãos federais, estaduais, municipais e privados, aos quais os núcleos de pesquisa estão habitualmente ligados: Luiz Gonzaga Teixeira, Maria Rita Galvão, Valêncio Xavier e Cosme Alves Netto.

Apenas terminado o evento, já se confirmava a realização do VII Encontro no programa oficial do X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, com início marcado para 25 de julho de 1977.

Os arquivos do CPCB incluem muitos dados sobre a preparação desse Encontro. Em 10 de março, o Diretor Executivo da FCDF reafirma que o evento já está incluído na programação do X Festival de Brasília, indicando para os contatos necessários o "encarregado do Centro de Cinema desta fundação, Marco Antonio de Campos Guimarães". Dois meses depois, no dia 10 de maio, enviei ao Festival a relação dos pesquisadores que deveriam ser convidados. Constava da relação, pela primeira vez, o nome de José Carlos Avellar, mais tarde inestimável colaborador do CPCB na qualidade de responsável pelo Conselho Editorial da Embrafilme e pelos Cadernos de Pesquisa, dos quais se tratará mais adiante. Além da presença imprescindível do Cosme Alves Netto, a Cinemateca do Rio de Janeiro enviou Vera Brandão de Oliveira, que se destacava por seu trabalho com arquivos de papel. Guido Araújo viajou apoiado pelo Instituto Goethe de Salvador. De Belo Horizonte, compareceu o crítico Paulo Augusto Gomes, pesquisador do cinema mineiro, representando o jornal Estado de Minas.

O programa do VII Encontro reiterou certas tendências de eventos anteriores. Maria Rita Galvão e especialistas das cinematecas propuseram um *fichamento padrão para classificação de material cinematográfico*. Carlos Augusto Calil abordou os *métodos científicos de restauração de filmes antigos*. Lígia Moraes Leite (SP) e Heloísa Buarque de Holanda (RJ) desenvolveram uma reflexão interdisciplinar

sobre a aplicação ao universo do cinema dos métodos de análise literária. A *análise específica do som no cinema* foi abordada por Evandro Lemos da Cunha (MG) e Sylvia Bahiense (SP). Manteve-se ainda na programação a tendência anterior de prestigiar a reflexão acadêmica, com espaço menor para as comunicações sobre achados de filmes pioneiros e depoimentos de colecionadores de documentos. Apesar disso, não me recordo de protestos por parte de pesquisadores que se sentissem discriminados. No VII Encontro foram abordadas também as relações entre crítica e pesquisa por Fernando Ferreira, de O Globo, tendo participado da mesa José Carlos Avellar e Paulo Augusto. Na reunião administrativa do grupo, foi examinado o anteprojeto de Estatuto do CPCB, elaborado por Luiz Gonzaga Teixeira. As lideranças dos pesquisadores intensificavam seus esforços a favor da institucionalização, finalmente programada para o VIII Encontro, que se realizaria mais uma vez graças ao apoio da FCDF.

A sociedade brasileira foi surpreendida na tarde de 9 de setembro de 1977 pela notícia de que Paulo Emílio passara mal no seu gabinete da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo e falecera ao ser medicado. O movimento em torno da pesquisa de cinema no Brasil ficava órfão antes de ser institucionalizado. Em encontro recente, Calil contou-me que chorou compulsivamente pela perda do amigo, professor e modelo. Cada um de nós chorou a seu modo, segundo o próprio grau de intimidade com o mestre, amigo de todos, sem exceção. Para mim, foi imensa a falta do interlocutor mais apaixonado pelo futuro Centro de Pesquisadores. Faltou-me ânimo, inclusive, para editar o boletim programado para o segundo semestre. Da presença vibrante do amigo restam imagens esmaecidas que, infelizmente, nunca serão recuperadas.

## 1978

O VIII Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro teve como cenário o Teatro Galpãozinho de Brasília, em três manhãs de intenso trabalho. Tempo necessário para a releitura cuidadosa do projeto de estatutos e as habituais conversas de corredor, mais do que se poderia imaginar, como logo veremos.

Ata da Assembléia de Constituição do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.

Aos vinte e cinco dias de julho de mil novecentos e setenta e oito, na Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília, no âmbito do XI Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, reuniram-se os abaixo assinados,

com a finalidade de formalizar a constituição do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.

Indicado para presidir a Assembléia, o pesquisador José Tavares de Barros propõe os nomes dos pesquisadores Dejean Magno Pellegrin e Luiz Gonzaga Teixeira para, respectivamente, secretariar a reunião e relatar o anteprojeto de Estatutos do Centro, já do conhecimento dos presentes.

Aprovados no final dessa sessão e registrados em cartório, os Estatutos seriam publicados no Diário Oficial da União de 16/08/1978. Estava superada uma etapa importante, o movimento dos pesquisadores conquistava o foro de sociedade civil, de âmbito nacional, sem fins lucrativos, com personalidade jurídica distinta da de seus membros. A assembléia e as comemorações tomaram a manhã inteira, foi preciso deixar para o dia seguinte a eleição da primeira diretoria.

O bom entendimento dos fatos que se seguem exige um corte seco para o futuro. Precisamente, para a Jornada de Cinema da Bahia que, nos anos 80, teve como sede o Campus da Universidade Federal. Carlos Augusto Calil, Rudá de Andrade e eu ficamos hospedados na orla, em hotel de cinco estrelas. Já pelo fim da Jornada, Rudá surpreendeu-nos no amplo saguão do hotel com um gesto inusitado. Em postura solene de oração, à maneira de devoto oriental, ajoelhou-se diante de mim. Declarando-se envergonhado por erro do passado, pediu-me perdão em altos brados, na frente de boquiabertos turistas. Cuspei a entender o que se passava, parecia uma brincadeira sem graça. Passado o primeiro impacto, Rudá explicou seu gesto, mais ou menos com estas palavras:

- Carreguei nesses anos todos o peso da culpa pela minha atitude lá em Brasília, em 1978. Fui o responsável pela chapa paulista que disputou com o grupo mineiro a primeira diretoria do Centro. Eu estava pessimamente informado. Induziram-me a liderar o grupo de estudantes sem vínculo algum com a pesquisa do cinema brasileiro, mas em número suficiente para garantir a vitória da chapa do Carlos Roberto.

Retorno ao VIII Encontro de Pesquisadores de 1978, na manhã seguinte à sessão de aprovação dos estatutos. A chapa mineira é acolhida no plenário, sem qualquer manifestação sobre uma segunda chapa. Acordáramos que os assinantes da lista de votação seriam considerados os fundadores do Centro. Com os simpatizantes de Brasília, éramos pouco mais de 20 pesquisadores. Eu me candidatara a liderar uma diretoria integrada pelos colegas que haviam sustentado o movimento desde 1973. Animavam-nos a certeza do apoio da UFMG e as experiências acumuladas, mesmo sem a presença reconfortante do Paulo Emílio.

Instala-se a assembléia das eleições. Consta na ata que "foi proposto pelo pesquisador Michel do Espírito Santo o nome de José Tavares de Barros para Diretor-Presidente da primeira Diretoria do Centro, ficando a seu cargo a constituição da chapa". De repente, do lugar de onde dirijo os trabalhos, percebo a silhueta de Rudá de Andrade, recortada em contraluz, na porta superior do auditório. Ele não está sozinho. Seguem-no uns 20 jovens, entre moças e rapazes, ausentes na assembléia do dia anterior. Antes mesmo de sentar-se, Rudá pede a palavra e propõe uma segunda chapa com os nomes de Carlos Roberto de Souza, Sylvia Regina Bahiense Naves, Raquel Gerber e Eliana de Oliveira Queiroz. O impacto da surpresa sacode os que não estavam a par do estratagema, que soa mal em ambiente até então de completa cordialidade. Aberta a urna, treze votos vão para a chapa de Belo Horizonte e vinte e cinco para a de São Paulo, além de um voto em branco e um nulo. O grupo dos presumidos pesquisadores bate em retirada tão logo termina a reunião. Seus nomes perderam-se no tempo.

Estou certo de que nada disso teria acontecido se o Paulo Emílio estivesse conosco na assembléia das eleições. No mínimo, ele convocaria uma reunião para discutir todos os lados da proposta paulista e examinar se a proposição da segunda chapa estaria ou não adequada àquele momento. No caso de aprovada a disputa, não a ocultaria dos demais. São coisas passadas que, no entanto, vale a pena resgatar. Superado o mal estar da surpresa, o grupo continuou a conviver em torno dos interesses maiores da pesquisa do cinema brasileiro. Na reunião de encerramento do VIII Encontro, antes de passar a palavra ao novo Diretor-Presidente, fiz um retrospecto dos primeiros anos da nossa atividade. O plenário aprovou por unanimidade um voto de louvor proposto por Michel do Espírito Santo "pela atuação do pesquisador José Tavares de Barros para a criação de um Centro de Pesquisadores". Obrigado, Michel, sua lembrança suavizou o desapontamento daquela manhã.

### **1979 - 1984**

A nova diretoria do CPCB elaborou de imediato amplo questionário sobre a pesquisa do cinema brasileiro, enviado a um grande número de pesquisadores e instituições afins. As respostas recebidas constam do "Boletim 1/79". O editorial resume a trajetória dos encontros a partir de 1970 até a consolidação do movimento como pessoa jurídica e propõe abrangente pauta de trabalhos:

Uma das primeiras tarefas do Centro é tornar-se uma central de informações referentes à pesquisa cinematográfica no Brasil e sobre cinema brasileiro. Entendemos que importam para o Centro as pesquisas que dizem respeito ao cinema no Brasil nos seus mais variados aspectos:



históricos, econômicos, técnicos, sócio políticos, filmográficos, documentais, de produção, de linguagem, etc., desenvolvidos tanto no Brasil quanto no exterior, no sentido do conhecimento e da preservação da história cinematográfica brasileira.

Em 1980, fui nomeado Delegado do Ministério da Educação em Minas Gerais. Ao longo de quatro anos, as novas funções obrigaram-me a limitar as atividades de ensino e pesquisa no Departamento de Cinema. Por outro lado, no entanto, em função de deslocamentos de ofício por capitais brasileiras, passei a encontrar com maior freqüência os colegas do Conselho Consultivo do CPCB, para o qual fomos eleitos na Assembléia de 1978, especialmente Alex Viary (Rio de Janeiro), Valêncio Xavier (Curitiba), Guido Araújo (Salvador) e Marco Antonio de Campos Guimarães (Brasília). É nesse período que ocorre outro recesso na história do CPCB, que é preciso esclarecer.

A Diretoria do Centro envia aos associados a circular 04/79, de 20 de junho, anunciando o temário do IX Encontro de Pesquisadores, a ser realizado no âmbito do XII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, programado para setembro. Informa também que o "novo Boletim de Pesquisadores está em vias de ser publicado" e faz cobrança da anuidade de seiscentos cruzeiros. Não me lembram claramente os motivos, mas o IX Encontro não foi realizado em setembro de 1979, como programado. Em abril de 1981, a Diretoria do Centro distribuiu carta circular alegando não ter condições para continuar exercendo suas funções. Não encontrei o documento nos arquivos que consultei. Mas uma carta de 23 de setembro de 1981, dirigida aos sócios fundadores do Centro e assinada pelo Carlos Roberto de Souza e por mim, comunica a desistência dos diretores eleitos em 1978. Por ocasião da X Jornada Brasileira de Curta Metragem, em Salvador, os pesquisadores Manfredo Caldas, Vera Brandão, Cosme Alves Netto, Guido Araújo, Carlos Roberto de Souza, José Tavares de Barros, Jonicael Cedraz de Oliveira, Rudá de Andrade e Bernardo Vorobow aprovam um documento "no sentido de que o ex-presidente, José Tavares de Barros, reassumisse a entidade com o objetivo de reativá-la e realizar um encontro em âmbito nacional":

Na qualidade de responsável provisório, o sócio José Tavares de Barros fica autorizado a constituir em Minas Gerais uma nova diretoria, que exercerá essa função até a convocação de novas eleições, por ocasião do próximo encontro do Centro de Pesquisadores.

Solicitamos uma resposta à presente no período de 30 dias a contar desta data, entendendo contar com sua aprovação caso não haja nenhuma manifestação. A proposta será aprovada pela maioria simples dos sócios fundadores.

Meu entusiasmo pela pesquisa animou-me a aceitar o desafio, certo de que teria o apoio da UFMG e o incentivo dos companheiros de outros Estados, a começar pelos paulistas da Cinemateca e da USP. Em 20 de agosto de 1982, enviei aos sócios do Centro uma carta circular sobre a organização do IX Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, que se realizaria durante a XI Jornada Brasileira de Curta Metragem, em Salvador no seguinte mês de setembro. Guido Araújo, diretor da Jornada, ofereceu hospedagem para 20 participantes no tradicional Palace Hotel, próximo à Praça Castro Alves, no centro da cidade. A programação do 9º Encontro, "sujeita a eventuais alterações", incluía uma mesa redonda com as palestras "A pesquisa filmográfica, metodologia e situação atual", de Jean-Claude Bernardet; "Utilização de filmes de arquivo", de Sílvio Tendler, e "Técnicas e metas na recuperação de filmes", de Fernando Scavone. O CNPq assumiu a passagem de Scavone e também as de Francisco Sérgio Moreira e Solange Stecz, mantendo-se a tradição do apoio de instituições governamentais às atividades do CPCB.

A circular CPCB 003/82, de 8 de novembro, informa que a Assembléia de Salvador elegeu um novo Conselho Consultivo com nove membros, presidido por Cosme Alves Netto, que legitimava a diretoria em exercício. Sua primeira reunião, anunciada para dezembro, ocorreria somente no dia 26 de fevereiro de 1983, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com ata divulgada no Boletim nº 8. Editado novamente pela UFMG, agora em formato ofício, que seria mantido nas duas edições seguintes, registra na capa e contracapa, impressas em cartão acetinado, fotos do arquivo de filmes da Escola de Belas Artes. Latas empilhadas, algumas trazendo sinais de deterioração, ostentam etiquetas de classificação. O Boletim publica algumas respostas ao questionário enviado em novembro de 1982. Inclui também um trabalho de Eliana Queiroz sobre *Projeto Filmografia Geral do Cinema Brasileiro* e um artigo meu com a *Filmografia Iginio Bonfili*.

A segunda reunião do Conselho Consultivo realizou-se na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, no dia 19 de agosto de 1983. A proximidade das duas reuniões sinaliza a intensidade das atividades daquele momento, marcado pela participação de significativo número de pesquisadores. A proposta da realização de um novo encontro do CPCB no âmbito do Festival de Cinema de Brasília, como os de 1976, 1977 e 1978, aparece contaminada pela notícia de um atrito com a FCDF:

Foi lembrado que, em 1982, poucos dias antes do início do Festival, alguns pesquisadores foram abordados unilateralmente e convidados para participar do "encontro" de pesquisadores previsto no regulamento

daquele evento. Com uma única exceção, justificável facilmente como informação equivocada, todos os pesquisadores recusaram-se a comparecer, unindo-se em torno da diretoria-executiva do Centro, a quem compete por estatuto promover e coordenar esse encontro anual.

Diante de tais fatos, o Conselho Consultivo toma duas deliberações. A primeira, que o CPCB não deve ocupar espaços que a FCDF poderia reservar para outras entidades ligadas à política do cinema brasileiro. A segunda decisão vincula a realização dos encontros a necessidades internas do CPCB e não em função de mero aproveitamento de convite feito por alguma instituição. Não tenho informações sobre precedentes e conseqüências do incidente, mas uma das decisões do Conselho Consultivo indica que a tensão foi bastante forte: "O CPCB procurará levantar recursos para a realização de um Encontro de Pesquisadores no início de 1984, como iniciativa independente de outro evento maior, condição inclusive para uma participação mais integral dos pesquisadores convidados". O encontro, em princípio, deveria acontecer em Curitiba, entre fevereiro e abril de 1984. O termo "evento maior" indica, em princípio, algum festival ou mostra de cinema, com passagens e hospedagens para um certo número de pesquisadores. Mas as circunstâncias exigiram um novo pedido de socorro à UFMG. O X Encontro, realizado em Belo Horizonte de 14 a 16 de junho de 1984, contou ainda com apoios da recém-criada Secretaria Estadual de Cultura do Estado de Minas Gerais, da Embrafilme e da Comissão de Auxílio à Pesquisa das Escolas Superiores (CAPES).

No X Encontro, a Diretoria e o Conselho Consultivo do CPCB foram eleitos para um segundo mandato, de dois anos. Uma das propostas aprovadas na reunião plenária final comprova o entrosamento do CPCB com as demais organizações da área cultural, por ele representadas no Conselho Consultivo da Embrafilme:

Na sessão de encerramento do Encontro foi abordada a questão do Centrocine, colocando-se o Centro de Pesquisadores ao lado das demais entidades que discutem atualmente a ideologia e os destinos da área cultural da Embrafilme. Foi aprovada por unanimidade a proposta de autonomia administrativa da área cultural, na estrutura da empresa, com recursos específicos da ordem de 15% sobre o orçamento anual. Nessa perspectiva, o Centro de Pesquisadores endossa o mérito das recomendações aprovadas pelo Conselho Nacional das ABDs, em sua recente reunião de Olinda.

Se foi utópico o desejo de aquinhoar parcela tão alta para a área cultural, o CPCB saiu do X Encontro com a decisão de dar continuidade à sua política de pé

no chão, tendo por horizonte o expressivo número de 70 associados, do Amazonas ao Rio Grande do Sul. Uma das iniciativas foi a criação de núcleos regionais. Em reunião na Cinemateca do MAM, coordenada por Vera Brandão de Oliveira, no dia 13 de dezembro do mesmo ano, instalou-se o Núcleo Regional do Rio de Janeiro. No dia seguinte, realizou-se na Cinemateca do Museu Guido Viaro, em Curitiba, a Mostra Nacional de Filmes Recuperados. Na ocasião, discutiu-se também a criação do Núcleo Regional do Paraná, ficando responsável pela coordenação dos trabalhos a pesquisadora Solange Straube Stecz. Os eventos do Rio e de Curitiba estão fartamente documentados no Boletim nº 10, que traz na capa uma iconografia de *República Guarani*, filme do pesquisador e cineasta Sylvio Back. Entre as pessoas que deram colaboração decisiva às atividades do CPCB naquele momento, cabe por justiça lembrar os nomes de Fausto Fleury e Ana Pessoa, funcionários da Embrafilme, e de Miguel Pereira, professor da Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ).

Foi significativa a participação do CPCB nas comissões criadas, no início dos anos 1980, para discussão do projeto de estruturação da Embrafilme. Ao lado das demais entidades da área cultural, como cinematecas e associações de cineastas e documentaristas, o CPCB foi chamado a integrar a comissão específica da Diretoria de Operações Não Comerciais, a DONAC. Cosme Alves Netto foi eleito representante titular da área cultural no Conselho Consultivo da Diretoria Geral, ficando eu com a suplência. Terminada a reunião, Cosme puxou-me para um canto da sala e segredou:

- Olha, isso é para constar. Eu não irei às reuniões. Você vai ser um suplente ativo. Com as passagens da Embrafilme, poderá vir mais vezes ao Rio para tratarmos dos assuntos do Centro. Na cinemateca, acompanho o que acontece cada dia no cinema brasileiro.

Dito e feito. Durante o ano de 1984, participei de 16 reuniões, lideradas por Roberto Parreira, na sede da rua Mayrink Veiga. Importante lembrar que desde o ano anterior já se consolidara uma eficiente articulação do CPCB com a Embrafilme. Uma das ações comuns foi o *Cinetema 2*, cujo slogan - "Uma idéia na cabeça, lápis e papel na mão" - polarizou pesquisadores de todo o país, interessados em concorrer a cinco bolsas de trabalho, no valor total de 15 milhões de cruzeiros. Outra iniciativa conjunta, os Cadernos de Pesquisa tiveram quatro edições, nos anos 1984, 1986, 1987 e 1988. É preciso abrir um parêntese para lembrar que esse clima positivo mudou bruscamente com o fim do mandato de Carlos Augusto Calil, em dezembro de 1985. Os tempos já eram outros quando, em seguida, deixaram a empresa Eduardo Escorel, diretor de operações, e José Carlos Avellar, diretor de assuntos culturais. Nomeado Diretor Geral da

Embrafilme, em 1986, o livreiro curitibano Fernando Ghignone não demonstrou afinidade com o movimento dos pesquisadores e, na avaliação de historiadores e críticos, nem com o próprio cinema brasileiro.

## 1985

Logo em seguida à instalação do Governo Sarney, no dia 15 de março, o professor Aluísio Pimenta, nomeado Ministro da Cultura, chamou-me para assessorá-lo na área de cinema. Passei assim a integrar o Conselho Nacional do Cinema (Concine), na gestão Gustavo Dahl, mas esse foi um período que deixou poucos vestígios na minha memória. Ao contrário, conservo muito vivo até hoje o prazer de ter sido membro do Conselho de Administração da Embrafilme, junto com Calil e Arnaldo Jabor. Foi o tempo da estréia de *Eu sei que vou te amar* e os ventos eram favoráveis ao cinema brasileiro. Empenhei-me naquele tempo para que iniciativas a favor do cinema fossem particularmente prestigiadas. No dia 12 de agosto o Ministro visitou com mineira tranqüilidade a Cinemateca Brasileira e, em setembro, presidiu a abertura da Jornada de Cinema da Bahia, em Salvador. A realidade do entrosamento do CPCB com a Embrafilme e com toda a área cultural do cinema já constava na minha *Apresentação ao primeiro número dos Cadernos de Pesquisa*, lançado no ano anterior:

Propiciam-se a convivência e o entrosamento de segmentos importantes do cinema brasileiro, através de seus representantes no plano das respectivas coordenações nacionais. Afinal de contas, o cineclubismo, a pesquisa, as escolas de cinema, a produção independente e as cinematecas constituem interfaces do mesmo amplo projeto, direto e democrático, fundamental para a sobrevivência do próprio cinema brasileiro.

## 1986

A articulação já reportada se confirmava pelo apoio da FCDF, no âmbito do 19º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, a dois projetos do CPCB: nos dias 9 e 10 de outubro, o XII Encontro de Pesquisadores; nos dias 11 e 12, o Encontro de Professores e Dirigentes de Cursos de Cinema. Sobre o primeiro há uma longa matéria no Boletim nº 13, o último da série, lançado em agosto de 1987. Sílvio Zamboni, que representava o CNPq no Encontro, afirmou que a área de cinema deveria dizer o que pretende e lutar para garantir seu espaço junto a esse órgão financiador. Se aumentar a demanda, concluiu, aumentará também o teto de recursos destinados ao setor. Uma nota indica que havia um novo impasse a ser superado:

Na Assembléia foi acolhida proposta de Cosme Alves Netto e Carlos Augusto Calil no sentido de que fosse prorrogado o mandato da atual Diretoria, pelo prazo máximo de 12 meses, até a realização de Assembléia Geral Extraordinária, especialmente convocada para as eleições. Naquela ocasião deverá ser discutida e votada a reforma dos atuais Estatutos do CPCB.

Tomada tal decisão, ainda no recinto do encontro, fui alvo de uma observação bem humorada de Sylvio Back: - "Você é o Austregésilo de Athayde da pesquisa". O colega curitibano não sabia que a questão da continuidade do mandato estava sendo objeto de sucessivas conversações. Era preciso encontrar candidato que reunisse as condições exigidas para liderança de uma nova diretoria do CPCB. A experiência paulista havia ensinado que não bastam entusiasmo e determinação pessoal para as coisas darem certo, é preciso um confiável aparato administrativo de base, sejam pessoas ou instituições. Empunhando a clássica lanterna de Diógenes, saímos à procura do nome ideal.

### **1987 - 1993**

Em pouco tempo as atenções concentraram-se em João Luiz Vieira. Professor de cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF), João Luiz acabava de assumir uma consultoria na Cinemateca do MAM, podendo contar com a infraestrutura indispensável. Mas era preciso conquistá-lo para o projeto do CPCB. Lembro com nuances da longa conversa que tivemos em sua casa de Santa Teresa, em uma manhã de sábado. Mostrei-lhe documentos, descrevi o envolvimento de professores universitários na trajetória do CPCB, referi-me ao apoio que receberia do Cosme, seu superior imediato na consultoria. Antes do almoço eu já tinha nas mãos o candidato para a presidência. E com eleição garantida, pois não teria concorrentes na assembléia.

As circunstâncias não permitiram a realização do 13º Encontro do CPCB durante o 20º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, de 1987, como desejávamos. Com apoio da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), dirigida por Affonso Beato, a votação aconteceu em 19 de abril de 1988, com lista de presença assinada por 27 sócios, no Cineclubes Estação Botafogo, Rio de Janeiro. Estavam eleitos João Luiz Vieira e Sílvia Oroz para presidente e vice, respectivamente. Nas palavras de transmissão do cargo fiz "homenagem especial, sincera e comovida, à presença eterna de Paulo Emílio Salles Gomes, um dos principais idealizadores do Centro".

A nova gestão do CPCB começou a todo vapor. Três iniciativas merecem ser relatadas. O Festival de Cinema de Gramado instituiu um Kikito especial para

premiar pesquisas sobre cinema brasileiro, mantido até hoje. A Cinemateca do MAM iniciou uma programação mensal do CPCB para homenagear cineastas pioneiros, começando por Carmem Santos e Rui Santos. Iniciativa mais abrangente, o Encontro Nacional de Pesquisa Cinematográfica realizou-se em São Paulo nos dias 2 e 3 de setembro, com apoio das Oficinas Culturais Três Rios, da Secretaria de Cultura. Em carta circular de 31 de março de 1989, João Luiz faz um breve relato do evento:

Além das excelentes intervenções dos sócios Paulo Roberto Ferreira ("Os primórdios do Cinema no Brasil"), Solange Stecz ("O Cinema no Paraná") e do pesquisador Afrânio Catani ("O Cinema da Maristela"), foi lançado o *Caderno de Pesquisa nº 4*, dedicado ao cinema paranaense. Foi também apresentada uma conferência do pesquisador Jesus Pfeil, ilustrada com trechos inéditos da trilha sonora recuperada do filme *Coisas Nossas...* Um destaque nas conferências mereceu a intervenção da Dra Éster Bertoletti, Diretora do Programa Nacional de Microfilmagem de Periódicos da Biblioteca Nacional, que discorreu sobre a importância da democratização das fontes primárias de pesquisa e seu acesso público.

A carta circular refere-se também à "nossa participação limitada, por questão de verbas, a apenas 10 representantes" no 31º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1988, e menciona o projeto de Encontro Nacional, no Rio de Janeiro, "caso contemos com o apoio do CNPq". A partir daí secam as informações disponíveis sobre a continuidade dos trabalhos da Diretoria, pelo menos nos documentos que examinei. O que teria acontecido em 1989 e nos anos seguintes? Nova lacuna nas memórias do CPCB, mas esta não consigo preencher. Importa lembrar que prosseguiram normalmente as pesquisas individuais e institucionais, independentemente da falta de uma articulação central que, no entanto, permanecia no horizonte como utopia a ser reconquistada.

#### **1994 - 1995**

Passei o ano de 1992 em Lyon, França, com bolsa de pós-doutorado concedida pela CAPES. Ao retornar, no início de 1993, Cosme colocou-me a par da situação. Conversamos com João Luiz e Sílvia Oroz, logo saindo à luta em busca de alternativas para a retomada por todos almejada. Ao pedido de apoio para um encontro no âmbito do 27º Festival de Brasília, em 1994, a FPDF respondeu com a concessão de 20 convites. Viajou por conta própria, por indicação do

Cosme, a jornalista Myrna Silveira Brandão, eleita anos depois para a presidência do CPCB. O encontro dos pesquisadores restringiu-se a uma única sessão, de três horas, incluída em espaço livre da programação do Festival. Foi vantajosa a não-coincidência com eventos paralelos. Um entusiasmo contagiante tomou conta dos pesquisadores e das demais pessoas que, por curiosidade, entraram no auditório. Foi o caso de Augusto Sevá que, ao final da reunião, ofereceu-me o apoio do Centro Cultural São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura, para a realização de novo encontro, que de fato ocorreria entre 6 e 8 de abril de 1995. O secretário Rodolfo Konder acolheu os participantes com excelentes condições de trabalho. Entre as estréias, os filmes experimentais *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia*, de Jean-Claude Bernardet e *São Paulo Cinemacidade*, de Aloysio Raulino. Em breve apresentação intitulada *Nossa Utopia*, reproduzida no impresso editado para o encontro, destaquei a importância da nova retomada do CPCB:

Após longo recesso motivado em parte pela crise que marcou a área cultural, na passagem dos anos 90, o movimento de pesquisadores retomou suas atividades em dezembro último, graças ao apoio da Fundação Cultural e do Festival de Cinema de Brasília. Poucas horas de reunião, com comunicações e relatos de pesquisa, foram suficientes para confirmar que não haviam morrido as iniciativas isoladas de pesquisadores idealistas, nem sempre vinculados às cinematecas ou apoiados pelos poucos órgãos que se ocupam do assunto.

A iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, abrindo o Centro Cultural para um novo encontro e possibilitando a presença de quase 20 especialistas de outros Estados, representa impulso definitivo ao movimento de pesquisa do cinema brasileiro, aberto hoje ao impacto das novas tecnologias e à renovação do conceito dos museus de imagem e som.

## 1996 – 2006

A Diretoria do CPCB caminhava em câmera lenta, sem condições de retomar a rotina mínima indispensável. Era preciso encontrar sem demora um substituto à altura para João Luiz Vieira e sua equipe. Começamos a sondar o pessoal da Cinemateca de Curitiba, especialmente Solange Stecz e Valêncio Xavier. Foi esta a última sugestão que recebi do querido amigo Cosme Alves Netto. Acometido por um enfarto, ele morreu dormindo na madrugada de 2 de fevereiro de 1996. Quando recebi a notícia, lembrei-me imediatamente da falta que Paulo Emílio continuava a fazer. Precisamente há dez anos, o CPCB tornou-se órfão pela segunda vez, agora sem as intuições e o domínio da arte das negociações, que pertenciam à própria natureza do Cosme.



Nos documentos consultados, não encontrei nenhuma referência à programação do segundo encontro no Centro Cultural Vergueiro, em São Paulo, que realmente aconteceu no mês novembro de 1996, graças a articulações levadas a bom termo por Rudá de Andrade. Somente em novembro de 1997, durante o Festival de Brasília, realizaram-se novas eleições, em assembléia que João Luiz e eu coordenamos. A chapa única recebeu todos os votos: Valêncio Xavier, diretor presidente, Marília Franco, vice, Solange Stecz, secretária. Valêncio começou sua administração com entusiasmo contagiante. Telefonava-me de manhã, vezes sem conta, sem a menor pressa, para comentar as idéias da véspera e acrescentar dados sobre um grande encontro de pesquisadores que estava nos seus planos. Nova utopia, devorada provavelmente pela realidade de compromissos pessoais prioritários. Em 1998, sem muita explicação, Valêncio passou a presidência para Marília Franco. Em outubro de 1999, Myrna Silveira Brandão foi eleita presidente. Mas esses são fatos recentes, dispensam meu exercício de memória.

Lagoa Santa, 2 de fevereiro de 2006.



Jurandyr Noronha e Alex Viary em assembleia de 1988

## **Jurandyr Noronha**

(Comunicação apresentada em reunião do CPCB no Rio Cine Festival em julho de 1997)

Antes, fui o aprendiz de cinéfilo, fascinado pelas primeiras leituras de Cinearte.

Depois, foi a atenção voltada para a ainda seção “Filmagem Brasileira”, a revelação, a verdadeira descoberta de que se faziam “fitas” em nosso País — e o lento, o inconsciente despertar do velho nacionalismo mineiro, no caso voltado para o cinema.

Entrei logo como “torcida” do Cinema Brasileiro.

A imprensa da época, consideradas as tais honrosas exceções, era quase unânime em tentar ridicularizar as produções nacionais. Fiquei “de saída” com o que escreviam Adhemar Gonzaga e Pedro Lima; o adolescente “sentava praça” na luta contra o colonialismo cultural.

Aluno do Colégio Militar, cedo descobri que havia alguma coisa a mais além da “ordem unida”.

Ficar conhecendo os velhos laboratórios não foi coisa que demorasse, como não foi difícil a convivência com gente vinda de tempos os mais recuados da nossa filmagem. Assim acabei por trabalhar em algumas empresas, de experiência em experiência chegando àquela que determinaria afinal o sentido da minha atuação profissional. Eu a narrei no n.º 2 de Filme Cultura, de novembro / dezembro de 1966.

“Certa vez, no laboratório hoje inexistente da Filmes Artísticos Nacionais, eu estava tentando identificar o material semi-abandonado num monte de latas já enferrujadas. A “moviola”, se assim podia ser chamada, era um daqueles “olhos-de-boi”, funcionando manualmente, com duas manivelas para frente e para trás ...

Súbito, “fiquei estupefato, mudo de espanto”, para usar as palavras de Louis Blériot sobre os feitos de Santos Dumont em outubro e novembro de 1906. À minha frente, nítido, aparecia o campo de Bagatelle e o “14-BIS” ...

O choque, a revelação tremenda fora ainda maior porque os primeiros fotogramas já mostravam o “canard” em pleno vôo. Devo ter aproximado, sôfrego, o rosto do visor e recordo-me bem de haver descarregado a geringonça com a qual trabalhava – ela também autêntica contemporânea do “14-BIS” puxando todo rolo para o prato da direita.

Levantei-me e fui falar com Alexandre Wulfes.

– Não sabia da existência daquela preciosidade...

Depois, não sei quantas vezes, até ficar com os braços cansados, revi as cenas que um desconhecido cinegrafista filmara para a posteridade. Havia nascido o meu fascínio pelos filmes de arquivo, a minha preocupação pelos seus problemas de preservação.

Daí por diante foi o início da grande aventura vivida por todos do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, o deslumbramento com as descobertas. Comigo, sentindo-me espectador das primeiras corridas organizadas pelo Automóvel Clube do Brasil, a 19 de setembro de 1909 ; ou em Paris, em pleno fim do século XIX, vendo Santos Dumont frente ao seu “esférico”, ao qual dedicou um “hai-kai”- “O meu primeiro balão/O menor/O mais lindo/ O único que teve um nome / Brasil !” - ; nas ruas do Rio de Janeiro, vendo os casarões sendo cobertos com enormes e pesadas lonas para a fumigação na luta de Oswaldo Cruz contra a febre-amarela, a varíola e a bubônica; depois, no Paraná testemunhando instantes da epopéia da Coluna Invicta; assistindo ainda *Acabaram-se os otários*, Tom Bill como o italiano Xixilo Spicafuoco e Genésio Arruda como o matuto Bentinho Sambaíba ; depois encontrando-me na platéia do demolido Teatro Recreio graças às filmagens de Antônio Medeiros mostrando algumas das mais famosas revistas da Praça Tiradentes; viajando nos bondes inesquecíveis, cruzando mesmo o Túnel Velho; e por fim senti-me por momentos no Vale do Paraíba, em 1932, quando os nossos patrícios se estraçalhavam em nome da politicalha ...

Tenho certeza que emoções idênticas sentiram Selda Valle da Costa e Narciso Júlio Freire Lobo com as imagens maniveladas por Silvino Santos anos e anos pela Amazônia adentro; Caio Scheiby (impossível não fazê-lo presente nestas lembranças) com a Avenida Paulista dos primeiros tempos, documentada por Medina e Rossi; Antônio Jesus Pfeil surpreso em meio a “chimangos e maragatos” em luta, ele próprio sentindo –se de botas, esporas e bombachas...

E Valêncio Xavier e Solange Straube Stecz com Aníbal Requião e João Batista Groff, quando uma câmera cinematográfica pela primeira vez chegou às Cataratas do Iguaçu?...

Alice Gonzaga revirando as centenas de latas. Jornais, documentários e filmes de longa metragem. A sua luta para colocar em ordem o legado imenso...

A alegria de Hernani Heffner e "Chico" Moreira quando afinal puseram as mãos nos 33 minutos que faltavam para que fosse reconstituída a versão original de *O Ébrio* ...

O professor José Tavares de Barros esmiuçando a vida de Almeida Fleming , para o depoimento imprescindível à compreensão da sua grandeza.

E Guido Araújo tentando levantar a história dos primórdios do cinema na Bahia, a "Photo Lindemann", transformada por Diomedes Gramacho e João Batista da Costa em empresa produtora de cinejornais e documentários ...

Companheiras e companheiros do CPCB, nós somos a consciência social/nacional do Cinema Brasileiro. Não nos importa muito que os filmes encontrados estejam arranhados, atacados pelo fungo e cheios de manchas. Queremos é que eles nos sirvam para uma leitura do Brasil; nosso intento é que as suas imagens possam servir às interpretações de futuros cientistas sociais. Continuamos íntegros, sem nos impressionarmos com efeitos especiais ...

A História é dinâmica. Não. Ela não cessa . Temos assim que escrever, com os nossos depoimentos, a memória do CPCB. De minha parte, vou fazê-lo. De início com estas breves declarações , mais detalhadamente num livro que pelo menos tem um título já pronto: "Do Pathé-Baby ao CD-ROM" .

Quanta coisa para contar ... Num velho laboratório para ser demolido, o da Cinelab, seguindo pista de Antônio Medeiros , o feliz encontro de umas latas que ele lá deixara; numa delas, contava o rótulo tratar-se de um trabalho nada mais nada menos que da Empresa Paschoal Segreto, as comemorações de 7 de setembro de 1910; na cabina de um velho cinema, pista do Aloísio de Carvalho, Rui Barbosa dormindo o seu sono de celulóide ...

E uma aventura, sem que soubesse realmente o que estava fazendo. Funcionário da Filmes Artísticos Nacionais de Alexandre Wulfes , fui com ele – seria já no seu automóvel movido a gasôgênio, pois os aliados já haviam desembarcado na Normandia e havia racionamento de gasolina – até os porões do temível DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) , porões mesmo, onde estavam

guardadas algumas dezenas de latas. Wulfes tinha livre trânsito porque era ele quem fazia a revelação e a copiagem dos cinejornais do DIP. Normalmente apressado, naquele dia Wulfes passava da conta. Escolheu algumas latas, deu-me algumas para carregar, ele saindo com outras. Por fim, ofegante, era dia de muito calor, chegamos ao gasogênio já soltando a sua fumaceira. O de Wulfes era de chamar atenção. O carro já andando, ele falou:

– Isto é “segredo de guerra”. Estamos levando o filme do Lampião.

Era o material apreendido pela polícia estadonovista e que na certa teria desaparecido não fora a decisão de Alexandre Wulfes. São os fragmentos que conhecemos ...

Assim, aos trancos e barrancos, foram feitas tantas descobertas.

De outra feita, o encontro por acaso de uma preciosidade que penso ainda vai render. Numa pequena distribuidora iam jogar fora um rolo de filme; não deixei, levando-o comigo. Examinando-o descobri ser um fragmento de uma comédia do cômico francês Max Linder. Empreguei-o no intróito de *Cômicos mais Cômicos*, justificando a influência que tinha o cinema europeu, particularmente o francês, no cinema brasileiro dos anos vinte.

Lendo, posteriormente, o livro *Max Linder*, de autoria de Charles Ford, pelas cenas vistas e pelos títulos da filmografia, cheguei à conclusão de tratar-se de *Le Soulier Trop Petit* porque o ator calçava sapatorras enormes, o que lhe causava toda sorte de situações difíceis. Produção de 1910. Mesmo ano em que fazíamos aqui *Paz e amor*, *O casamento de Esteves* e *Os efeitos do maxixe*.

O autor conta na biografia, através de um depoimento de Abel Gance, que a maior parte dos filmes desse ano do ator encontram-se perdidos. Estamos tratando de saber se na França existe ainda o filme; caso negativo, proporemos a troca pela reportagem sobre o monumento de Bagatelle ( existe na Cinemateca Gaumont) , marco confirmando a prioridade de Santos Dumont no vôo com um aparelho mais pesado que o ar.

– É material – inacreditável! – que não existe no Brasil.

Também destinada ao lixo estava outra preciosidade.

Após o lançamento de *70 anos de Brasil* em São Paulo, recebi uma carta do Embaixador Nogueira Porto, narrando que tinha uma lata de filme em casa mas

não sabia do que se tratava. Contudo, tinha certeza de tratar-se de algo muito antigo devido ao aspecto que apresentava. Fomos então à procura lá pelos lados de São José do Barreiro, no Estado de São Paulo. Para começar, surpreendi-me com o rótulo: "Musso Filme".

Então foi-me contado que numa importante instituição ligada à cultura, um contínuo ia saindo com um carrinho de mão, com várias coisas que percebeu serem imprestáveis. Perguntado, o contínuo respondeu que era para jogar fora. O embaixador interessou-se, disse que não sabe por quê, por uma lata de filme.

– Então se é para jogar fora, dá essa lata pra mim ...

Assim, ela foi parar nos contrafortes da Serra da Bocaina.

De novo a enroladeira e a "moviola" amigas ... Lá felizmente estavam os letrados explicativos: visita de uma Missão Diplomática e Militar Alemã ao Brasil, em 1913, aparecendo o Marechal Hermes da Fonseca, então Presidente da República, Nair de Teffé, melhor, a caricaturista Rian, as roupas da época, o velho bonde do Pão de Açúcar e também o antigo trenzinho do Corcovado. Ia tudo, inexoravelmente, para o lixo...

Depois, foi uma incursão pela região de Itaipava, RJ. Tenho a dizer que com o entusiasmo de Júlio Heilbron e Gilberta Mendes, capitaneados por Murilo Seabra, lá fomos para um trabalho de campo que se antecipava promissor.

Murilo Seabra é filho da pioneira Carmen Santos e do senhor Antônio Seabra. Iamos para uma fazenda que fora de sua propriedade, e onde estariam muitos e muitos rolos de filmes. Efetivamente creio que eram cerca de uma centena.

Dificuldade em abrir as latas enferrujadas, ou devido ao amassamento das bordas das tampas. Na grande maioria dos casos, os estágios de deterioração que vocês tão bem conhecem: aquele líquido pegajoso, as películas difíceis de serem descoladas, por vezes mesmo impossível.

Apenas três ou quatro rolos de uns 40/60 metros podiam talvez ser recuperados.

Finalmente, já no Rio de Janeiro, o resultado: momentos de *Inconfidência Mineira*, Carmen Santos, Rodolfo Mayer e outras figuras do elenco; num salão de Vila Rica a burguesia dança um minueto (Anselmo Duarte ainda como extra) enquanto lá fora os negros também dançam ao som do Maracatu do Chico Rei; Tiradentes numa das suas viagens para o Rio de Janeiro, numa estalagem explicando a todos,

visivelmente assustados, o que era a República; a cela, entre grades, como idéia da liberdade, os pássaros voando; e o dia final do julgamento, inclusive com um bellissimo efeito de som quando o Alferes atira sobre a mesa dos juizes as pesadas correntes que o agrilhoavam.

Valera a pena a prospecção ...

Ainda outra descoberta no capítulo dos acasos.

Eu estava arriscando encontrar *Barro humano* e para isso fui até a Benedetti Filmes, em seus últimos tempos de funcionamento. Quem me recebeu foi o próprio Paulo Benedetti, contando-me que não tinha mais nada e não sabia da existência das cópias.

– Mas diga ao Humberto Mauro que estou aqui com o negativo do *Thesouro perdido*.

Era um sábado e não consegui falar com Mauro. Na segunda-feira, eu era funcionário do Instituto Nacional de Cinema Educativo, contei-lhe a descoberta. Deu pulos de alegria, pois havia cansado de procurar em Cataguases.

No mesmo dia, com um bilhete, voltei à Rua Tavares Bastos, 153 ...

Reitero ainda, que sem o apoio necessário, e parafraseando o belo livro de Darcy Ribeiro, “ aos troncos e barrancos as pesquisas do Cinema Brasileiro deram no que deram ...”

Continuam, apesar de tudo, as nossas maravilhosas aventuras.

Tempos atrás soube que o Professor Máximo Barro descobrira uma seqüência inteira de *Gigolote*, filme então considerado irremediavelmente perdido; assisti há poucos dias outra preciosidade, esta desencravada por Dejean Magno Pellegrin, o famoso ás da aviação mundial Rolland Garros voando no Rio de Janeiro em 1912, decolando do prado de corridas do antigo Derby Club, que existiu lá pelos lados de Triagem ...

E o que dizer da cópia de *O segredo do corcunda*, descoberta por Hilda Machado? Cópia com viragens feitas à anilina, o que aumenta de muito o seu valor histórico. A cópia depositada na Cinemateca Brasileira é apenas em preto-e-branco.



O Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro ai está. Vivo. Atuante ...

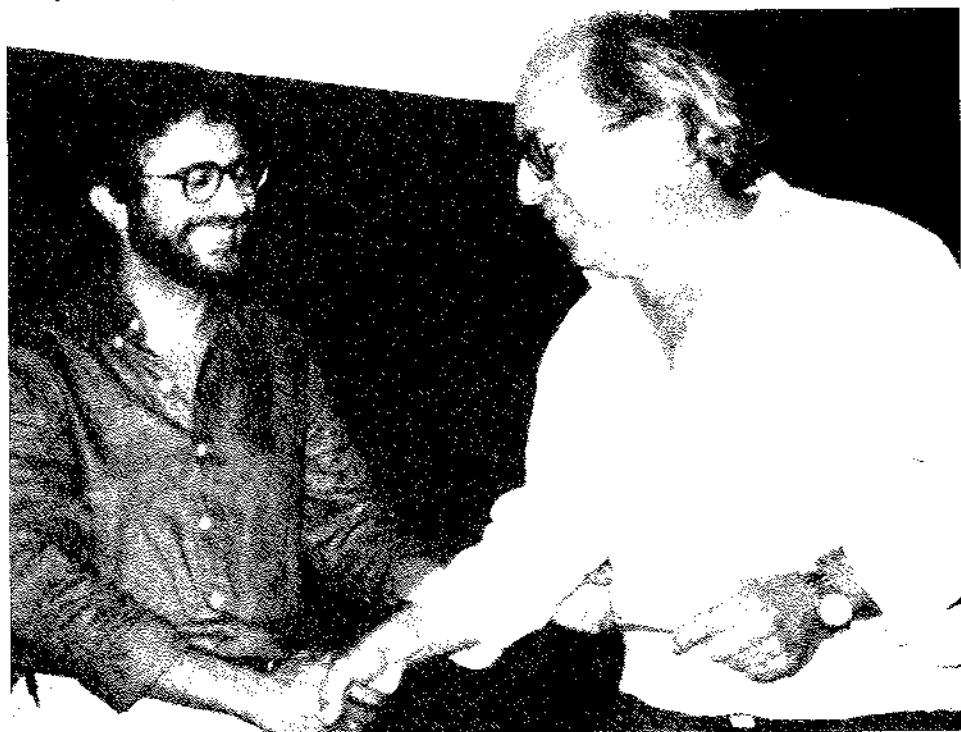
Mas há ainda muito o que fazer. Por exemplo: a praia do Flamengo com apenas uma estreita faixa de asfalto separando-a do Palácio do Catete e o ancoradouro para a lancha da Presidência da República, material em poder de Jofre Madjalani (foi cinegrafista da Cinédia); o Palácio Monroe pouco a pouco, dia a dia sendo demolido e Célio Gonçalves, já falecido, financiando a filmagem do absurdo (difícilimo localizar a família de Célio Gonçalves); os desfiles e congressos integralistas, como câmeras Jayme Pinheiro e Américo Matrangula, material que pode estar em São Bento do Sapucaí, Minas Gerais, onde há uma espécie de museu a respeito do assunto; e o vaqueiro nordestino, vestido de couro na perseguição a uma rez tresmalhada, entrando veloz com o seu cavalo por um carrescal espinhento adentro, deixando a impressão de que os irmãos Eichorn leram antes da filmagem a descrição de Euclides da Cunha, tanto se assemelham texto e imagem, material possivelmente depositado na Universidade (não sei se Federal ou Estadual) de Campo Grande, Mato Grosso.

Aí está um trabalho à frente a ser feito por todos nós. E quem se dispuser a montar um documentário sugiro mesmo um título:

-“ Tesouros Quase Perdidos”...



Instalação do Núcleo paranaense do CPCB (1984)



João Luiz Vieira recebe de José Tavares de Barros o cargo de Presidente do CPCB (1988)

### 1969

Novembro: Reunião informal na Cinemateca do MAM-RJ levanta o assunto das pesquisas sobre cinema brasileiro. Presentes Alex Viany, Cosme Alves Netto, Paulo Emílio Salles Gomes, José Tavares de Barros, Michel do Espírito Santo, Rosendo Marinho, Luís Alípio de Barros, Maria Rita Galvão, Gentil Roiz, Dustan Maciel e Pedro Neves.

### 1970

Fevereiro, 19 a 22: Realiza-se no MAM-RJ o 1º Encontro de Pesquisadores, idealizado por Paulo Emílio Salles Gomes, efetivando-se graças ao trabalho de uma comissão organizadora integrada por Alex Viany, Michel do Espírito Santo e Cosme Alves Netto.

Um dos resultados do encontro foi o despertar da consciência de que a complexidade dos problemas do trabalho de pesquisa e a perspectiva do seu desenvolvimento crescente impunham a realização de um Congresso de Pesquisadores. Criou-se uma Secretaria Geral, sob a responsabilidade de Maria Rita Galvão e Lucilla Ribeiro Bernardet.

Na reunião ficou decidida a preparação de um novo Encontro de Pesquisadores.

Na ocasião, foi exibido o filme pernambucano *Dança, Amor e Ventura* (1926) do ciclo de Recife, dirigido por Ary Severo, com a presença dos remanescentes daquele ciclo: Dustan Maciel, Gentil Roiz e Pedro Neves.

Março: Lançado o primeiro número do Boletim do CPCB.

### 1971

2º Encontro no Festival de Brasília. Apresentação de trabalhos de Alex Viany, Luiz Alípio de Barros, Eduardo Peñuela Canizal, Ismail Xavier, Rudá de Andrade, José Tavares de Barros, Sylvia Bahiense Naves, Carlos Roberto de Souza, P. F. Gastal, Guido Araújo e Sérgio Santeiro.

### 1973

Setembro, 27 a 29: 3º Encontro, realizado em Belo Horizonte, promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais, através do seu Centro Audiovisual e do Departamento de Cinema e Fotografia da Escola de Belas Artes, com a colaboração da Fundação Cultural de Belo Horizonte (Curso de Comunicação).

Prestada homenagem especial à família Bonfioli pela obra pioneira de Igino Bonfioli. Criada uma secretaria sob a responsabilidade de José Tavares de Barros e proposta a realização de encontros anuais.

Novembro: Boletim 2.

### **1974**

Abril: Boletim 3.

Julho, 12 a 16: 4º Encontro, realizado no Cine-Teatro do Parque, em Recife, como programação conjunta da XXVI Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC. Encontro aberto por Paulo Emílio Salles Gomes (USP) e coordenado por Cosme Alves Netto (Cinemateca do MAM).

Prestada uma homenagem à memória de Oduvaldo Viana Filho.

Lucilla Ribeiro Bernardet apresenta suas pesquisas sobre cinema silencioso pernambucano e promove sessões de filmes com a presença dos veteranos realizadores.

Abril: Boletim 3 – artigos de Paulo Emílio, Jurandyr Noronha e Maria Rita Galvão.

Agosto: formalizada a constituição do núcleo paulista do CPCB.

Outubro: Boletim 4.

### **1975**

Julho, 11 a 14: 5º Encontro do CPCB realizado em Belo Horizonte, como programação conjunta da XXVII Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência e do IX Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais. Encontro coordenado por José Tavares de Barros.

Outubro: Boletim 5.

### **1976**

Julho, 20 a 22: 6º Encontro do CPCB realizado durante o IX Festival de Brasília, no Auditório de Música da UnB. É constituída uma comissão especial com a finalidade de elaborar um anteprojeto de estatuto para discussão e posterior aprovação. A Comissão, presidida por José Tavares de Barros, é composta por Luiz Gonzaga Teixeira, Maria Rita Galvão, Valêncio Xavier e Cosme Alves Netto. Montado o laboratório de recuperação e cópiagem de filmes da Fundação Cinemateca Brasileira, em São Paulo, com participação do CPCB.

Setembro – Boletim 6.

### **1977**

Julho, 28 a 31: 7º Encontro do CPCB durante o X Festival de Brasília.

CPCB e Embrafilme promovem concurso de monografias sobre cinema brasileiro.

### **1978**

Julho, 25 a 27: 8º Encontro do CPCB, durante o XI Festival de Brasília. É formalizada a constituição do CPCB e aprovados os estatutos. A Assembléia também elege a primeira diretoria para o biênio 1978/1980, sediada na Fundação Cinemateca Brasileira (SP) e composta por: Carlos Roberto de Souza (Presidente), Sylvia Bahiense Naves (Vice), Eliana Queiroz (Tesoureira) e Raquel Gerber (Secretária).



Instalação do Núcleo carioca do CPCB (1984)

Carlos Augusto Calil promove exibição de filmes recuperados pela Cinemateca Brasileira.

Agosto, 24: Publicado no Diário Oficial da União o registro dos estatutos do CPCB.

Setembro: É encaminhado aos pesquisadores questionário a respeito de trabalhos em andamento. Interessam pesquisas sobre aspectos "históricos, econômicos, técnicos, sócio-políticos, filmográficos, documentais, de produção, de linguagem etc do cinema brasileiro, desenvolvidos tanto no Brasil quanto no exterior".

### **1979**

Junho, 7: registro dos Estatutos do CPCB no Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Brasília.

Boletim 7 (1/79), custeado pela Embrafilme.

### **1981**

Setembro: durante a Jornada Brasileira de Curta-Metragem, em Salvador, uma assembléia elege José Tavares de Barros presidente em exercício e encarrega-o de organizar um encontro nacional para eleição de uma nova diretoria.

### **1982**

Setembro, 9 a 11: IX Encontro do CPCB durante a Jornada Brasileira de Curta-metragem, em Salvador, com apoio do CNPq.

Eleitos para a nova diretoria: José Tavares de Barros (Presidente), Luiz Gonzaga Teixeira (secretário) e José Américo Ribeiro (Tesoureiro). É criado também um Conselho Consultivo, tendo como membros: Alex Viany, Carlos Augusto Calil, Cosme Alves Netto, Eliana Queiroz, Guido Araújo, Jurandyr Noronha, Maria Rita Galvão, Solange Stecz e Valêncio Xavier.

O CPCB fica sediado no Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG.

### **1983**

Fevereiro, 2: Primeira reunião do Conselho Consultivo, na Cinemateca do MAM-RJ. Colaboração no concurso Cinetema, de projetos de pesquisa, promovido pela Embrafilme.

O presidente do CPCB participa da Comissão de Assessoramento da Diretoria Técnica e de Operações não Comerciais da Embrafilme.

Agosto, 19: Segunda reunião do Conselho Consultivo, na Fundação Cinemateca Brasileira.

Junho: Boletim 8.

Dezembro: Boletim 9.

### **1984**

Junho, 14 a 16: X Encontro do CPCB, no Centro de Estudos Cinematográficos, em Belo Horizonte. A diretoria e o conselho consultivo são eleitos para um segundo mandato. Exibidos filmes recuperados.

Setembro: lançado o nº 1 dos Cadernos de Pesquisa (CPCB/Embrafilme), com 3 textos.

Dezembro: Boletim 10.

Instalados os Núcleos Regionais do CPCB no Rio de Janeiro e no Paraná.

### 1985

Maio: Fundado o Núcleo do CPCB de Brasília.

### 1986

Janeiro: Boletim 11 (tablóide, distribuído pela Embrafilme juntamente com o Jornal da Tela).

Julho: lançado o nº 2 dos Cadernos de Pesquisa, com o perfil de Vittorio Capellaro.

Agosto: Boletim 12 (tablóide).

Outubro, 30 e 31 – Assembléia e Encontro no XIX Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Na Assembléia é acolhida proposta de Cosme Alves Netto e Carlos Augusto Calil no sentido de que seja prorrogado o mandado da atual Diretoria pelo prazo máximo de 12 meses até a realização de Assembléia Geral Extraordinária.

### 1987

Novembro: lançado o nº 3 dos Cadernos de Pesquisa, com a Bibliografia Brasileira do Cinema Brasileiro, por Jean-Claude Bernardet.

Agosto: Boletim 13 (tablóide, lançado com apoio financeiro da Embrafilme).

### 1988

Abril, 9: Assembléias Gerais Ordinária e Extraordinária no Cineclube Estação Botafogo, Rio de Janeiro, realizadas com apoio financeiro da Embrafilme.

Eleita nova diretoria, composta por João Luiz Vieira (Presidente), Sílvia Oroz (Vice), Paulo Roberto Ferreira (Secretário) e Michel do Espírito Santo (Tesoureiro). Aprovadas as alterações nos estatutos. A sede do Centro passa a ser a Cinemateca do MAM, RJ.

Julho: lançado o nº 4 dos Cadernos de Pesquisa (CPCB/Fundação do Cinema Brasileiro), com 2 textos sobre cinema no Paraná.

Setembro, 1 a 3: Encontro Nacional de Pesquisa em Cinema, realizado nas Oficinas Culturais Três Rios, em São Paulo, além de uma Assembléia Geral do CPCB. Antonio Jesus Pfeil faz conferência ilustrada com trechos inéditos da trilha sonora recuperada de *Coisas Nossas*.

Encontro Regional de Pesquisadores do Nordeste na XVII Jornada Internacional de Cinema da Bahia.

Apoio ao projeto "Conversando Cinema", de recuperação da história do cinema baiano.

Outubro: Encontro no XXI Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Exibição do filme *O Mundo Perdido de Kozak*, de Fernando Severo, seguida de conferência do realizador.

Proposta a criação de um Prêmio de pesquisa no Festival de Gramado, a cargo do CPCB.

A Cinemateca do MAM faz sessões especiais dedicadas ao CPCB, gravando depoimentos de cineastas e pesquisadores.

O CPCB apóia a exposição *90 Anos de Cinema Brasileiro* na Pinacoteca do Estado do Amazonas e mostra de filmes no SESC Amazonas (Manaus).

### 1989

Grande encontro em São Paulo, com presença de numerosos cineastas.

### 1990

Junho: Seminário Cinearte durante três dias na Cinemateca do MAM, simultaneamente ao lançamento do projeto Cinearte Preservada, da Fundação do Cinema Brasileiro.



---

Lançamento, na Cinemateca do MAM, da série de selos "Cinema Brasileiro", homenageando Adhemar Gonzaga, Carmen Santos, Carmen Miranda e Oscarito.

### 1991

Publicação restrita de volume referente ao Seminário Cinearte, com sete textos e ilustrações.

### 1992

Junho: criado o Comitê Reorganizador do CPCB.

### 1995

Abril, 6 a 8: Encontro no Centro Cultural São Paulo, com apoio da Secretaria Municipal de Cultura de SP. Apresentação de trabalhos de 19 pesquisadores. Mostra "Jóias Raras do Cinema Brasileiro" no CCSP e na Cinemateca do MAM. Novembro: Encontro no Festival de Brasília. Eleita nova diretoria, presidida por Valêncio Xavier.



## 1996

José Tavares de Barros propõe organizar novas eleições. Com esse objetivo e com apoio de Rudá de Andrade, é programado um encontro no Centro Cultural Vergueiro, SP.

Outubro/novembro: Encontro do CPCB durante o Festival de Brasília. O CPCB referencia a pesquisa de Jorge J. V. Capellaro e Paulo Roberto Ferreira sobre o início do cinema no Brasil, estabelecendo a nova data da primeira filmagem e a conseqüente exibição em maio de 1897.

## 1997

Abril: Encontro em SP.

Maio: Workshop de pesquisa "100 Anos de Cinema Brasileiro", realizado durante o Festival de Cinema e Vídeo de Curitiba.



Pesquisadores reunidos no encontro do CCSP (1995)

Julho: Encontro no 13º Rio Cine Festival, com inauguração da Galeria do Primeiro Filme, em Petrópolis (RJ), e lançamento de oito livros de pesquisa sobre cinema brasileiro.

Agosto: Núcleo gaúcho do CPCB promove o I Encontro de Pesquisadores e Cinematecas do Mercosul durante o Festival de Gramado.

Criado no Rio Cine o Prêmio Adhemar Gonzaga, de melhor utilização de pesquisa sobre cinema brasileiro. Vence *Capellaro, um Pioneiro*, de Máximo Barro.

Criado no Rio Cine, em conjunto com a Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro, o Prêmio Ronald Monteiro, para a melhor iniciativa para o pensamento cinematográfico na temporada. Vence a Revista *Cinemais*.

Novembro: Encontro do CPCB durante o Festival de Brasília.

Eleita a nova diretoria: Valêncio Xavier (presidente), Marília Franco (vice), Solange Stecz (secretária) e Celina Alvetti (Tesoureiro).

Valêncio Xavier nomeia Myrna Silveira Brandão como Coordenadora do Núcleo RJ. É lançado em Brasília o Prêmio Marco Antonio Guimarães para o filme que melhor utilizar material de pesquisa sobre o cinema brasileiro. Vence *Baile Perfumado*.

Valêncio Xavier apresenta em Brasília os filmes familiares de Oscarito, recuperados em vídeo pelo CPCB, e a palestra ilustrada "O Cinema Antes do Cinema".

Jurandyr Noronha expõe sua pesquisa para o CD-Rom *Pioneiros do Cinema Brasileiro*

O CPCB divulga uma "Carta de Brasília", tornando público o descaso dos governos para com a memória audiovisual brasileira.



Valêncio Xavier e Vladimir Carvalho



Dezembro: realizada, no Espaço Cultural dos Correios, a primeira reunião do Núcleo Regional do Rio de Janeiro do CPCB, coordenada por Myrna Silveira Brandão. Estão em funcionamento os Núcleos Regionais do Rio de Janeiro (coordenado por Myrna Silveira Brandão), São Paulo (Máximo Barro), Minas Gerais (José Tavares de Barros), Amazônia (Selda Vale da Costa), Paraná (Solange Stecz), Rio Grande do Sul (Fatimarlei Lunardelli/Antonio Jesus Pfeil) e Nordeste (Djaldino Mota Moreno).

### 1998

Valêncio Xavier afasta-se da presidência e é substituído pela vice-presidente Marília Franco.

Julho: Encontro do CPCB durante o 14º Rio Cine Festival. Ken Wlaschin, vice-presidente do American Film Institute, participa de painel sobre preservação e restauração de filmes. É exibido *Richard III*, o mais antigo filme de longa-metragem do cinema norte-americano preservado.

O CPCB homenageia João Tinoco de Freitas no Rio Cine.

Lançamento, no Espaço Cultural dos Correios, de série de seis selos comemorativos dos Cem Anos de Cinema Brasileiro – 1897/1997. Paralelamente, no mesmo local, é realizada a Mostra “Cem Anos de Cinema Brasileiro”.

### 1999

Abril: O CPCB promove palestra de Robert Stam, da Universidade de Nova York.

Outubro: Assembléia Geral Ordinária, realizada durante o Festival do Rio, elege nova diretoria constituída por Myrna Silveira Brandão (Presidente), Eduardo

Giffoni (Vice), Carlos Augusto Dauzacker Brandão (Tesoureiro) e Paulo Roberto Ferreira (Secretário executivo).

O CPCB homenageia os 70 anos de Nelson Pereira dos Santos.

## 2000

O CPCB é membro-fundador do Congresso Brasileiro de Cinema e sugere incluir na sua pauta o item Preservação.

Constituída parceria do CPCB com o Forum dos Festivais

Homenagem aos 70 anos da Cinédia no Festival do Rio.

Restaurados os negativos do filme *Aviso aos Navegantes*, de Watson Macedo, com patrocínio da Petrobras Distribuidora.

## 2001

Homenagem aos 100 anos de Adhemar Gonzaga nos festivais de Curitiba e Brasília, bem como no Encontro com o Cinema Brasileiro (CCBB-RJ).

Desenvolvido projeto de preservação de *O Caçador de Diamantes*, de Vittorio Capellaro (nova cópia, nova trilha sonora, telecinagem e edição do roteiro), com patrocínio da Petrobras Distribuidora. Relançamento no Cine Odeon e exibições nos festivais de Curitiba, Gramado e Brasília.

Restaurado o filme *Tudo Azul*, de Moacyr Fenelon, com patrocínio da Petrobras Distribuidora, relançamento no Festival do Rio e exibição no Festival de Brasília. Aprovada emenda à Lei Rouanet, apresentada pelo CPCB, com apoio do CBC, para concessão de 100% de incentivo nos projetos de restauração fílmica.

Outubro, 5: Assembléia Geral Extraordinária durante o Festival do Rio. Após debates, são votadas as modificações e aprovado o novo estatuto do CPCB.

## 2002

Encontro e painel sobre Preservação da Memória Cinematográfica no Festival do Rio, com participação do cineasta Constantin Costa-Gavras.

Exibições de *Tudo Azul* e *O Caçador de Diamantes* em São Paulo, Rio, Belo Horizonte e Salvador.

O CPCB faz-se representar no Encontro do Programa de Governo e Equipe de Transição (Governo Lula), defendendo a pauta da pesquisa e da preservação.

## 2003

Outubro, 6: Assembléia Geral Ordinária reelege a diretoria para o triênio 2004-2006, composta por Myrna Silveira Brandão (Presidente), Eduardo Giffoni (Vice), Carlos Augusto Dauzacker Brandão (Tesoureiro) e Paulo Roberto Ferreira (Secretário Executivo).

Homenagem a Alex Vianny na Casa de Rui Barbosa, em articulação com a Cinemateca Brasileira.

Homenagem aos 100 anos de Moacyr Fenelon no Festival de Gramado e na Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Exibições de *Tudo Azul* em Santa Catarina, Salvador e Gramado.

Concluída a restauração dos negativos de *Menino de Engenho*, de Walter Lima Júnior, com patrocínio da Petrobras Distribuidora. Relançamento durante o Festival do Rio e exibição no Festival de Brasília.

Outubro: Encontro e Painel sobre Preservação no Festival do Rio, com a participação de Gary Graver, responsável pela preservação da obra de Orson Welles.

Realizados painéis sobre pesquisa e preservação em festivais de Florianópolis, Cuiabá e Brasília.

O CPCB apóia o projeto de criação da Cinemateca do Ceará.

## **2004**

Restaurado o documentário *O País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, com patrocínio da Petrobras Distribuidora. Relançamento no Cine Odeon, Rio, e no Festival de Brasília.

Outubro: Encontro e Painel Nacional no Festival do Rio.

Exibições de *Menino de Engenho* em Santa Catarina e Salvador.

O CPCB coordena Mostra de Filmes Recuperados no Festival de Gramado.

Aprovados pela Petrobras os projetos de edição do livro *Memória da Memória* e restauração dos negativos de *O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade.

## **2005**

Coordenação da mesa-redonda "A Jornada de Cinema da Bahia e sua contribuição para o cinema documentário", na Casa de Rui Barbosa, Rio.

Exibições de *Menino de Engenho* em João Pessoa, Santa Catarina e Gramado.

Exibições de *Tudo Azul* em São Luís, Diamantina (MG) e Macaé (RJ).

Exibição de *O País de São Saruê* em Salvador.

Outubro: Painel Internacional sobre Preservação no Festival do Rio, com participação de Enrique Pineda Barnet.

Participação no Forum de Restauração e Preservação da Cinemateca Brasileira.

Encontro do CPCB no Festival de Brasília, com tributo à memória de Lionel Lucini.

## **2006**

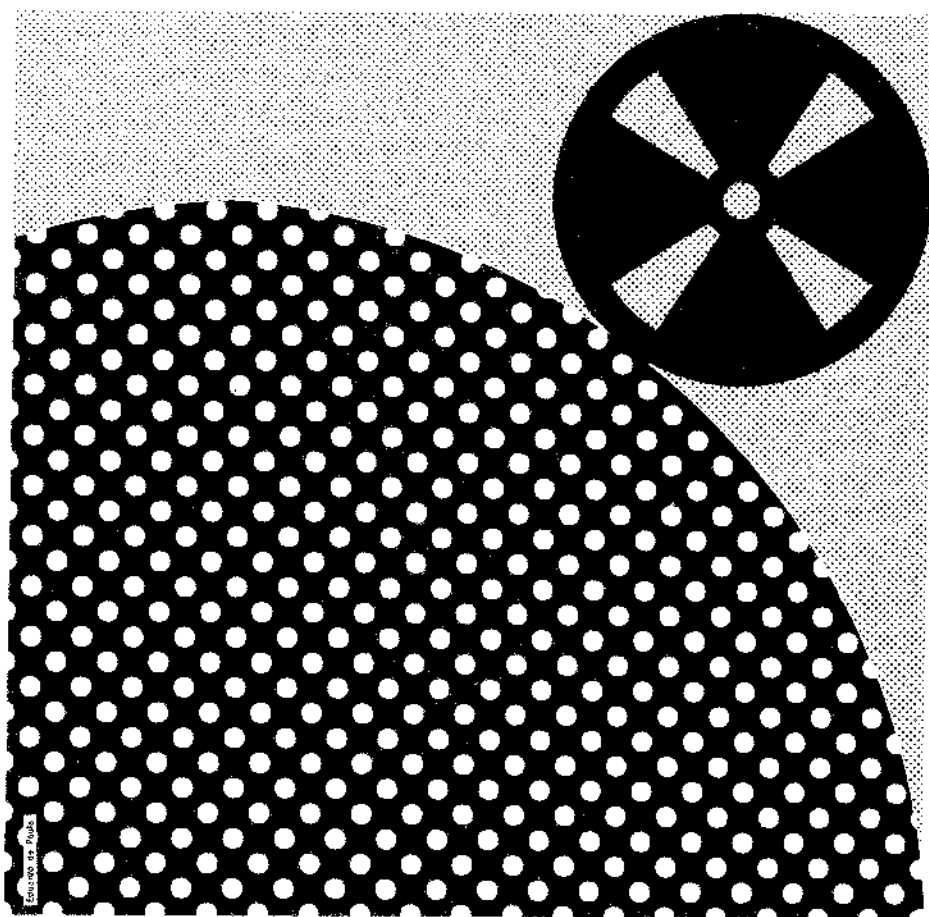
Participação no painel Preservação de Filmes e a Imprensa Internacional, no 62º Congresso da FIAF.

Restaurado o filme *O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade, com patrocínio da Petrobras.

Editado o livro *Memória da Memória – Uma História do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*, com patrocínio da Petrobras.

# BOLETIM DOS PESQUISADORES DO CINEMA BRASILEIRO

UFMG



1975 / OUTUBRO  
Nº 5 / ANO IV

## I. BOLETIM DO CPCB

No período compreendido entre março de 1970 e agosto de 1987, o CPCB editou 13 números de um Boletim impresso, dedicado a suas próprias atividades, à divulgação do andamento de pesquisas em vários estados e à publicação de textos de interesse dos pesquisadores. O Boletim do CPCB circulava entre seus associados e na comunidade cinematográfica brasileira.

Um mês depois do encontro de pesquisadores que marcou a instalação do CPCB, em fevereiro de 1970, já começava a circular o número inaugural do Boletim dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Como constava em sua apresentação, o Boletim, ainda mimeografado, tinha como finalidade “reunir e divulgar informações relativas aos trabalhos dos pesquisadores e aos problemas e soluções encontradas, bem como referentes a todos os acontecimentos de interesse direto ou indireto para o campo específico deste trabalho.”

Nessa primeira edição, preparada pela Secretaria dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro (em São Paulo), com a colaboração da Cinemateca do MAM-RJ, o Boletim limitava-se a relatar sinteticamente as atividades, discussões, recomendações e resoluções do I Encontro. Para oferecer sínteses de pesquisas e informações mais variadas a partir do número seguinte, solicitava-se a colaboração e sugestões de pesquisadores e interessados.

O apelo à comunidade cinematográfica ganhava tintas quase dramáticas:

“O Encontro de Pesquisadores de Cinema Brasileiro faz um apelo a todos os cineastas, amigos e familiares destes, entidades culturais, arquivos, bibliotecas, discotecas, prefeituras, laboratórios, distribuidoras, exibidores, produtores e instituições várias, no sentido de que não deixem no esquecimento fitas velhas ou qualquer outro material relacionado com cinema antigo, como por exemplo fotografias, recortes de jornais, coleções de revistas, livros, folhetos, programas, roteiros, vestimentas, peças de cenografia, partituras, etc. São aquelas coisas velhas que ocupam espaço e não têm mais utilidade numa residência ou instituição moderna e voltada para atividades sobre o presente, mas que têm interesse inestimável para os pesquisadores. No mesmo caso estão as “sobras”,

“pontas” e “cortes” (negativo positivo, som, imagem) de filmes produzidos atualmente. Repetimos aqui o apelo que o Encontro transmitiu pelos jornais: façam das Cinematecas as suas “latas de lixo” de coisas velhas de cinema.”

O segundo número do Boletim só veio à luz quase quatro anos depois do primeiro, em novembro de 1973. Apresentava um relato sucinto do III Encontro (27 a 29 de setembro de 1973) e era editado pelo Centro Audiovisual da UFMG (Divisão de Cinema) e pelo Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG.

Editado em abril de 1974, o terceiro número do Boletim iniciou a publicação de teses e trabalhos apresentados no III Encontro. Comunicava também o andamento de pesquisas desenvolvidas em Minas Gerais e no Paraná. Os textos compreenderam uma resenha de Paulo Emílio Salles Gomes do livro *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, de Vicente de Paula Araújo; um comunicado do mesmo Paulo Emílio sobre pesquisa da produção cinematográfica de Cataguases na década de 1920; um arrazoado de Jurandyr Passos Noronha sobre a importância da preservação de filmes (ver neste livro); e um relato de Maria Rita Galvão sobre a sua experiência de pesquisa em torno da História do Cinema Paulista (também republicado neste livro).

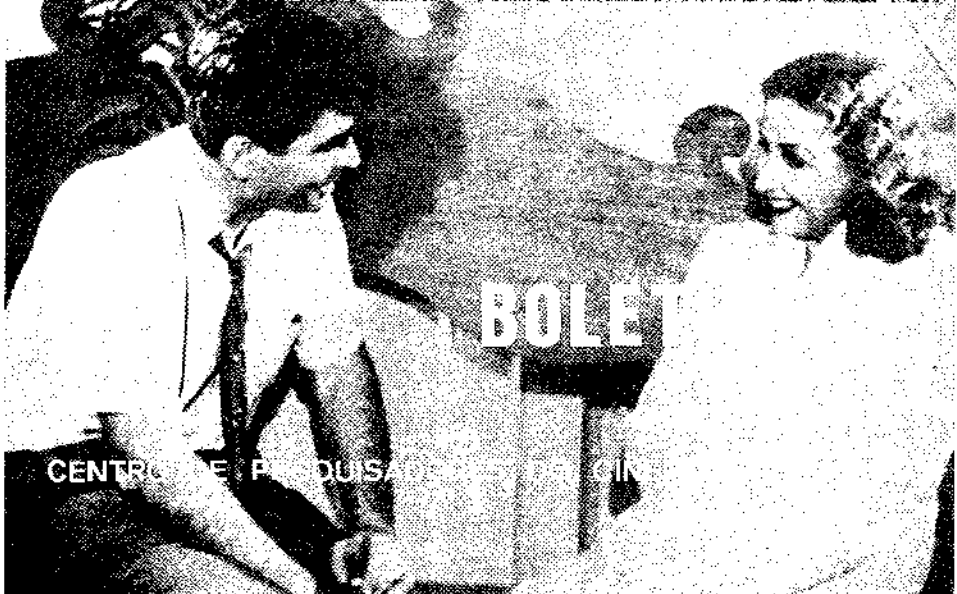
Em seu quarto número, de outubro de 1974, o Boletim do CPCB dedicou suas páginas à cobertura do IV Encontro dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro. O noticiário sobre pesquisas em andamento já foi bem mais farto do que o divulgado no número anterior. Paulo Emílio publicou um comunicado sobre *40 Anos de Pesquisa Divulgada* (ver neste livro). Antônio de Jesus Pfeil deu conta de pesquisas realizadas sobre o cinema no Rio Grande do Sul. Carlos Roberto de Souza expôs sua investigação a respeito da “maturidade de Humberto Mauro”. Apareceram, ainda, notícias sobre pesquisas do cinema paulista e sobre um trabalho desenvolvido com alunos de Comunicação da UFMG.

Em outubro de 1975, saía a quinta edição do Boletim, com um apanhado das atividades do V Encontro do CPCB. O sumário de textos compreendia um histórico da Cinédia, um relato de Guido Araújo sobre as pesquisas cinematográficas na Universidade Federal da Bahia (reproduzido neste livro) e o primeiro capítulo de uma série informativa sobre cineastas mineiros, enfocando Almeida Fleming. Na apresentação, o editor protestava contra a falta de informações e de textos dos diversos núcleos regionais.

O VI Encontro foi relatado em detalhes no Boletim nº 6, publicado em setembro de 1976. Em suas páginas, resumos de comunicações sobre a prospecção de filmes em São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina. Igino Bonfioli foi objeto do segundo capítulo da série de José Tavares de Barros sobre cineastas mineiros.

Raquel Gerber redigiu o Editorial do sétimo Boletim (numerado 1/79), em junho de 1979. O texto constava de uma série de perguntas provocativas acerca do





BOLETIN

CENTRO DE PESQUISAS DE GENÉTICA

"sentido da pesquisa histórica em cinema brasileiro" (ver neste livro). Farta em perguntas, essa edição publicou também um questionário dirigido a dezenas de pesquisadores em todo o Brasil, a respeito de seu perfil e atividades. Em seguida, vinham as respostas de 27 profissionais.

Somente quatro anos mais tarde, em junho de 1983, surgiu o Boletim nº 8, editado pelo Centro Audiovisual e Escola de Belas Artes da UFMG. Seu conteúdo abrangia uma ata do projeto *Filmografia Geral do Cinema Brasileiro*, da Embrafilme; uma filmografia do cineasta mineiro Iginio Bonfili; e as respostas de mais 14 pesquisadores ao questionário sobre Pesquisa de Cinema no Brasil.

A nona edição do Boletim (dezembro de 1983) divulgou o segundo concurso Cinetema de projetos de pesquisa, promovido pela Embrafilme com a colaboração do CPCB: "Uma idéia na cabeça, lápis e papel na mão" – prova de que ainda não estávamos na era da informática. Além do noticiário de praxe, publicaram-se mais seis respostas ao questionário dos pesquisadores e os seguintes textos de maior vulto: uma pequena história do cinema paranaense por Solange Straube Stecz, Celina Alvetti e Clara Satiko Kano; Cinema Mineiro da Década de 1960 por José Américo Ribeiro; e uma análise do documentário *O Velho e o Novo*, de Maurício Gomes Leite, por José Adolfo Moura.

Datado de dezembro de 1984, o Boletim nº 10 registrou a realização do X Encontro de Pesquisadores, o surgimento dos Cadernos de Pesquisa (ver adiante) e a criação dos primeiros núcleos regionais. Este número inaugurou uma seção de colaboração dos sócios, com páginas destinadas ao intercâmbio de idéias, aos debates e eventuais polêmicas. Os primeiros colaboradores foram Sylvio Back, com seu texto *República Guarani – Espectro do filme*; Antonio Jesus Pfeil, com um texto sobre a produção documental de Ramon Conrad; Carlos Nobre Cruz e Sidney Nolasco Rezende, com uma defesa da exibição da obra de Glauber Rocha na TV.

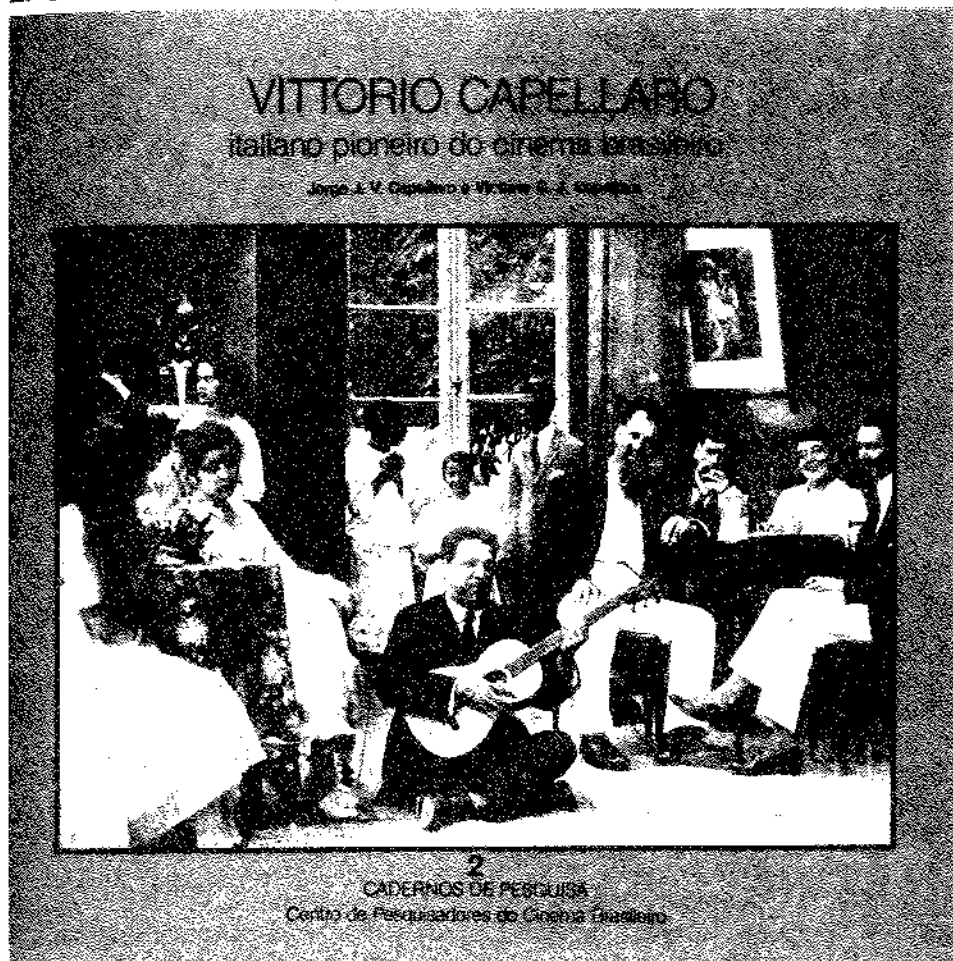
O noticiário de rotina ocupou a maior parte do Boletim nº 11, editado em janeiro de 1986. Mas houve espaço também para a publicação de pequenos perfis dos principais arquivos de filmes do país e dois importantes comentários metodológicos: o de Hernani Heffner a respeito de sua pesquisa sobre o fotógrafo Edgar Brasil (reproduzido neste livro); e o de Lécio Augusto Ramos, Luca Maria Bravo e Osmar José Guimarães da Silva sobre a pesquisa de indexação da revista *Cinearte*. Ambos os trabalhos haviam sido selecionados no concurso Cinetema II.

O décimo-segundo número do Boletim, publicado em agosto de 1986 com apoio da Embrafilme, abriu espaço nobre para a discussão do ensino de cinema no Brasil. Sobre o tema, apareceram textos de Moniz Sodré (RJ), José Tavares de Barros (MG), Luiz Felipe Cabral e Beatriz Dantas Lemos (MG), Ana Rita Mendonça e Paulo Andrade de Lima (RJ), Gioconda Caputo (DF), Marília Franco (SP) e Máximo Barro (SP).

Em agosto de 1987, o CPCB lançou o seu último Boletim impresso, de número 13. O artigo de capa, de Jurandyr Noronha, versava sobre "As Constituições e o

Cinema Brasileiro” e incorporava uma descrição, cena a cena, do documentário de Lima Barreto sobre a promulgação da Carta de 1946. Lúcia Lahmeyer Lobo publicou orientações sobre a organização de recortes de jornais (ver neste livro). José Tavares de Barros abordou a pesquisa de cinema na Itália. Sylvio Back teve reproduzida sua carta ao Correio Braziliense apontando o esvaziamento político do Festival de Brasília. Os estatutos do CPCB ocuparam a contracapa.

## 2. CADERNOS DE PESQUISA



A respeito do surgimento dos Cadernos de Pesquisa, nada melhor do que transcrever um trecho da apresentação ao primeiro número, assinada por José Tavares de Barros:

“Nesse contexto, não me parece necessário exaltar os valores intrínsecos e a oportunidade da edição dos textos de Maria Rita, José Humberto e Martha

# CADERNOS DE PESQUISA

## O CINEMA EM CURITIBA

Giselle Maria Lozza Carvalho, Wânia Savazzi e  
Patrícia Maria Meireles Nasser



## JACAREZINHO, A CIDADE RAINHA DO NORTE DO PARANÁ

Solange Straube Stecz e Thelma Penteado Lopes

Centro de Pesquisas em Cinema Cultural, Curitiba  
e Museu de Arte e Comunicação Social

Sirimarco. Prefiro referir-me às felizes circunstâncias que propiciaram sua publicação lado a lado, inaugurando estes Cadernos de Pesquisa. Cada um deles foi apresentado separadamente ao editor de Filme Cultura. Como não cabiam, de imediato, na programação da revista, a Embrafilme fez consulta ao Centro de Pesquisadores sobre seu interesse em publicá-los. Aos poucos, diante da resposta positiva, a própria empresa assumiu a tarefa desta produção gráfica esmerada, destinada a repercussões bem mais amplas do que as do boletim modesto que o Centro poderia imprimir. (...)

Este primeiro volume dos Cadernos de Pesquisa, finalmente, tem a pretensão de representar um passo a mais na direção de um órgão aglutinador, em bases condizentes com os tempos que correm, de todas as instituições que lutam pela defesa da cultura cinematográfica no Brasil.”

Na parceria com a Embrafilme, o CPCB assumiu os "encargos técnicos de planejamento e revisão" da publicação.

O primeiro número dos Cadernos de Pesquisa saiu em setembro de 1984, como uma publicação do CPCB com o apoio da Embrafilme. Os textos publicados, todos seminais para a pesquisa do cinema brasileiro, foram: "Cinematográfica Maristela (Ltda. e S.A.)", de Maria Rita Galvão; "Benjamin Abrahão, o Mascate que Filmou Lampião", de José Humberto Dias; e "Ciclo da Carriço Film em Juiz de Fora", de Martha Sirimarco.

"Vittorio Capellaro – Italiano Pioneiro do Cinema Brasileiro" foi o tema único da segunda edição dos Cadernos de Pesquisa. O trabalho, de autoria de Jorge V. Capellaro e Victorio G.J. Capellaro, foi impresso em julho de 1986. A introdução, de caráter metodológico, é reproduzida em outra parte do presente livro.

Cadernos de Pesquisa nº 3, editado em novembro de 1987, também foi monotemático. Trouxe a Bibliografia Brasileira do Cinema Brasileiro, preparada por Jean-Claude Bernardet (leia a introdução neste livro). O levantamento cobria o período de 1911 a 1987.

Em julho de 1988, apareceu a quarta e derradeira edição dos Cadernos de Pesquisa, já sob os auspícios do CPCB e da Fundação do Cinema Brasileiro, que veio assumir a área não comercial da Embrafilme. O volume apresentou dois trabalhos sobre o cinema paranaense: a monografia "O Cinema em Curitiba (1897-1912)", de Giselle Maria Lozza Carvalho, Wânia Savazzi e Patrícia Maria Meireles Nasser (ver a introdução metodológica neste livro); e a contextualização/descrição do filme "Jacarezinho, a Cidade Rainha do Norte do Paraná" (1947), por Solange Straube Stecz e Thelma Penteado Lopes.



A preservação e restauração de filmes sempre esteve no horizonte de preocupações do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Desde sua criação, o CPCB incluiu na programação de seus Encontros a exibição de filmes restaurados e apoiou iniciativas nessa área, como uma forma de valorização da memória audiovisual brasileira.

A partir do ano de 2000, um Programa de Preservação Fílmica instalou-se entre as prioridades do Centro e vem contribuindo de maneira decisiva para o resgate de importantes obras ameaçadas de desaparecimento. Desde então, o CPCB realizou a duplicação e telecinagem de *O Caçador de Diamantes* e restaurou quatro clássicos do cinema brasileiro: *Aviso aos Navegantes*, *Tudo Azul*, *Menino de Engenho*, *O País de São Saruê* e *O Homem que virou suco*

O Programa é realizado com o patrocínio da Petrobras Distribuidora, em projeto incentivado pelo Ministério da Cultura, através da Lei Rouanet. Todos os trabalhos foram processados no Labocine pelo restaurador Francisco Sérgio Moreira e a equipe do laboratório.

### **O CAÇADOR DE DIAMANTES**



*O Caçador de Diamantes, de Vittorio Capellaro*

*O Caçador de Diamantes*, de Vittorio Capellaro, de 1933, é o único longa-metragem preservado do diretor. Do filme, restaurado pela Cinemateca Brasileira, existia apenas uma cópia em 35mm, considerada como cópia de preservação.

Em 2000, o CPCB realizou um projeto de preservação que constou de :  
- elaboração de uma nova trilha sonora, composta por Carlos Eduardo Pereira (Cadu); telecinagem do filme e confecção de mais uma cópia em 35mm.

## **AVISO AOS NAVEGANTES**



*Aviso aos Navegantes*, de Watson Macedo

*Aviso aos Navegantes*, de Watson Macedo, de 1949, teve seus negativos restaurados entre 1999 e 2000. O filme encontrava-se em avançado estado de deterioração. Para as diversas etapas da restauração, foi necessário utilizar várias fontes, quais



sejam: filmes em 35mm, 16mm e até cópias em vídeo VHS. Tendo em vista as naturais diferenças das fontes utilizadas, o filme necessita ainda de uma equalização das imagens, que somente poderá ser conseguida através de um aperfeiçoamento digital.

O trabalho de restauração contou com a supervisão de Carlos Augusto Brandão e Myrna Brandão, do CPCB. Nas fases de prospecção, houve a participação de Germana Araújo, Eduardo Giffoni e Wanderci Chagas Aguiar, da Atlântida Cinematográfica. Na etapa final, a restauração foi acompanhada por Eduardo Giffoni, curador do estúdio.

## TUDO AZUL



*Tudo Azul*, de Moacyr Fenelon

*Tudo Azul*, de Moacyr Fenelon, de 1951, foi restaurado em 2001. O som do filme estava quase destruído, sendo necessário um trabalho longo e meticuloso para restaurá-lo. Em determinadas cenas havia a imagem, mas alguns diálogos estavam completamente inaudíveis. A reconstituição desses trechos só foi possível com a ajuda do Instituto de Surdos e Mudos. Três portadores de deficiência auditiva

conseguiram, através da leitura labial, reconstituir os diálogos. Posteriormente, os atores Luiz Delfino e Marlene realizaram a dublagem.

O processo de restauração teve sessões de acompanhamento – mensais no início e quinzenais nos seis últimos meses –, das quais participaram Carlos Augusto Brandão e Myrna Brandão, do CPCB.

## MENINO DE ENGENHO



*Menino de Engenho*, de Walter Lima Júnior

*Menino de Engenho*, de 1965, de Walter Lima Júnior, foi, em sua maior parte, restaurado a partir de seus negativos originais. Alguns trechos da matriz de imagem, já em avançado estágio de degradação, foram substituídos por outros elementos de preservação. O negativo de som foi digitalizado, filtrado e remixado com o objetivo de refazer a matriz sonora, livre das imperfeições causadas pela má conservação.

A restauração foi realizada entre junho de 2001 e setembro de 2003. O processo de restauração teve sessões de acompanhamento – mensais no início e quinzenais nos seis últimos meses –, das quais participaram o diretor do filme e Carlos Augusto Brandão e Myrna Brandão, do CPCB. Participaram, ainda, em sessões específicas, o biógrafo do diretor, Carlos Alberto Mattos, e o cineasta Walter Carvalho, na fase de marcação de luz.

## O PAÍS DE SÃO SARUÊ



*O País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho

*O País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, foi restaurado em 2004. Filmado em 16mm e posteriormente ampliado para 35mm, o original de 16mm encontra-se desaparecido. A restauração foi feita a partir do internegativo 35mm existente. O tratamento aplicado ao original sonoro gerou um novo negativo de som reequalizado e remixado.

Dentro dos limites técnicos possíveis de uma restauração ótica, a duplicação da matriz de imagem procurou eliminar as imperfeições causadas pela manipulação e preservação inadequadas. Devido à precariedade dos materiais disponíveis, algumas poucas cenas não puderam reaver o seu estado original. A restauração ótica, no entanto, além de impedir a perda da obra, permitirá que numa etapa posterior os danos venham a ser minimizados através de um aperfeiçoamento digital.

O trabalho de restauração contou com a supervisão do diretor do filme e de Carlos Augusto Brandão e Myrna Brandão, do CPCB. Na marcação de luz e na avaliação final de som e imagem, participou o cineasta Walter Carvalho, assistente de direção do filme.

### O HOMEM QUE VIROU SUCO



*O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade

*O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade, teve sua restauração concluída em 2006. Rodado originalmente em 16mm, o filme foi ampliado para 35mm, gerando a única matriz de imagem existente, pois os originais de câmera não foram localizados. As dificuldades para uma preservação adequada, além dos problemas de natureza fotográfica resultantes do processo de ampliação, comprometeram a qualidade da imagem da matriz.

Durante o processo de restauração, a matriz existente foi duplicada fotograficamente por processo especial, o que eliminou a maior parte dos defeitos encontrados. Os demais foram eliminados através de aperfeiçoamento digital. O tratamento digitalizado aplicado à matriz sonora possibilitou a gravação de novo negativo, livre das imperfeições existentes.

O trabalho foi realizado em 2005 e 2006 pela equipe liderada por Francisco Sérgio Moreira. Contou com a supervisão de Carlos Augusto Brandão e Myrna Silveira Brandão, do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, e com a avaliação final do diretor do filme.





*Cobra-cega*, de Toni Venturi

### **Prêmio CPCB**

Ao filme que melhor utilizar material de pesquisa cinematográfica brasileira. Concedido nos principais festivais, o prêmio leva o nome de algum pesquisador célebre, já falecido, da respectiva região.

### **Festival de Brasília – Prêmio Marco Antonio Guimarães**

1996 – *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira

1997 – *O Cineasta da Selva*, de Aurélio Michiles

1998 – *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla

1999 – *Bubula, O Cara Vermelha*, de Luiz Eduardo Jorge

2000 – *Barra 68 - Sem Perder a Ternura*, de Vladimir Carvalho

2001 – *Glauces, Estudo de um Rosto*, de Joel Pizzini



Glauber, o Filme



- 2002 – *Candeias: da Boca pra Fora*, de Celso Gonçalves  
2003 – *Glauber, o Filme – Labirinto do Brasil*, de Silvio Tendler  
2004 – *Cabra-Cega*, de Toni Venturi

#### **Rio Cine Festival / Festival do Rio**

- 1997 – Prêmio Adhemar Gonzaga – *Capellaro, um Pioneiro*, de Máximo Barro  
1998 – Prêmio Alex Viany – *Retratos e Borboleta*, de Yanko Del Pino  
1999 – Prêmio Pedro Lima – *De Janela pro Cinema*, de Quiá Rodrigues

#### **Festival de Gramado – Prêmio Pery Ribas**

- 1997 – *À Meia-noite com Glauber*, de Ivan Cardoso  
2000 – *Um Filme de Marcos Medeiros*, de Ricardo Elias

#### **Festival de Curitiba**

- 2000 – Prêmio Arthur Rogge – *Nelson, 40 Graus*, de Carlos Sanches  
2001 – Prêmio Adhemar Gonzaga – *Célia e Rosita*, de Gisella de Mello

#### **Festival de Fortaleza**

- 2002 – *Zagati*, de Nereu Cerdeira e Edu Felistoque

### **Prêmio Ronald Monteiro**

Conferido, no Festival do Rio, em articulação com a Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro, em reconhecimento à melhor iniciativa para o pensamento cinematográfico na temporada anual.

- 1997 – Revista *Cinemais*  
1998 – CD-Rom *Pioneiros do Cinema Brasileiro*, de Jurandyr Noronha  
1999 – Helena Salem (em memória)  
2000 – *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, de Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda  
2002 – *Walter Lima Júnior: Viver Cinema*, de Carlos Alberto Mattos

# Seleção de Textos

**Ismail Xavier**

Publicado originalmente na revista *Estudos Avançados* 8(22), 1994

Os estudos e as pesquisas em nível universitário constituem um dado relativamente recente da cultura cinematográfica em quase todo o mundo. Em muitos países, foi na década de sessenta que a ampliação da cultura audiovisual e a ascensão do pólo comunicações na sociedade encontraram ressonância na academia. No entanto, a pesquisa do cinema tem tradição própria, que vem das cinematecas ou mesmo de certo espírito de cineclubes que data da segunda década do século.

A experiência brasileira seguiu este padrão, com a presença de cineclubes nos anos 20, a fundação da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, nos anos 50, seguida da criação da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. As universidades chegam ao cinema depois dos museus e, dentro delas, os estudantes se antecipam às suas Escolas. Tal é o caso do Clube de Cinema criado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, em 1940, como pólo de estudos e debates, dentro do espírito formador que marcou tais iniciativas desde o cinema mudo. Entre seus fundadores, a figura chave é Paulo Emílio Salles Gomes, o estudante de Filosofia que trouxe para a Faculdade a melhor tradição do cineclubismo - em temporada na França, tomou lições com Plínio Sussekind Rocha, ex-membro do Chaplin-Club (1928-31), do Rio de Janeiro, principal foco da teoria cinematográfica do Brasil até então. O Clube de Cinema assinala o pólo da cinefilia na vida de Paulo Emílio e de seus amigos, dado que talvez não tivesse a importância que adquiriu não fosse contemporâneo de outra iniciativa, esta de maior alcance, do mesmo grupo de jovens da Faculdade: a criação da revista de cultura *Clima*. Através desta, Paulo Emílio fez valer seu maior empenho e experiência no debate político, orientando pontos de vista, além de escrever seus artigos sobre cinema, contribuindo para ampliar o leque de intervenções e estudos que deu especial relevo à *Clima* dentro da crítica brasileira, na literatura, no teatro, nas

artes plásticas e no cinema. Nesse momento, começam a se configurar as indagações do grupo no plano da história cultural, sua pergunta pela formação dirigida aos vários setores da cultura brasileira, seu empenho em consolidar, no terreno do ensaio e da pesquisa erudita, um espírito de atualização herdado do Modernismo.

Já neste período evidenciou-se a perspicácia de Paulo Emilio, a visão totalizante da conjuntura que sempre lhe permitiu pensar o cinema dentro da cultura, inserir a reflexão sobre a imagem nas questões maiores do século. Mas seus vôos mais decisivos na interpretação do fenômeno cinematográfico e das relações entre história do cinema e cultura popular no Brasil ficaram adiados para os anos 50 e 60. Nova permanência na França, entre 1946 e 1954, completou a formação do crítico e revelou a maestria do biógrafo – vide os livros sobre Jean Vigo e Almereyda. O contato estreito com a Cinemateca Francesa refinou o pesquisador.

De volta ao Brasil, consciente de que a presença de um arquivo de filmes era condição para levar os estudos do cinema no Brasil a novo patamar, viabilizando pesquisas e a constituição de uma memória nacional, Paulo Emilio, juntamente com amigos militantes na crítica, como Almeida Salles, ou na USP, com Antonio Cândido, funda a Cinemateca Brasileira. Ganha impulso, a partir daí, o trabalho de pesquisa do cinema brasileiro, mas o salto maior nesta direção se dá nos anos 60 quando ocorre a articulação entre o esforço museológico e o trabalho universitário. Nesse sentido, se Paulo Emilio, como intelectual da geração de Clima, é peça decisiva na afirmação da Cinemateca como centro formador de pesquisadores em São Paulo, seu esforço de organização do campo se consolida quando seu estilo de trabalho encontra lugar na Universidade. Ou seja, quando o que se esboçara no Clube de Cinema como experiência de estudantes da Faculdade, ainda em pleno Estado Novo, a ela retorna, nos anos 60, de Teoria Literária e Literatura comparada. Convidado por Antonio Cândido, Paulo Emilio, a partir de 1966, orienta teses, forma pesquisadores atraídos de diferentes campos das ciências humanas e das letras. Seu poder aglutinador dá vida à pesquisa cinematográfica na USP antes que esta formalize o cinema como esfera acadêmica.

Destaco aqui os aspectos de ressonância institucional da ação de Paulo Emilio, ciente de que tal registro apenas nos dá uma pálida imagem da sua liderança, do seu estilo de ação, do impacto do crítico sobre seus contemporâneos, do professor sobre seus alunos e colegas, seja na Universidade de Brasília, quando da implantação da revolucionária experiência interrompida pelo regime militar em 1965, seja na USP, em sua FFCL ou no curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes criado em 1967. A par da força extraordinária de sua escrita que, cada vez mais, nos encanta e esclarece, Paulo Emilio é presença porque marcou de

forma notável todos os que o conheceram. Singularidade que seus amigos de Clima captaram e expressaram como ninguém ao traçar o seu perfil<sup>1</sup>.

Conhecimento, sensibilidade política e rara personalidade permitiram ao intelectual empenhado na articulação da pesquisa em nível nacional, esforço de atenção às situações concretas de que resultaram as sínteses mais argutas de que dispomos, sínteses que, partindo do cinema, iluminaram aspectos fundamentais da cultura e da formação social brasileiras. Neste sentido, o que devemos a Paulo Emílio e a seus amigos da Faculdade é a afirmação de um espírito de pesquisa ao mesmo tempo rigoroso e isento de compartimentações estreitas, capaz de definir um projeto de longo alcance que fez convergir inclinações particulares para uma investigação compreensiva da cultura em sua relação mais equilibrada entre os diferentes aspectos do trabalho intelectual – história, crítica e teoria. E creio ter evitado, naqueles que formou ao longo dos anos, o teorismo, as adesões apressadas à moda, criando, pelo contrário, uma tradição própria capaz de conferir maior organicidade aos trabalhos, num processo em que as novas gerações têm procurado fazer jus àquela paixão pelo concreto apontada por Gilda de Mello e Souza como o traço por excelência de Paulo Emílio.

O crítico de cinema de maior envergadura que o Brasil já teve define um capítulo da história da Faculdade de Filosofia que assinala, por sua vez, a contribuição desta aos estudos do cinema. Com a criação da ECA, o trabalho de Paulo Emílio e de pesquisadores formados na Cinemateca e na própria Faculdade orientou a implantação de um departamento que, no plano da pesquisa, dentre suas várias linhas, tem destacado um trabalho que dá continuidade à experiência iniciada na área de Teoria Literária.

<sup>1</sup> Ver os textos de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e Ruy Coelho no livro *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*, organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (São Paulo, Brasiliense / Embrasilme, 1986) e o texto de Gilda de Mello e Souza, *Paulo Emílio: a crítica como perícia* in *O Baile das quatro artes - exercícios de leitura* (São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1980).



**Paulo Emílio Salles Gomes**

(Material inédito, ligeiramente revisado, característico das anotações informais do autor).

**I. Iginio Bonfioli**

Estive com Iginio Bonfioli há cerca de dez anos em Belo Horizonte na sua residência à Rua Rio Grande do Sul 397, sobrado e escrevi na ocasião as informações que me forneceu.

Nasceu em 1886 em Negrar (Prov. de Verona), Circondario San Pietro Incariamo.

Chega ao Rio aos 11 anos, dia 28 de outubro de 1897, pelo navio Acquitania.

Pai: Bartolo Bonfioli, artesão no "paese": funileiro, pintor de parede, se adaptava a tudo.

Avô paterno: alfaiate, pianista, organista.

Avô materno: Francesco Emmer.

Iginio também se adaptava a tudo: charuteiro, fundidor de bronze (em 1916-17 fundiu um sino de 400 kilos, a fundição era no fundo do quintal na rua da Bahia. O sino está na Igreja São José), ajustador mecânico, vidraceiro, conserto de instrumentos de música: pistão, trombone, contrabaixo, flauta, clarineta. Tocava alguns (durante a entrevista dedilhou um bandolim em momentos de silêncio). Também tipógrafo, fotógrafo, cinegrafista, laboratorista de cinema: artesanato completo de cinema.

1919 - tornou-se cinegrafista.

1920 - vários documentários. Reportagem sobre "O Grande Michelin".

1921- Diploma de Honra da 5ª Exposição Internacional da Borracha e outros produtos tropicais - Londres.

1922 - Encomendas para a Exposição. Ganhou dinheiro.

1923- produziu e fotografou "Canção da Primavera" nos fundos do quintal da rua Espírito Santo 318. Prof. Aníbal Matos escreveu a história. B. e Louis Ciprian de Ségur dirigiram. Eram atores e animadores de teatro amador: Teatro Pequeno. Canção da Primavera: custou dez contos e quinhentos. Rendeu uns quatro ou cinco. 7 partes. Lançado no Pathé, Av. Affonso Pena em 1923. Pianista: Maestro Arrigo Buzzachi.

1924 - 1929 - Reportagens em todo o Estado de Minas.

1930 - Igino dirigiu e filmou "Tormenta". Sigla da produtora: Saifaiara. Feita num barracão da rua Tamoyos. Argumento escrito especialmente por Artur Serra. Ségur participou. 4 meses de trabalho. I.B. perdeu vinte e tantos contos.

## **2. Francisco de Almeida Fleming**

Estive com ele há cerca de 15 anos em São Paulo, na Cinemateca. Um aluno da Faculdade de Filosofia também o entrevistou.

Nascimento 1900 ou 1901, Ouro Fino, depois p/ Pouso Alegre. Origem: ingleses que vieram p/ a mineração. Longínquo.

Os irmãos mais velhos se dedicaram cedo ao comércio cinematográfico. A. F. assistiu no cinema da família em Ouro Fino, antes e durante 1ª guerra, produção Pathé, Cines, Nordisk e em seguida Vitagraph, Biograph e Blue Bird. Os irmãos chegam a ter um circuito no Sul de Minas.

A. F. garoto fan mas também interessado pelo lado técnico. Um pouco de Ginásio em Pouso Alegre, em seguida abandona estudos.

1919 - Comprou câmara e material para laboratório. Primeiros filmes naturais. Cursos por correspondência de Hollywood: inglês e cinema.

1920 - Vínculo com Dr. Garcia Coutinho, encenador e dramaturgo do grupo de teatro amador de Ouro Fino. Tentativa em "Coração de Bandido". Desentendimento e abandono do projeto. AF filma documentários e jornais projetados nas salas da família. Publicidade paga.

1921 - Vínculo com Alfredinho do teatro amador de Pouso Alegre. Ele escreveu um argumento especialmente p/ AF: "In Hoc Signo Vinces". Ambição de grande



espetáculo. Negativos revelados em São Paulo, houve extravios, perdas. Inacabado. Algumas seqüências foram aproveitadas mais tarde.

1922 - Encomendas para a Exposição. Vai a São Paulo. Contatos mais experiências. Ganhou dinheiro.

1923 - AF não procura mais gente de teatro. Começa só a produção do "Paulo e Virginia". Um ano de filmagens. [Há pormenores anotados em algum lugar. As filmagens em Santos.]

1924 - Revelação, montagem e letreiros no laboratório de José del Picchia, durante a Revolução de Isidoro.

1925 - Entendimentos frustrados c/ Matarazzo p/ distribuição. O lançamento no Rio entregue a um aventureiro italiano. Correu bem mas AF praticamente não recebeu nada. Em São Paulo foi entregue a Bernascone e exibido no Cine Congresso. Idem. A produção tinha custado 90 contos. Foram-se os lucros da Exposição, mais economias pessoais e familiares. Mas houve prestígio.

1926 - Projeto mais comercial para recuperar o dinheiro perdido: "O Vale dos Martírios". Filmagens em 2 ou 3 meses. Em 5 ou 6 tudo pronto. Metade do preço de P(aulo) e V(irginia). Perdas. Ruptura c/ a família em questão de negócios.

A partir daí só documentários (cat. da America Film) e participação em equipes. Bem mais tarde funcionalismo como cinegrafista (DEIP). Em seguida apenas funcionário administrativo. Conservou as instalações da America Film em São Paulo durante muito tempo.

São Paulo 26 de setembro de 1973  
Paulo Emílio Salles Gomes



**Maria Rita Eliezer Galvão**

Boletim 3 – abril 1974<sup>2</sup>

Há alguns anos atrás, quando me propus a fazer uma pesquisa sobre o antigo cinema paulista, não tinha a menor idéia do tipo de problema que tal proposta envolvia. Eu havia terminado um curso de Ciências Sociais, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, em que a reflexão teórica sobre problemas de método e o rigor aplicado às pesquisas empíricas, do ponto de vista metodológico, eram a grande preocupação. Com tal formação, não poderia ser maior a minha perplexidade diante do novo campo de trabalho em que enveredava. Meus conhecimentos na época sobre o antigo cinema nacional se baseavam numa pequena pesquisa em jornais da década de 20 e na leitura de dois ou três textos sumários. Este ponto de partida me dava uma série de nomes, datas e títulos de filmes, dados secos que não iam além das informações que continham em si próprios, não levantavam problemas nem sugeriam uma hipótese inicial de trabalho. Como pesquisar, era a questão. Que premissas tomar como ponto de partida, que tipo de dados levantar, segundo quais critérios; que fontes de informação seriam válidas, como criticar fontes primárias; como manipular os dados obtidos, como interpretá-los? Em resumo, quais seriam os métodos e técnicas específicos aplicáveis e adequados à pesquisa histórica de cinema no Brasil?

Visto retrospectivamente, o problema se apresenta totalmente destituído de sentido, se levarmos em conta o estágio de desenvolvimento das pesquisas sobre cinema no Brasil naquela época. A precariedade destas pesquisas, levadas a cabo pelos esforços de pouco mais de meia dúzia de pessoas trabalhando isoladamente, que se deparavam com toda sorte de dificuldade para conseguir levantar um mínimo de informações sobre as origens e o desenvolvimento do nosso cinema, tornava prematura e quase pedante a proposição de questões metodológicas mais complexas, por mais que se reconhecesse a sua importância. Isto porque o grau de desconhecimento de

fatos concretos sobre o nosso campo de estudo era tal que implicava na necessidade de catar como precioso achado toda e qualquer informação, viesse de onde viesse, de preferência segundo alguns critérios coerentes e definidos, se possível, mas se não fosse possível, bolas para métodos e critérios! A tarefa premente era o levantamento de informações, quaisquer, e imediatamente, antes que elas se perdessem, era o armazenamento de um corpo bruto de dados com os quais nós ou outros pesquisadores pudéssemos trabalhar, ou mesmo eventualmente nos dar ao luxo de criticar, interpretar, manipular segundo premissas metodológicas refinadas – posteriormente.

Algumas das questões que eu me propunha então continuam em aberto, outras foram sendo penosamente resolvidas, no transcorrer do próprio trabalho. A idéia de tentar recompor a história do cinema mudo paulista baseando-me fundamentalmente em depoimentos surgiu com a compreensão de que esta fonte de informações era a que mais urgentemente precisava ser pesquisada, uma vez que, por motivos óbvios, não ia durar para sempre: os velhos cineastas que entrevistei eram homens de setenta, oitenta e noventa anos, e vários deles morreram pouco depois disso.

O que eu procurava, ao colher a série de depoimentos que compõem essa primeira pesquisa, era de algum modo dar vida aos dados amorfos que já conhecia, transformar os nomes em pessoas, os filmes em acontecimentos, as datas numa época que se delineasse com consistência e sentido. Em outras palavras, procurava obter uma visão “de dentro” do cinema paulista, buscava informações que ajudassem a melhorar nossa compreensão do processo e das pessoas. Não pretendi fazer um levantamento exaustivo de todos os filmes feitos nem de todas as pessoas que fizeram cinema na época, mesmo porque não teria condições para tanto. Uma pesquisa sistemática em jornais antigos, que certamente forneceria informações mais precisas do que as levantadas por meio de depoimentos, estava fora de cogitação: seria trabalho mais longo e menos urgente, e forneceria um outro tipo de informações que não as que me interessavam no momento. Os próprios filmes, na sua maior parte, não existiam, e os que existiam não eram acessíveis. Por vezes, nem mesmo fotografias se podiam encontrar (e eu não compreendia o partido que se poderia tirar delas, o que só ficou claro para mim depois de conhecer o trabalho de Paulo Emílio Salles Gomes, que consegue literalmente “recriar” um filme a partir da análise de meia dúzia de fotogramas). Exceção feita a alguns velhos recortes de jornais, as pessoas que entrevistei não possuíam documentação alguma sobre seus filmes.

A única coisa a que pude me apegar foram estes velhos cineastas. A visão do cinema paulista que pude oferecer neste primeiro trabalho foi toda ela calcada

na memória destes homens e nos seus velhos recortes de jornais. Visão imprecisa, em grande parte anedótica, por vezes contraditória, certamente distorcida em algum grau impossível de precisar. A técnica empregada foi fazer cada um dos entrevistados contar a estória da sua vida e dar a sua própria interpretação dos fatos. Procurávamos, deste modo, obter uma visão de conjunto, de diferentes prismas, de cada um dos membros do grupo e deste como um todo. As versões independentes dos mesmos fatos nos proporcionam alguma comprovação interna acerca da validade de muitos dos dados, e com isto pensávamos compensar parcialmente a subjetividade inerente a todo depoimento considerado isoladamente. Ao mesmo tempo, elas revelavam as discrepâncias acerca do modo como cada um dos membros do grupo interpreta os fatos.

É evidente que a minha própria visão dos fatos deve ter influenciado, em maior ou menor grau, nos resultados finais do trabalho. Consciente desse problema, procurei reduzir ao mínimo a minha participação pessoal nas entrevistas, evitando sempre que possível conduzi-las de acordo com um roteiro pré-fixado, e estimulando ao máximo a livre associação.

Apesar disso, procurei abordar sistematicamente uma ampla variedade de temas: a origem das pessoas, suas ocupações anteriores ou paralelas à atividade cinematográfica, primeiros contatos com o cinema, relacionamento com outras pessoas que faziam cinema, opinião sobre estas pessoas, problemas técnicos, econômicos ou de qualquer outra natureza que surgiam durante as tentativas de fazer filmes, enredos destes filmes, problemas de lançamento e distribuição, etc. Muitas das minhas perguntas estimulavam as pessoas a desenvolver temas que, espontaneamente, talvez não tivessem mencionado.

Apesar de freqüentemente contraditórios sob uma série de aspectos, os depoimentos, quando encarados como um todo, revelavam uma grande coerência interna. Com eles nos foi possível compor, não propriamente uma História, mas a Crônica do Cinema Paulista, que resultou num trabalho apresentado como Tese de Mestrado na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. A partir desta primeira pesquisa, foi possível conseguir um delineamento mais ou menos geral da maneira como os fatos se passaram no cinema em São Paulo até 1934-35, a definição de algumas fases mais ou menos características no seu desenvolvimento, o levantamento de alguns problemas a serem mais profundamente pesquisados (como o relacionamento entre cinema e teatro ou a vinculação do cinema paulista a movimentos culturais operários), e o estabelecimento de uma filmografia bastante vasta, e acredito que bastante perto de estar completa, pelo menos no que diz respeito aos filmes de enredo.

Terminada a pesquisa, no entanto – e mesmo em parte durante a sua realização – comecei a me dar conta de um modo mais claro dos vieses e distorções em que este método de trabalho implicava, e da impossibilidade de eliminar alguns destes vieses sem recorrer a dados de outras fontes. A perspectiva em que eu me colocava, face ao antigo Cinema Paulista, e ao Cinema Brasileiro em geral, era em boa parte sociológica. Na verdade, o que me interessava era colher elementos que possibilitassem chegar àquela História Social do Cinema Brasileiro de que fala Alex Viary. E me dava conta de que esta história deveria ser muito mais a história dos filmes (sem que isto implique em mistificação das obras, evidentemente) do que a dos cineastas. O ponto de partida talvez devesse ter sido outro. Era preciso em primeiro lugar conhecer e estudar os próprios filmes, os poucos que existiam, e que na realidade eram muito mais numerosos do que a princípio eu julgava, e por vezes tão precípuos e decrépitos quanto os seus realizadores.

Os próprios filmes deveriam ser centro da atenção, porque, na medida em que são obras produzidas e recebidas numa determinada sociedade, devem informar muito mais sobre esta sociedade do que os autores, ou os críticos, ou o público, ou os jornais da época poderiam fazer. Era preciso aprender a ler fragmentos, fotografias – como fez Paulo Emílio com os filmes de Cataguases à falta dos próprios filmes – que trazem em si uma infinidade de informações que a mera descrição oral ou escrita não fornece. E sobretudo, era preciso empreender a procura sistemática de filmes porventura ainda existentes, e que nalgum canto estariam se deteriorando e se perdendo irremediavelmente.

Em resumo, eu me dava conta de que toda sorte de informações outras que não as dos próprios filmes, informações em torno deles – sobre a sua origem, produção, circulação, problemas técnicos, econômicos, relacionamento com outras áreas da cultura, etc. – deveriam surgir quando e na medida em que suscitadas pelo estudo dos filmes, necessárias à sua própria compreensão.

Quando se propôs a questão de continuar a pesquisa – tendo em vista a elaboração de uma tese de doutorado – novamente se apresentaram os problemas de método, só que desta vez de modo muito mais claro, em função da experiência anterior. O conhecimento muito maior dos fatos já me permitia a elaboração de uma hipótese inicial de trabalho.

A pesquisa a que nos dedicamos atualmente não é um prosseguimento cronológico do levantamento de informações sobre o Cinema Paulista, a partir do momento em que interrompemos a pesquisa anterior. Não se trata de dividir o Cinema Paulista em períodos mais ou menos arbitrariamente fixados e de pesquisá-los

sucessivamente, mas sim da tentativa de estabelecimento de uma linha central em torno da qual se desenvolveu o cinema em São Paulo. Testando a hipótese inicial, procuramos esta linha central nas duas tendências, opostas e permanentes, que marcaram o desenvolvimento do Cinema Brasileiro em geral e do cinema paulista em específico: a contraposição entre o cinema industrial e o cinema artesanal, independente.

Tendo em vista este objetivo, a primeira medida que se impunha era o estabelecimento de uma filmografia paulista que permitisse verificar de que modo os filmes se distribuem, ao longo do tempo, dos dois lados desta linha central. Com relação a alguns períodos do cinema paulista, esta filmografia já existia, mas baseava-se em trabalhos feitos por diferentes pesquisadores, segundo critérios diversos. A enorme divergência de algumas informações com relação aos mesmos períodos sucessivos, a diversidade de enfoques e sobretudo do grau de seriedade com que foram feitas estas pesquisas, todos estes fatores dificultavam a constituição de um todo uniforme. Ficou claro desde logo que esta filmografia, para ter algum valor operacional para os nossos propósitos, deveria ser refeita segundo um critério qualquer a ser estudado, mas que fosse um só. Diante disto, decidimos deixar a nossa linha central de lado para voltar a ela à guisa de conclusão, e não de início de trabalho, e tomar os levantamentos anteriores apenas como ponto de partida do trabalho, sem a preocupação de resolver os desencontros entre eles.

O exame do conjunto constituído a partir destas diferentes pesquisas denotava a existência de uma série de lacunas a serem preenchidas. Pareceu-nos necessário prosseguir o trabalho pesquisando o que havia de menos estudado – o período correspondente à primeira metade dos anos 50 – e que era fundamental para os nossos propósitos, uma vez que foi neste momento que se constituiu a primeira produtora paulista que se poderia chamar de “indústria” sem eufemismo: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que por sua vez contribuiu para a criação de uma série de outras empresas, como a Maristela, a Multifilmes e a Kino Filmes.

Fixamo-nos, portanto, na presente fase da pesquisa, no levantamento da informação sobre a Companhia Vera Cruz.

A leitura dos poucos textos que existem a respeito foi bastante frustradora, na medida em que demonstrou claramente a exigüidade das informações levantadas até o presente momento sobre esta fase do cinema em São Paulo. É absolutamente necessária a retomada de fontes primárias de informação, mesmo as poucas anteriormente já pesquisadas, que de forma alguma foram esgotadas. A começar pelos próprios filmes, que, embora existam todos, não foram estudados de modo sistemático e na sua totalidade.

Para a análise dos filmes, pensamos utilizar a instrumentação crítico-teórica fornecida pelas seguintes fontes:

- Teoria tradicional do cinema, cujo conhecimento nos parece importante na medida em que claramente se mantinham vivos, nos filmes da Vera Cruz, uma série de pressupostos estéticos que têm sua origem na teoria do cinema da década de 20.

- Teoria literária, em tudo o que os estudos literários têm de comum com o estudo de outras formas de narrativa tais como o cinema, naquilo em que eles implicam em teoria da narrativa.

- Uma ainda incipiente crítica semiológica, que nos parece estimulante para a reflexão em torno dos problemas levantados pela análise de filmes.

Pretendemos ainda investigar as seguintes fontes de informações:

- Jornais, revistas e publicações diversas: levantamento de críticas e noticiário sobre os filmes e sobre a companhia; pesquisa da carreira de cada um dos filmes.

- Coleta de depoimentos de participantes da Companhia (atores, diretores, técnicos, empresários, etc.) e de pessoas que acompanham o seu desenvolvimento e as suas crises.

- Levantamento da documentação existente sobre os filmes e a Companhia na própria Vera Cruz, no Banco do Estado de São Paulo, ou na posse de outras eventuais entidades ou pessoas.

- Levantamento do equipamento existente na Companhia e utilizado nos filmes.

O encaminhamento da pesquisa se norteará pela busca de resposta a uma série de questões, propostas em diferentes níveis de investigação simultaneamente, visando alcançar os seguintes objetivos:

- Tentativa de compreensão da Vera Cruz como manifestação de uma burguesia paulista já suficientemente forte e amadurecida para poder dar-se ao luxo da produção de uma cultura refinada, e de vinculação da Vera Cruz a outras manifestações culturais paralelas e interligadas desta mesma burguesia, nos campos da música, artes plásticas, teatro, literatura, etc. (tais como o Teatro Brasileiro de Comédia ou o Museu de Arte de São Paulo, por exemplo).

- Tentativa de entender de que maneira o cinema passou a ser encarado em São Paulo, no post-guerra, como manifestação cultural "respeitável" (o que até então não acontecia), que pudesse ser colocada no mesmo nível que o teatro, as artes plásticas, a música ou a literatura, formas de arte tradicionalmente respeitadas.

- Estudar mais de perto as manifestações de uma cultura cinematográfica propriamente dita em São Paulo, desde a fundação do primeiro cine-club e de



grupos de estudos cinematográficos e de discussão de filmes que se formaram durante o período que nos interessa.

- Averiguar em que medida a intelectualidade de São Paulo da época tomou conhecimento (além de um pequeno grupo diretamente interessado no assunto) do cinema em geral, na sua respeitabilidade recém-adquirida, e do cinema paulista em específico; de que grupos se compunha, o que pensava, que posições éticas, estéticas, políticas, culturais assumia. E ainda, quais foram os "intelectuais" da Vera Cruz, e o que significou a presença e o pensamento de homens como Abílio Pereira de Almeida, Lima Barreto, Guilherme de Almeida, e sobretudo Alberto Cavalcanti, para o Cinema Brasileiro, dentro da Vera Cruz e fora dela. E qual a função de intelectuais como Francisco Luis de Almeida Salles, cujo pensamento, ao que tudo indica, foi uma das bases para as interpretações posteriores do fenômeno Vera Cruz, enquanto crítico ligado ao grupo produtor destes filmes.

- Tentativa de seguir as pistas de uma abundante "crônica social" ligada à Vera Cruz, de que podem servir de exemplo alguns artigos de Oswald de Andrade sobre a Companhia, e de compreensão do seu significado real.

- Tentativa de levantamento da história econômica da Vera Cruz, da produção e comercialização dos filmes. Estudo dos filmes enquanto produto, um produto a ser lançado num mercado com características específicas que é preciso compreender e definir.

- Estudo da legislação cinematográfica do momento, em que medidas tais como a de isenção de impostos para importação de equipamentos, obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, etc., foram utilizadas ou reivindicadas pela Vera Cruz.

- Tentativa de definir de que modo a ideologia geral do cinema industrial se encarnou na Vera Cruz, com todos os seus componentes e mitos: técnicos estrangeiros, equipamento refinado, estúdios monumentais, o clássico "padrão internacional de qualidade", etc.

- Verificar – o que nos parece o mais importante – de que modo foi que tudo isto se refletiu no próprio produto, isto é, nos filmes.

- E, finalmente, tentativa de estabelecer uma intercomunicação entre estas diferentes linhas de investigação, de modo a testar internamente as informações obtidas em cada um destes níveis diversos, na esperança de conseguir entender o que foi o fenômeno Vera Cruz, o que significou para o Cinema Brasileiro, quais as suas relações com o cinema feito anteriormente e o que se lhe seguiu, e qual a sua função real (positiva e / ou negativa) no processo de seu desenvolvimento.



**Jurandyr Passos Noronha**

Boletim 3 – abril 1974

“O problema da preservação dos filmes cinematográficos tende a concentrar-se, apenas, no isolamento dos mesmos. Este trabalho salienta a importância de um procedimento total, o qual envolve a seleção, aquisição, armazenamento, exames, testes, catalogação e medidas de salvaguarda, bem como descreve o trabalho na prática”.

Com estas palavras, Ernest Lindgreen começa o seu artigo intitulado A Preservação do Filme Cinematográfico, publicado no número 10 – volume número 78 do JORNAL OF THE SMPTE (Society of Motion Pictures and Television Engineers).

O artigo citado foi republicado da British Kinematography Sound and Television, mais precisamente do seu número de outubro de 1968. Ernest Lindgreen é o Conservador-Chefe do National Film Archive, da Inglaterra, e Vice-Diretor do British Film Institute.

É ele quem continua:

“A nós cabe a responsabilidade de preservar filmes importantes, como uma nova forma de documento da vida contemporânea e como uma nova forma de arte, a qual merece ser estudada e desenvolvida. A experiência tem mostrado que se a preservação é deixada ao acaso, muitos filmes importantes perdem-se ou somente sobrevivem mutilados”.

Sabemos como são verdadeiras as palavras acima e como é dramático o problema. Para situá-lo, valemo-nos, agora, de algumas palavras de uma publicação do Departamento do Filme Cinematográfico, da Eastman Kodak, intitulada “Storage and Preservation of Motion Picture Film”.

“Muitos artigos têm sido escritos sobre os vários aspectos do armazenamento de filmes para efeitos de preservação. Este trabalho pretende reunir todas as informações pertinentes a todas as fases do assunto, sobre películas já

processadas ou não, material em preto e branco e em cores, 16 milímetros profissional e 35 milímetros, "safety" e base de nitrato, armazenamento comercial e para fins de arquivo. Tudo isso é importante ser dito agora, devido à transição do nitrato para o suporte "safety". Pode supor-se que todo o armazenamento feito nos Estados Unidos esteja em "safety", porém, em verdade, filmes com base de nitrato ainda estão em nossos depósitos". Posteriormente, a Kodak publicaria o APPENDIX Iº com o subtítulo de "Armazenamento de Filmes Coloridos Revelados", do qual extraímos o seguinte:

"A situação torna-se mais séria ainda no caso de negativos coloridos originais e de negativos coloridos duplicados de diferente idade. E é importantíssimo reconhecer que a estrutura química da cor usada em diferentes tipos de películas (ou de diferentes marcas, acrescentamos nós) não é necessariamente a mesma nem são os mesmos os processos aos quais as películas são submetidas. Como uma das conseqüências, o esmaecimento característico do negativo colorido original pode ser diferente do que ocorre no negativo colorido duplicado".

Não queremos que este informe fique repleto de cifras e dados técnicos, mas, sem dúvida, é chegado o instante, mais que nunca, como um aviso, de ser dito como Ernest Lindgreen:

"O problema da preservação dos filmes cinematográficos tende a concentrar-se, apenas, no isolamento dos mesmos".

É que, no mundo inteiro, o assunto preservação ainda é controvertido. É a própria Eastman Kodak, apesar das quantias avultadíssimas que gasta com pesquisas em seus laboratórios de Rochester, quem o diz, dando bem uma idéia do que ainda está por ser feito:

"Devem ser feitas cópias em preto e branco dos filmes coloridos importantes, de maneira a que possam ser preservados. Isso tem sido algumas vezes feito, violando, contudo, um dos primeiros princípios do conservador, ou seja, a conservação do documento em forma original, no caso específico com as suas cores".

Isso está dito à página 57 do citado *Storage and Preservation of Motion Film*. E mais adiante explica que pode ser obtida a separação de cores em três negativos diferentes, mas sempre guardando-se um "master, as insurance". É a preservação uma atividade cara, exigindo especialistas e instalações. As mais recentes para a preservação de filmes, as de Kingshill, na Inglaterra, foram erguidas pensando-se... "na possibilidade de conservar masters coloridos a ....18 graus ... abaixo de zero...

“Os filmes que entram ou saem dessa parte do arquivo têm que passar lentamente por câmaras de acondicionamento, a fim de serem evitados danos provenientes da súbita mudança de temperatura ou umidade”.

“Os especialistas na conservação de filmes cinematográficos – estamos tirando estes dados de um boletim do British News Service, o de nº 138 – estão de acordo em que as temperaturas baixas são essenciais para evitar o desbotamento da cor”, sendo essa, no entanto, a primeira vez que se aplica, no mundo, essa técnica, de temperatura tão baixa.

O Sr. Marcelo Thut, agora para citarmos um autor nacional, preocupado com as películas negativas de microfimes, escreve em “Fotonotícias”, número de março-abril de 1971:

Para o armazenamento COMERCIAL (e grifa esta palavra) de cerca de 25 anos – o nível de resíduos de hipossulfito de sódio pode chegar a até 0,020 miligramas/polegadas quadrada”. E mais adiante:

“Se o depósito se fizer com propósitos ARQUIVÍSTICOS (e grifa também esta outra palavra) as condições são ainda mais severas: nível de hipossulfito residual não maior que 0,005 miligramas por polegada quadrada, sendo necessário o teste negativo de resíduos e sais de prata”.

Observem que há uma unidade em todos os trechos, de vários trabalhos, apesar de extraídos quase ao acaso. Mas se há unidade é que ela é dada pelos problemas imensos, de ordem técnica, a serem vencidos no caso brasileiro.

Mas não somente no caso brasileiro. Verdade é que sabemos existirem, de país para país, divergências sobre procedimentos de conservação. Em quais países, por exemplo, se tem chegado ao cuidado de construir depósitos afastados, o mais possível, dos centros urbanos e industriais?

Em que países se afirma que certos poluentes, originados do gás de iluminação e do monóxido de carbono, são capazes de afetar a emulsão dos filmes, mesmo se as suas latas estão fechadas à fita isolante?

Tudo isso preocupa a todos nós, evidentemente porque não pretendemos, como disse Ernest Lindgreen, que “o problema da conservação se concentre apenas no isolamento dos filmes”.

Há todo um movimento desencadeado de salvaguarda do patrimônio cinematográfico brasileiro, que sabemos importantíssimo para a nossa cultura. Há todo um trabalho de pesquisa, hoje sendo levado a efeito em todo o território nacional.

Ainda agora, podemos comunicar haverem sido descobertos, no Rio Grande do Sul, filmes sobre a colonização alemã naquele estado, os quais tive a oportunidade de assistir em "moviola". Encontrou-os o cineasta Antônio Carlos Textor, havendo sido impossível determinar o autor do trabalho. São, no entanto, impressionantes as observações sobre a aculturação dos recém-chegados.

Ainda do Rio Grande do Sul, descobertos por Jesus Pfeil, surge o "movimento maragato" de 1923, aparecendo os caudilhos João Francisco e Gumercindo Saraiva à frente dos seus irregulares e ... parece-nos a grande revelação, os negativos de *Os Óculos do Yovô*, de 1913.

Da Paraíba do Norte, vem-nos, também, a notícia de nada menos que 08 (oito) rolos sobre a Revolução de 30.

O Instituto Nacional do Cinema vem se interessando para que não se perca todo e qualquer documento cinematográfico. Prova é que, há pouco, adquiriu *Os Funerais de Rui Barbosa*, da Amazônia Films, do produtor J. Aragão.

O Instituto Nacional do Cinema, que já instalou uma câmara pioneira para conservação de películas preto e branco na América Latina, preocupa-se com o movimento de preservação do material antigo do Cinema Brasileiro. É um dos seus pensamentos dominantes. E é em nome desse pensamento que fazemos a seguinte proposta neste III Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, organizado pela Universidade Federal de Minas Gerais:

Que se reconheça como a única maneira de aproximarmos-nos da verdade quanto aos problemas da conservação de películas cinematográficas o levantamento de todos os resultados, alcançados em escala mundial;

Que se reconheça ser a Federação Internacional dos Arquivos de Filmes a única entidade capaz de recolher as pesquisas, coordená-las e promover a redação de um manual que sirva aos conservadores de todos os países;

Que parta deste III Encontro uma recomendação à Federação Internacional dos Arquivos de Filmes nesse sentido;

Que a edição do manual seja o início da mais ampla e permanente troca de informes;

Creemos, assim, haver contribuído para a finalidade básica do Encontro.

**Paulo Emílio Salles Gomes**

(Comunicação feita no IV Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, Recife, julho de 1974).

Boletim 4 – outubro 1974

O autor fixa como data inicial 1924. Nesse ano Pedro Lima publicou em *Selecta* uma série de entrevistas ou reportagens a respeito de numerosos artistas e técnicos do cinema brasileiro, alguns em atividade desde os primórdios do século. Em 1926 a 1928, não aborda o cinema antigo num espírito de pesquisa, mas no da criação do mito da idade de ouro do cinema brasileiro: estímulo para a luta presente.

A década de 30 é, ao que tudo indica, um grande vazio em matéria de pesquisa divulgada.

Durante os anos 40, a *Scena Muda* publica documentação esparsa e tenta, pelo menos uma vez, a organização cronológica de alguns fatos. Nessa linha, as *Crônicas para a história do cinema no Brasil*, publicadas por Vinícius de Moraes em 1944 na revista *Clima*, constituem um avanço. Assim como, no mesmo ano, mas no terreno regional, a *História da Cinematografia Pernambucana*, de Jota Soares Salgado, documento ronetipado pelo Museu Cinema, Recife.

Na década de 50, a fisionomia da pesquisa divulgada é mais consistente, sobretudo devido à atividade de Alex Viary. Além de numerosos artigos aditados a partir de 1951, Alex Viary publica, em 1959, o livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, que constitui um momento decisivo, particularmente devido à *Filmografia*. Anteriormente, F. Silva Nobre editara, em 1955, a *Pequena História do Cinema Brasileiro*. Em catálogos, revistas e jornais aparecem novas contribuições, devendo ser destacadas as de Adhemar Gonzaga, B. J. Duarte, Jurandir Noronha e Caio Scheiby.

Os anos 60 começam bem. O *Cinema Brasileiro* é editado em Gênova e contém um texto importante de Peri Ribas. Logo a seguir Rudá de Andrade publica a *Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil*. No ano de 1964, que o autor da comunicação escolheu como data limite, Vicente de Paula Araújo acaba de escrever *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. A obra não foi publicada (só agora será lançada pela Editora Perspectiva, São Paulo), mas tendo sido lida por vários outros pesquisadores, teve muita consequência cultural. É considerada um modelo em matéria de informações precisas e seguras.



**Guido Araújo**

Boletim 5 – outubro 1975

## I – HISTÓRICO

No âmbito da UFBA o cinema é uma área de estudo recente e bastante restrita. Até fins de 1967 não existia nenhum organismo dentro da Universidade que se preocupasse diretamente com a atividade cinematográfica. Contudo, a partir do início do ano seguinte, foi criado junto ao Departamento Cultural da UFBA o Grupo Experimental de Cinema, com o objetivo de propiciar um conhecimento básico de cinema aos jovens baianos interessados. Desde o começo a tarefa não foi fácil, pois os responsáveis senhores de cãs achavam que o cinema era uma arte pouco digna para ser acolhida nos umbrais da Universidade.

Apesar disso o Grupo Experimental de Cinema foi muito bem aceito no meio artístico baiano, sobretudo entre aqueles que almejavam uma oportunidade de adquirir algumas noções que possibilitassem a expressão de idéias através da imagem cinematográfica. O GEC passou a desenvolver a sua atividade em dois níveis. Primeiro, procurou atender às pessoas mais diretamente interessadas através de um curso de formação, com duração de seis meses; e em segundo lugar, dentro de uma programação mais ampla de divulgação, criou o hábito de projeções semanais (aos sábados à noite) de filmes selecionados, no Salão nobre da Reitoria, com preleções do crítico Walter da Silveira e distribuição de folhetos informativos sobre os filmes apresentados.

Infelizmente, as concorridas sessões na Reitoria da UFBA tiveram que ser interrompidas já no início de 1969, em virtude da repressão desencadeada com a decretação do AI-5<sup>3</sup>.

No primeiro ano de atividade o GEC teve 70 alunos inscritos no seu Curso Livre de Cinema, e as sessões cinematográficas dos sábados, no Reitoria, com pouco

tempo tornaram-se concorridíssimas, se transformando num acontecimento marcante da cidade. Com uma frequência média superior a 600 pessoas (na sua maioria jovens universitários), era rara a sessão que não lotava o auditório.

A partir de 1971 a Escola de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal da Bahia passou a oferecer no seu Departamento de Jornalismo as disciplinas Cinema I (Elementos de Cinema) e Cinema II (Jornalismo Cinematográfico), sendo a primeira com uma carga horária de 45 horas e a última, de 60 horas.

Naturalmente, em tão pouco tempo, com turmas enormes de 60 e 70 alunos e com o total desaparecimento audiovisual da Escola, os resultados em termos de ensino só podem ser qualificados como medíocres.

Além do mais, tendo em vista que a maior parte dos alunos cursa a disciplina porque ela é obrigatória, apenas um reduzido número de estudantes demonstra algum interesse em aprender algo sobre esse rico meio de comunicação que é o cinema. Já foi encaminhada ao Reitor uma proposta de criação do Departamento de Cinema na UFBA, que viria ampliar as possibilidades cinematográficas dentro da Universidade, devendo abarcar tudo relacionado com as atividades de Produção, Investigação, Programação e Difusão cinematográfica que promove a Universidade. Para cumprir estes propósitos o Departamento de Cinema deveria dispor de um Setor de Produção e de uma Fimoteca Universitária. Além disto, o Departamento poderia solucionar, pelo menos em parte, as deficiências das disciplinas de cinema ministradas na Escola de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

## II – CINEMA BRASILEIRO – PESQUISA

Dentro de toda a limitação da atividade cinematográfica no âmbito da UFBA, como foi exposto no histórico acima, há, contudo, um trabalho sistemático de conscientização da importância do cinema brasileiro.

Partindo da necessidade de romper o marasmo cinematográfico em que havia caído o próprio Estado da Bahia após os anos promissores do início da década passada, foram criadas por iniciativa do GEC da UFBA as Jornadas de Curta-metragem. Estas têm servido como pólo aglutinador do cinema documentário independente brasileiro e contribuído para manter viva a vontade de fazer cinema entre os jovens baianos. Ao mesmo tempo, elas têm funcionado como estímulo para a existência de uma atividade de produção, mais ou menos contínua, no campo do curta-metragem baiano.

Apesar das dificuldades existentes para o ensino de cinema e para as atividades cinematográficas na UFBA, vem sendo feito (dentro das possibilidades) um trabalho de pesquisa, que tem contado com a participação tanto de alunos de Comunicação, como do Curso Livre de Cinema do GEC.

Tendo em vista que, em termos de pesquisa cinematográfica na Bahia, está quase tudo por se fazer, a orientação tem sido no sentido prioritário de levantamento de dados do período inicial do cinema na Bahia, seja no campo da exibição ou da produção.

O novo campo da pesquisa tem se desenvolvido sem uma metodologia muito rígida nas técnicas utilizadas na coleta e análise de dados. A escassez de tempo e a total falta de recursos nos conduzem muitas vezes à improvisação, para não perder qualquer chance que se apresenta. Tomando como ponto de partida o livro de Sílvia Boccanera Junior – *Os Cinemas da Bahia: 1897-1918* – e a obra incompleta deixada por Walter da Silveira – *A História do Cinema Vista da Província* –, as pesquisas têm sido conduzidas no sentido de confrontar e analisar os dados desses dois únicos pesquisadores do cinema na Bahia com novos materiais coletados. Alguns dados conflitantes já foram solucionados usando o método de retomá-los, durante alguns anos, como temas para pesquisas de diferentes equipes de alunos. As fontes para coleta de dados são sobretudo os jornais, alguns poucos livros e revistas e pessoas ligadas aos temas que estão sendo pesquisados.

No campo da exibição, os trabalhos de pesquisa estão concentrados no período que compreende a primeira apresentação do cinematógrafo na Bahia, em dezembro de 1897, até o ano de 1909, quando o cinema deixa de ser ambulante em Salvador, com a inauguração do Cinema Bahia, na Rua Chile.

Quanto à produção, as pesquisas se situam na face pioneira de Diomedes Gramado e José Dias da Costa, compreendida entre os anos de 1909 e 1920. Além da preocupação de aprofundar as informações já fornecidas por Sílvia Boccanera Junior e Walter da Silveira, a pesquisa atual tem se preocupado em fazer uma coleta de material que sirva como instrumental para a construção de hipóteses a nível exploratório. Com isto, pretende-se chegar ao objetivo de encontrar alguma cópia de filme realizado por Diomedes Gramado, pois não se pode aceitar como consumado o fato de que todos os seus filmes tenham desaparecido com o incêndio da Fotografia Lindemann, registrado em 1920. (Segundo depoimento do filho Descartes, o incêndio foi em 1922).

3 Parágrafo inserido nesta reedição, a pedido do autor



**Raquel Gerber**

Editorial do Boletim 7 – junho 1979

Muitas perguntas podem ser feitas e desejável seria o seu amplo debate.

Como participam os pesquisadores e pensadores do Cinema Brasileiro do debate da cultura nacional?

O cinema é parte da cultura brasileira e nesse particular certamente o assunto não se esgota rapidamente.

A heterogeneidade que caracterizou a atitude e os métodos do pesquisador-pensador da história de nosso cinema já se revelou.

Quem pesquisa, como e em que direção?

Preocupa-se com dados, com a história?

Que história?

Como abordar a história? O que é um levantamento? O que é uma pesquisa?

O que é uma seqüência de dados representados por filmes, restos de fotogramas, reportagens de jornal, fotos velhas, revistas, depoimentos, ou um documento gravado em video-tape e mesmo a imagem diária de um programa de televisão?

Se é possível chegar a uma certa visão da história, a partir de pontos diversos, ela também pode ser pensada e mesmo escrita de muitas perspectivas, dependendo da ideologia do pesquisador-pensador.

Como localizar nossas preocupações?

Em primeiro lugar pode-se observar que a atitude e o ofício do pensador e do pesquisador dizem respeito a uma forma de vinculação à história, assim como uma força de ação. Mesmo que se pense exclusivamente no sentido da preservação de uma "memória nacional", é certo que a atitude do pesquisador-pensador não se esgota aí.

Quem pesquisa e em que direção?

Qual a significação cultural do que se estuda?

Tem-se um leque imenso de trabalhos, muitos dos quais não chegam ao conhecimento de possíveis interessados. E, no atual estágio de desenvolvimento da cinematografia nacional, um mapeamento deve ser feito, para que se revele a condição dessa historiografia.

Como é o cinema parte do desenvolvimento de uma cultura?

O que é a cultura brasileira?

A pesquisa cinematográfica no Brasil nunca pode furtar-se a pensar o cinema em sua relação com a história. Na sua heterogeneidade de intenções, com maior ou menor sistematização, a história do Cinema Brasileiro que emerge da pesquisa carregou sempre a característica de ser o Brasil uma nação dependente economicamente. E isto pode ser até observado nos estudos sobre ciclos de cinema.

É, mesmo quando os pesquisadores se colocam problemas de método, a satisfação se afigura complexa. É difícil encontrar normas, que dependem da definição do objeto de pesquisa, que por si já define uma atitude e uma intenção e que em última instância serão critérios subjetivos, porque até qualquer levantamento pode ter pré-determinações que são de caráter individual e também cultural.

Quando se pensa portanto a pesquisa no Brasil, é necessário pensar que o modelo desta tem que ser consoante com esta realidade e brotar como uma necessidade intrínseca. A realidade sócio-econômica, política e cultural em que se processam essas investigações já condiciona seu caráter. Nem é possível por isso falar em transplante de modelos.

A pesquisa nunca é pura, sendo que o objeto determina o método.

No caso do objeto ser arte brasileira, isso tem um significado e deve pressupor o debate de época.

O estágio atual dos debates sobre o cinema nacional exige dos pensadores e pesquisadores um rompimento com toda e qualquer posição regressiva, na medida em que o próprio passado sempre estará persistindo sobre o presente de modo contínuo, mesmo que apresente novas conexões. Nesta perspectiva, o estudo da história pode assumir um sentido prospectivo e projetivo. E o estudo do passado se fará como um estudo do presente e do futuro.

Na atual conjuntura cinematográfica, seria útil e prático o rompimento com certos chavões de interpretação das questões fundamentais de nosso cinema. Por exemplo: a perspectiva da produção poderia alcançar novas visões se a questão se deslocasse um pouco para o consumo, no sentido do público. A distribuição, no caso, seria uma consequência desta discussão.

Este exemplo pode evidenciar inclusive como a noção de pesquisa é ampla.

A pesquisa de cinema no Brasil ainda não encontrou um campo pleno de aplicação.

O que significa pensar Cinema Brasileiro e em que direções?

De que forma o Cinema Brasileiro entra no debate mais amplo da política e da cultura em determinados momentos?

A que estudo nos lançamos? A história do quê?

**Eliana de Oliveira Queiroz**  
Boletim 8 – junho 1983

Filma-se no Brasil desde 1897. No entanto, muito pouco de todo esse precioso registro cinematográfico tem sido utilizado pelos pesquisadores brasileiros, dadas as dificuldades de acesso aos filmes, o seu freqüente desaparecimento e a falta de uma documentação organizada sobre os mesmos.

O Projeto Filmografia Geral do Cinema Brasileiro, coordenado pela EMBRAFILME, vem desenvolvendo esforços justamente no sentido de recuperar as informações sobre todos os filmes brasileiros realizados desde 1897 aos dias atuais (independentemente de gênero, duração e bitola – quer os filmes existam, quer tenham desaparecido), e colocar essas informações à disposição dos interessados em geral, incorporando o cinema definitivamente no âmbito das fontes de importância fundamental para o conhecimento e a análise da realidade brasileira contemporânea.

Além de viabilizar um amplo leque de possibilidades de utilização da informação cinematográfica, o Projeto Filmografia abre uma perspectiva de intercâmbio internacional, inserindo-se no esforço que vários países vêm desenvolvendo para estabelecer suas filmografias nacionais, visando a elaboração de uma filmografia mundial.

#### ***Desenvolvimento do trabalho***

O Projeto Filmografia desenvolve-se basicamente em três etapas:

1. Coleta de dados: nessa etapa são reunidas todas as informações pertinentes, coletadas em diversas filmografias parciais já elaboradas, livros de histórias do cinema, arquivos de documentação, acervos cinematográficos públicos etc.
2. Crítica dos dados: em seguida, são selecionadas estas informações de base e resolvidas as contradições existentes, visando o estabelecimento de uma ficha filmográfica definitiva, contendo dados de produção, equipe técnica e artística, duração e metragem, bitola,

lançamento, registros e certificados obtidos, fontes utilizadas. A esses dados são acrescentadas posteriormente as informações sobre a documentação referente (cartazes, roteiros, críticas, etc.), bem como sobre a existência, localização e o estado do material filmico (cópias, negativo, etc.), indicando-se a possibilidade de uso ou recuperação.

3. Descrição e indexação de conteúdo: a ficha filmográfica definitiva inclui um campo destinado ao conteúdo dos filmes, cuja sistemática de preenchimento é muito mais complexa que os demais campos e baseia-se, no caso de filmes existentes, numa descrição detalhada do conteúdo do filme, realizada em moviola. A catalogação e indexação deste conteúdo proporciona dados sobre a temática, enredo, pessoas, locais e instituições referidas, linguagem cinematográfica etc.

O Projeto Filmografia prevê ainda uma quarta etapa de trabalho: o processamento dos dados por computador.

O programa de apoio computacional possibilitará a recuperação das informações não apenas pelo título ou ano dos filmes, mas por qualquer um dos dados da ficha filmográfica. Assim, por exemplo, será possível localizar um filme fotografado por tal pessoa, na década de 30; ou todos os filmes documentários, fotografados por tal pessoa, na década de 30, em que apareça uma determinada personalidade histórica.

### **Situação Atual**

Após levantar informações sobre aproximadamente 22 mil filmes e manter uma atualização constante dos dados a partir de 1980, o Projeto dedica-se atualmente à organização da filmografia completa do período mudo do cinema brasileiro, estabelecidos os limites para os anos de 1897 a 1935.

Os resultados desse trabalho serão publicados no segundo semestre de 1983 e incluirão já, além dos dados técnicos, a descrição de conteúdo dos filmes existentes, realizada a partir de uma metodologia específica que vem sendo desenvolvida junto à cinemateca brasileira, em São Paulo, e tendo por base prioritariamente os filmes a que os usuários possam ter acesso através dos acervos da EMBRAFILME, da cinemateca do MAM/Rio de Janeiro, da cinemateca do MG/Curitiba e da própria Cinemateca Brasileira.

Nos colocamos à disposição para possíveis esclarecimentos e pedimos a colaboração dos associados do CPCB, entidades e acervos públicos ou particulares e interessados em geral, para que enviem informações sobre a existência de filmes brasileiros ou qualquer documentação pertinente ao assunto, a fim de que, conjugados os esforços, possamos ampliar nossas fontes de referência, contribuindo ao mesmo tempo para a maior divulgação e utilização dos resultados obtidos.



**Hernani Heffner**

Boletim II – janeiro 1986

É verdade que o simples diagnóstico da doença não é bastante para debelá-la mas, pelo menos, é preciso conhecê-la antes de se partir para a sua cura.

Exponho tal idéia porque minha primeira experiência com pesquisa (sou responsável pelo Projeto sobre Edgar Brasil, selecionado no Cinetema II) revelou-se extremamente diversa das minhas expectativas. Não existiria nada de singular nisso se essas expectativas fossem com relação ao objeto de pesquisa, só que elas foram quebradas com relação aos alicerces da pesquisa, ou seja, as suas fontes de informação. Pouco se produziu, pouco se preservou e pouco se organizou. Para mim isto é da maior gravidade e indica um passo urgente que precisa ser dado se queremos contar com alguma história no futuro, além de nomes e datas.

O que vai abaixo são algumas impressões retiradas da minha prática pessoal. Representam uma rápida explanação sobre o problema, com vistas à constituição do diagnóstico. Não se trata, portanto, de nenhum estudo sistemático.

É certo que para além de todas as dificuldades paira sobre o pesquisador o fantasma da verba. Este ponto certamente foi resolvido em parte pela criação do Cinetema pela Embrafilme e Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Nunca houve, de modo sistemático, por parte dos órgãos e organismos ligados a cinema no Brasil, uma preocupação e, o que é mais raro, um incentivo constante à pesquisa cinematográfica. O cinetema, se não é o ideal, veio pelo menos quebrar esse jejum forçado.

E é no sentido de melhorá-lo e à pesquisa que devemos apontar alguns obstáculos, a começar pelo próprio Cinetema.

Se ele consegue resolver parcialmente o principal problema dos pesquisadores – suporte financeiro para os seus projetos – vai pouco além disso. Um problema que, se não é vital, afeta a duração e a qualidade das pesquisas é o da sua infraestrutura de sustentação interna. Ele tem uma solução bastante simples porém incompatível com a realidade: orçamentos maiores. Um exemplo banal dá a medida do problema e sua possível solução. Geralmente em pesquisas de grandes proporções é comum extrair-se os dados para depois analisá-los. Tomemos a seguinte tarefa: resenhar cinco periódicos durante vinte e cinco anos cada. O tempo despendido com o método tradicional (papel e caneta) é quatro vezes superior em relação a instrumentos como o xerox ou o computador, sendo que com estes meios o grau de perda de informação é mínimo. É lógico que tais meios implicam dinheiro, mas um investimento feito para uma coletividade rende muito mais produtividade e menos despesas do que uma subvenção cada vez maior a cada pesquisador isoladamente. Sem isso, o que resta é contar com a criatividade e/ou a amizade, cujos limites, no entanto, estão também muito aquém do infinito.

Embora o Cinetema seja um grande avanço, suas limitações ainda não permitem que ele agilize de forma mais decisiva o ritmo e a quantidade de pesquisas efetuadas. Por outro lado, os defeitos do Cinetema não são os maiores nem os piores, longe disso, com os quais me deparei e creio se deparam os pesquisadores no Brasil. A infra-estrutura externa de pesquisa está muito mais para bandido do que mocinho.

Parece uma *wasteland*, tal o número e o grau das dificuldades que se apresentam. Para começar, existem poucos centros de documentação cinematográfica no país. Embora relativamente a um único pesquisador revelem um montante apreciável de trabalho, isto é um índice da falta de documento sobre cinema brasileiro, sobretudo documentos originais, o que indica por sua vez que ou eles não foram produzidos, ou foram destruídos, ou desapareceram ou ainda pertencem a terceiros (amigos ou parentes); sendo que esta última hipótese implica um contato que nem sempre é transformado em troca de informações (o saudável hábito da socialização da informação em instituições públicas não é ainda muito praticado). Obviamente, nenhuma das hipóteses acima é alentadora. Elas incidem imediatamente num aumento do campo de pesquisa, o que nos leva de volta aos centros e ao que sobrou (dos filmes aos livros).

A situação interna desses centros apresenta três características básicas, todas três negativas: são de formação recente, têm falta crônica de recursos e dispõem, quando dispõem, e isso não é raro, de débeis sistemas de recuperação da informação. Tudo isso redundando apenas no pior sistema de pesquisa que se conhece:

a leitura linear de tudo quanto é documento que possivelmente interesse à pesquisa.

Se tal situação já causa grandes dores de cabeça, elas são dobradas se o tema da pesquisa envolver qualquer assunto proveniente da primeira metade do século. Aqui as coisas engrossam para valer. A maior parte dos acervos desses centros refere-se no máximo aos últimos vinte e cinco anos, o que quer dizer que os documentos não mais existem ou que estão dispersos nos mais inusitados lugares, como um museu de eletricidade ou uma biblioteca regional. Basta dizer que o documento mais importante que achei sobre Edgar Brasil até agora foi fruto do acaso (olhando a esmo a gaveta de um fichário, encontrei um folheto especialmente dedicado a ele). O que temos aqui é um terreno quase virgem que requer um esforço hercúleo para vencer as adversidades que atingem um limite fatal com o desaparecimento das principais fontes: as pessoas e os filmes. Em tal quadro, em que os registros diretos são raros, cada nota vale ouro e para encontrá-la...

Uma conclusão é certa: se é preciso mais verbas, não menos necessárias são as condições de pesquisa adequadas a um bom rendimento. Urge apontá-las na esperança de que possam sofrer algum tipo de intervenção, inclusive do próprio Cinetema, que pode fomentar uma conscientização não só da informação em si como da sua busca, recolhimento e tratamento adequados, prévios à sua interpretação e uso.

Por fim, se passo a sensação de inutilidade ou pessimismo, devo lembrar que já passei e vou passar de novo por tudo isso e repetirei tudo outra vez, quantas vezes forem necessárias. Minha intenção aqui foi a de simplesmente levantar os problemas e dizer que, se eles estão sendo resolvidos, o caminho ainda é muito longo e merece toda a nossa atenção.



**Lúcia Lahmeyer Lobo**

Boletim 13 – agosto 1987

Reunir e organizar recortes de jornais e revistas com o objetivo de torná-los acessíveis à pesquisa, de caráter acadêmico ou não, constitui uma preocupação habitual entre inúmeras instituições vinculadas às mais diversas atividades e campos do conhecimento.

A importância indiscutível da guarda e divulgação desses documentos esbarra nos obstáculos usualmente enfrentados pelas instituições brasileiras que desenvolvem trabalhos de documentação: insuficiência de espaço para armazenamento e de recursos humanos e materiais.

A consciência a respeito da importância desses documentos nem sempre é suficiente para que as dificuldades em torno de sua organização sejam superadas. Por esse motivo, os recortes tendem a avolumar-se em desordem, apresentando duplicatas e informações inexpressivas que mereceriam ser descartadas.

Na área da pesquisa sobre cinema brasileiro, onde a escassez de informações disponíveis à consulta tornou-se um hábito de difícil convívio, os recortes constituem fontes essenciais que não fogem à regra quanto ao volume excessivo e desorganização.

Na realidade, um arquivo de recortes deve ser planejado de modo a facilitar o acesso aos documentos e não ocupar espaços de armazenamento que podem ser destinados a outras fontes de pesquisa. O estabelecimento de critérios de seleção que orientam o descarte de matérias pouco significativas e repetitivas, a organização, a microfilmagem dos documentos e a posterior eliminação dos suportes originais são procedimentos elementares.

A resistência ainda observada em relação ao descarte dos recortes microfilmados é injustificada, na medida em que a qualidade técnica e as condições de guarda do microfilme-matriz sejam satisfatórias e os exemplares dos

periódicos de onde as matérias de interesse foram retiradas encontrem-se preservados na Biblioteca Nacional.

Com a preocupação de solucionar o problema relacionado aos recortes de jornais e revistas sobre filmes brasileiros e racionalizar a aplicação dos recursos necessários, a Embrafilme e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna deram início a um projeto conjunto de organização e microfilmagem dos documentos. Desse modo, procurou-se evitar que duas instituições empreendessem esforços com o objetivo de desempenhar trabalho semelhante sobre acervos idênticos.

Este projeto já resultou na seleção, organização e microfilmagem dos recortes referentes aos filmes com certificados de produto brasileiro em 1982.

O objetivo da Embrafilme e da Cinemateca do MAM é de que os usuários dessas informações tenham suas demandas atendidas no mais breve espaço de tempo possível através da rápida organização dos recortes. Além disso, que as demais instituições interessadas possam requisitar cópias dos microfilmes confeccionados, sendo desse modo liberadas para tratar outras espécies documentais.

Para atingir esses propósitos, a Embrafilme vem financiando uma equipe de estagiários que, sob supervisão de um técnico em documentação desta entidade e outro da cinemateca, selecionam as matérias que devem ser preservadas, ordenam e preparam os documentos para microfilmagem.

Os resultados alcançados com este projeto demonstram na prática a importância das atividades que subsidiam a pesquisa cinematográfica.

Outros projetos devem ser cogitados com a finalidade de que num futuro próximo se disponha de um sistema de informação que integre, através de catálogo coletivo, os acervos de publicações, cartazes e outros documentos de fundamental importância que se encontram dispersos entre as instituições dedicadas à pesquisa e documentação sobre o cinema brasileiro.

Jorge V. Capellaro e Victorio G. J. Capellaro

Cadernos de Pesquisa nº 2 (1986).

Pela cronologia especificada a seguir, verifica-se que no espaço de 20 anos – de agosto de 1915 a dezembro de 1935 – Vittorio Capellaro produziu concretamente nove filmes; dizemos concretamente pois nos primeiros tempos do cinema brasileiro, especialmente na década de 20 e a partir da de 30, muitos filmes foram começados, tiveram alardes de propaganda e não foram concluídos, alguns só ficaram nos anúncios de que iriam ser feitos e outros nunca foram exibidos. É necessário cuidado quando se faz uma filmografia dos filmes antigos posados brasileiros (filmes longos): distinguir os que foram realmente filmes posados e não documentários ou curtos; os que foram exibidos normalmente; os que só foram exibidos uma vez; os que foram produzidos e nunca exibidos; os que não foram terminados; os que foram esquematizados e nunca produzidos; os que só foram idéias e os que nem a isso chegaram a ser e só tiveram um pseudotítulo.

Os filmes feitos por Vittorio Capellaro, com a data de lançamento foram: *Innocencia* – 1915; *O Guarany* (I) – 1916; *O Cruzeiro do Sul* – 1917; *Iracema* (I); *Iracema* (II) – 1919; *O Garimpeiro* – 1920; *O Guarany* (II) – 1926; *O Caçador de Diamantes* – 1934 e *Fazenda Fita* – 1935 (os índices I e II são nossos). Destes nove, oito foram realmente exibidos (*Iracema* (I) foi queimado quando em fase final de laboratório), como longas-metragens mesmo, com mais de cinco partes. Alguns deles foram de fato um êxito na sua época, tanto artístico como comercial – *O Guarany* (I e II) –, o que irritou a muitos. *O Caçador de Diamantes* foi até considerado com credenciais para representar o país em festivais, conforme crônica de Múcio Porfírio Ferreira, na Última Hora de São Paulo, de 6/2/1954.

É de grande importância esta menção, assim como a de José Pereira em *Câmara, Ação!*: “Suas produções são quase todas baseadas na literatura indianista brasileira: *O Guarany*

e *Iracema* foram seus primeiros trabalhos. Apresentou mais tarde *O Garimpeiro* e uma adaptação de *O Mulato* com o nome de *Cruzeiro do Sul*. Já na época do cinema falado, Capellaro produziu *O Caçador de Diamantes* (1932) e *Fazendo Fita* (1935), tratando respectivamente do pioneirismo dos bandeirantes e dos pioneiros do próprio cinema nacional.”

Três filmes foram produzidos no Rio de Janeiro (1919/1920) e seis em São Paulo (1915-17 e 1926-35).

Quanto à metragem total dos nove filmes é difícil de se saber, assim como o número de partes ou atos, pois era de praxe indicar, até e *O Garimpeiro* (1920); depois, não mais se fez. Assim, tem-se: *Innocencia* – 1.800m, em cinco atos; *O Guarany* (I) – 3.500m, 12 partes com 2h15min (sic) de exibição; *O Cruzeiro do Sul*, em oito atos; *Iracema* (II), em nove atos e *O Garimpeiro* com sete partes.

No quesito de partes ou atos há confusão, mas é possível que houvesse ligação com os intervalos usados nas representações teatrais, embora por informação do expert M. Mellinger, já naquela época, década de 10, existiam projetores com tração a motor elétrico projetando rolos de até 300m sem interrupção e com sincronização manual de projeção. Era praxe, porém, considerar que um ato duplo correspondia a dois atos comuns.

Voltaremos, ao longo do texto, com mais detalhes, a alguns dos fatos agora resumidamente expostos.

Vicente de Paula Araújo, nas suas pesquisas, descobriu que *Innocencia* (1915) foi o primeiro maior longa-metragem posado feito até aquela época em São Paulo, por ter 1.800m em seis rolos duplos e cinco atos. Geraldo Santos Pereira, em seu livro *Plano Geral do Cinema Brasileiro*, citando J. Brito Broca (*A Vida Literária no Brasil*), menciona *Innocencia* como sendo também o primeiro filme paulistano de enredo.

É preciso lembrar que até *O Caçador de Diamantes* a velocidade de projeção era de 16 quadros por segundo, o que daria por hora corrida de exibição 1.097m. Hoje, a 24 quadros por segundos, tem-se 1.646m para o mesmo tempo, o que não coincidiria plenamente com os números de metros e duração acima; mas assim consta nos anúncios.

Uma pergunta que é sempre feita: por que não se tem cópias de todos os filmes de Vittorio Capellaro, a não ser *O Caçador de Diamantes* e do trailer de *Fazendo Fita*?, e mais provas materiais de sua vasta produção?



A explicação é a seguinte:

1. os filmes antigos eram feitos com o material autodestrutível, à base de celulóide e à emulsão de nitrato de prata ( $\text{AgNO}_3$ ) e exigiam grandes cuidados na sua conservação. Hoje os filmes são feitos à base de acetato e emulsão de brometo de prata ( $\text{AgBr}$ ) que não se destroem, além de existirem maiores cuidados em sua conservação;
2. várias cópias dos filmes foram dadas como pagamento de débitos, como *Fazendo Fita*, *O Caçador de Diamantes*, *O Guarany* (II) e *O Garimpeiro*;
3. alguns negativos foram vendidos como matéria prima, celulóide e sais de prata (da gelatina), na época (1926 a 1937) em São Paulo para fazer capital de giro e manter seus laboratórios e estúdios (deve-se recordar que Vittorio Capellaro estava em São Paulo em 1929, 30 e 32, épocas de grandes crises nacionais);
4. não havia por parte dele a preocupação de fazer um arquivo para o futuro, o que lhe interessava era o feito do presente, da obra, e não das loas do futuro<sup>4</sup>;
5. o pouco caso no Brasil para a questão "memória" – só agora se engatinha no assunto -, imagine-se coletar provas e eventos de quase 70 anos;
6. a pouca experiência em merchandising na época das principais obras de Vittorio Capellaro com propaganda escassa e malfeita, haja visto os erros nos nomes e nos assuntos, além do sectarismo de alguns jornais, pois distribuidores e exibidores mandavam soberanamente nos pobres produtores.

Deve-se ressaltar que Vittorio Capellaro também nunca teve um veículo de propaganda que lhe fosse sempre favorável; ao contrário, só publicavam matérias a favor quando o fato era gritante demais. Era bem diferente para outros produtores, que chegaram a ter revistas do próprio grupo, ou jornalistas ligados ao mesmo, portanto sempre promovendo e elogiando.

A procura de maiores detalhes e informações levou-nos a consultar grande número de periódicos e revistas da época, nos quais a própria sistematização dos assuntos é difícil e não obedece a regras de referências, locação e títulos, obrigando-nos a longas leituras para poder definir ou situar um determinado ponto a ser esclarecido: a diagramação na época era pobre.

Assim, como exemplo ao acaso - abril de 1917 -, tanto *O Estado de São Paulo* como *O Combate* dava um realce para filmes italianos como *Maciste Alpino*, *Fedora*, com Bertini, *Esquadra Naval Italiana* e filmes de guerra e nada sobre o nacional *Cruzeiro do Sul*.

No Jornal do Comércio de São Paulo da mesma época, o setor Cines só registra filmes italianos. O Comércio de São Paulo, de novembro de 1915, nada apresenta sobre cinemas ou comentários de filmes. O Diário Popular idem, só teatro, quase nada de cinemas (só uns três) e nenhum anúncio de realce.

Foram consultados os periódicos O Estado de São Paulo, Folha da Noite, Correio Paulistano, O Combate, Fanfulla, Diário Nacional, O Comércio de São Paulo, Jornal do Comércio, Diário Popular, A Gazeta, A Platéia, Folha da Manhã e Diário de São Paulo, de São Paulo; O Paiz, Correio da Manhã, O Jornal, Nuova Itália, O Globo, Correio da Noite, Diário da Noite e Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro; O Correio do Povo, de Porto Alegre; e as revistas Fon-Fon, Para Todos, Scena Muda, Cinearte, Cine Revista, O Cruzeiro, Vamos Ler, Revista do Globo, Selecta, Cigarra, Manchete, Palcos e Telas, O Pirralho, A Tela, Film Revista, O Echo, Eu Sei Tudo, O Malho, A Revista da Semana, O Fan e Tela Ilustrada.

Descobriu-se também, sempre referindo-se às praças do Rio de Janeiro e São Paulo nas décadas de 20 e 30 (parte), que os anúncios dos filmes brasileiros dependiam quase que exclusivamente do relacionamento dos exibidores junto à imprensa (às vezes os anúncios eram em páginas internas, minúsculos) e que, principalmente nas décadas de 10 e 20, o chauvinismo de certos redatores (como isto é bem definido nas *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto) redundava no olvido do que era nacional, ou então, ainda mais, do que era novidade nacional.

As revistas brasileiras, que também se dedicavam ao cinema, eram de início esquecidas ou parcimoniosas quanto ao cinema brasileiro assim o foram Para Todos e Selecta (1923), com Mário Behring e Paulo Lavrador, tornando-se mais tarde, ao contrário, veículos do cinema brasileiro após o ingresso de Pedro Lima para Selecta e de Adhemar Gonzaga para Para Todos, que depois se tornou Cinearte (3/3/1926); esta sim, até com páginas inteiras dedicadas ao cinema nacional.

Por essa razão, para os primeiros filmes de Vittorio Capellaro foi preciso procurar nas rubricas Palcos e Circos, Teatros e Música, Teatros e Salões o que deveria ser mencionado como Cinema ou Cinematographo. Outro detalhe que chama a atenção é a grafia dos títulos e nomes. Por exemplo: Vittorio Capellaro teve Vittorio Capellani, Cappellaro, Dr. Cappellaro, Cappellaro, Capellaro e Caperallo. Para maior autenticidade na transcrição das informações obtidas através dos anúncios e propagandas, manteve-se a grafia, mesmo com os seus erros, o

arcaísmo dos termos e de ortografia; mas a maior confusão foi mesmo com os sobrenomes.

Foi como resolver a poeira do passado e colocar cada época na sua situação. Com isso conseguiu-se uma série de informações que auxiliaram a pesquisa.

Mais tarde, mesmo após a sua morte, há referências a Vittorio Capellaro, como Vittorino, Alberto, Francisco ou Artur Capellaro, em artigos que procuram mostrar certa correção nos dados, sejam de datas, nomes ou títulos!

Também foi curioso verificar que a escolha de lançamento de alguns dos filmes em dezembro, próximo ao Natal, não foi ideal para exibições, como *O Garimpeiro*, *Iracema (II)* e *Fazenda Fita*, denotando uma falta de acuidade comercial por parte de Vittorio Capellaro.

Outro fato interessante foi a falta de elementos quanto a cartazes e *outdoors*. Não há coleções destes meios de propaganda, a não ser uma coletânea de cópias organizada por Araken C. Pereira Júnior. Até a gráfica que aqui no Rio de Janeiro fazia cartazes – Gráfica C. Mendes e Cia. – não mais existe e nem há arquivos; idem com a Cia. Litográfica Ypiranga foram incinerados os velhos arquivos de 60 a 50 anos passados; da empresa de *outdoors* de São Paulo, da década de 30, Publix Ltda. (Martha Patéreaux de Oliveira), nada existe no arquivo atual; e pesquisadores como Aloísio Leite (Livraria Xanam) parecem ter desistido de fazer este tipo de documentação.

Igualmente não se conseguiu obter mais exemplares de um tipo de propaganda usado no primeiro quarto do século – o cartão-postal (*post card*), que assim era utilizado na correspondência. Deste, tem-se da Cia. Dramática de E. Zacconi, da própria E. Duse, de Vittorio Capellaro e de *O Garimpeiro*.

Outro fato a destacar é que vários filmes americanos da época do cinema mudo tiveram, por coincidência, títulos idênticos aos que fez Capellaro, como *Innocencia*, *O Garimpeiro* e *Cruzeiro da Sul*.



## **Introdução**

**Jean-Claude Bernardet**

Cadernos de Pesquisa nº 3 (1987)

Esta *Bibliografia Brasileira de Cinema Brasileiro* compõe-se de referências de livros publicados no Brasil, que tratam de cinema brasileiro, ou que, de alguma forma, abordam a produção cinematográfica no Brasil.

Não é uma bibliografia de livros especializados em cinema. Ensaaios sobre qualquer assunto, memórias, correspondência etc. estão incluídos, desde que neles apareçam tais referências. Inclusive ficção, teatro ou poesia, se, de algum modo, se encontram referências cinematográficas quer a fatos reais quer não (personagens cineastas, personagens que vão a cinema etc.).

Ficam excluídos deste universo livros não editados no Brasil. Bem como periódicos, folhetos, catálogos embora, desses últimos, um ou outro tenha entrado. Bem como livros especializados em cinema e editados no Brasil, mas que não abordam o cinema brasileiro. Os livros especializados em cinema incluídos nessa bibliografia aparecem em cada uma de suas edições, mesmo que se trate apenas de novas tiragens e não de edições modificadas, isto porque tais novas tiragens ou reedições me pareceram significativas do ponto de vista editorial.

Esta bibliografia - que integra 549 referências - não é propriamente resultado de uma pesquisa, e sim fruto de alguns anos de leitura concernente ao cinema brasileiro. Insisto sobre esse caráter. Esta bibliografia, apesar de sua extensão, é pouco sistemática, inclusive porque, abrangendo qualquer tipo de livro e não apenas os especializados em cinema, seu universo é virtualmente infinito. Neste sentido, ela poderá ser complementada por mim ou por qualquer pessoa, não apenas com o acréscimo das novidades, mas como qualquer livro de qualquer época em que venha a se descobrir referência à temática. Em suma, trata-se de uma relação de livros que

li ou com os quais tive que lidar por ocasião de estudos. Livros de que tenho conhecimento, mas aos quais não tive acesso, não foram incluídos.

As referências bibliográficas são organizadas cronologicamente, por ano de lançamento da publicação (ou de suas eventuais reedições). Dentro de cada ano não há qualquer ordem, de forma que novas inclusões serão feitas acrescentando novas referências após a última de cada ano. Cada referência bibliográfica é completada por uma súmula da matéria do livro; tecnicamente falando, trata-se de uma bibliografia crítica.

Cada referência é numerada da forma seguinte: dois algarismos indicam o ano da publicação (no século XX); barra; um ou mais algarismos indicam a posição da publicação dentro do ano (77/11: décima-primeira referência dentro do ano de 1977).

Vários índices por ordem alfabética completam esta bibliografia: 1) índice de títulos das obras; 2) índice de autores, que inclui, além dos autores das obras, autores de prefácios, posfácios, introduções, orelhas, quartas capas etc.; 3) três índices temáticos.

Os índices temáticos são os seguintes: 1) onomástico; 2) títulos de filmes; 3) assuntos. Algum esclarecimento se faz necessário: estes índices foram montados a partir das referências contidas nas súmulas que acompanham os dados bibliográficos. Livros de história ou ensaios sobre cinema que citam grande número de filmes não tiveram evidentemente sua matéria esmiuçada na súmula, mesmo se, às vezes, há longos comentários sobre um filme; já se há capítulos sobre um filme ou um cineasta, eles aparecem na súmula. Por outro lado, livros que não tratam de cinema mas possam conter brevíssima referência a um filme ou cineasta, aí essa referência foi anotada, caso contrário se perderia. Assim a breve referência a *Porta do céu* feita por Miroel Silveira num depoimento sobre teatro encontra-se na súmula e no índice; a citação desse mesmo filme numa pesquisa sobre o filme de curta metragem em São Paulo não está referida, supondo que o consulente também se remeterá às entradas "curta-metragem", "História do cinema. São Paulo" etc.

Finalmente cabe acrescentar que não sou bibliotecário, de forma que, apesar de ter recebido a simpática e indispensável colaboração de Elenice de Castro para organizar todo esse material, tanto os dados bibliográficos como os índices podem ter um certo toque amador. Importante, pareceu-me, é que essas informações ficassem registradas e ao alcance do público.

## **Introdução**

Giselle Maria Lozza Carvalho  
Patrícia Maria Meirelles Nasser  
Wânia Savazzi

Cadernos de Pesquisa nº 4 (1988)

O trabalho se propõe realizar o estudo da relação sociedade-cinema nos primeiros anos do século XX (1897-1912). Através da análise das novas perspectivas e influências proporcionadas pelo cinema, pretende-se contribuir para a incorporação de dados à elaboração de uma história social em Curitiba.

Nossa preocupação é entender como tal inovação teria atingido a população curitibana, qual teria sido sua reação a esse novo invento; se sua assimilação poderia ser apontada como responsável por algumas das mudanças de hábitos da sociedade em questão.

Pretende-se, entre outras coisas, identificar as temáticas mais freqüentemente abordadas no filmes, procurando constatar se existe uma relação entre o crescimento das salas exibidoras e o tipo de filmes que exibiam, verificar o tipo de público que freqüentava as salas de exibição ( nível sócio-econômico, cultural etc.) e relacionar a chegada do cinema com suas repercussões no teatro e outras formas de diversão pública existentes na época em Curitiba.

A metodologia empregada compreendeu o levantamento sistemático das fontes de imprensa periódica e fichamento dos dados.

Utilizou-se dois tipos de fichas: uma elaborada pelo Departamento de História ( UFPr), com a qual coletamos artigos relacionados a cinema, publicados em Curitiba; a outra ficha foi criada pela equipe com o objetivo de extrair dos anúncios publicados pelas casas cinematográficas do período o maior número de informações possível.

Obtivemos, também, informações através de entrevistas com pessoas que vivenciaram a época, assim como de pessoas ligadas a cinema em Curitiba.

Além disso foram utilizados filmes da época (nacionais e estrangeiros) e registros públicos tais como concessões de licenças e alvarás para funcionamento das casas de exibição e consultas a escritos produzidos sobre a época.

Todo esse trabalho de base foi feito com ênfase nos objetivos e hipóteses previamente propostos, empregando o método histórico.

Fizemos uso de diversas fontes, que passaremos a analisar a seguir.

Os jornais consultados foram A República (1897-1912) e o Diário da Tarde (1901-1912). A ênfase prioritária do jornal A República são os assuntos políticos, uma vez que é o órgão oficial do partido republicano. São constantes os atritos com o Diário da Tarde, devido a discordâncias de grupos em termos de ascendência política. Mas na essência, e principalmente no que se refere aos objetivos específicos do nosso trabalho, tanto um como outro fornecem informações similares. Os comentários sobre cinema, de maneira geral, se referem mais à qualidade das técnicas empregadas na projeção e confecção das películas, com destaque na aparelhagem utilizada. Menos freqüentes são os comentários sobre o conteúdo, enredo e qualidade artística. Também tornam-se claros os problemas de instabilidade na ortografia (alterando inclusive o título dos filmes e dificultando a sua identificação) e na construção de frases. Ressalte-se que por volta de 1908 os cinemas publicavam na imprensa, esporadicamente, sinopses de alguns filmes. Os anúncios pagos, de maneira geral, eram veiculados com relativa constância e se concentravam em determinados espaços do jornal.

As revistas O Olho da Rua (1907-1911), A Pátria e Lar (1912) serviram como complemento às informações obtidas no levantamento sistemático dos jornais.

As revistas O Olho da Rua, A Rolha, Cinema e Raio X têm um caráter essencialmente humorístico e satírico, tendo-se que tomar certas precauções a fim de entender o espírito da época. São inúmeras as charges sobre os assuntos mais em voga, principalmente políticos e anticlericais. Nestas revistas também denota-se interesses de grupos políticos. Através da consulta a estas, coletamos informações que diziam respeito às casas cinematográficas e, indiretamente, ao tipo de público que as freqüentava, assim como propiciou-nos uma idéia dos hábitos desse mesmo público.

Cinema, que circulou em 1909, é uma revista que critica a sociedade curitibana da época, seus costumes. Tem caráter fundamentalmente irônico e satírico,



observado também nas poucas notícias referentes diretamente ao cinema ou à sua influência. Mas o seu título, em si, é significativo. Parece demonstrar a intenção da revista em ser um "cinema da sociedade", isto é, um reflexo da mesma, onde a sociedade se vê.

Pátria e Lar continha artigos variados relacionados a Curitiba e ao Paraná de um modo geral.

As revistas e jornais pesquisados pertencem à coleção da Biblioteca Pública do Paraná.

Foram utilizadas fontes orais através da técnica de entrevista. As entrevistas foram realizadas com três senhoras: D. Carmem, D. Maria Carolina e D. Noêmia, de 90, 95 e 97 anos respectivamente. Deve-se colocar que houve inúmeras dificuldades em se obter informações sobre a época. Primeiramente por ter sido difícil encontrar pessoas que pudessem preencher os requisitos necessários aos nossos objetivos (idade compatível, ter habitado em Curitiba no período em questão, ter lucidez). Por outro lado, as pessoas encontradas, embora preenchendo os requisitos acima citados, não puderam lembrar com clareza as características relativas ao tema do nosso trabalho. Apesar disso, foram obtidas informações que se referem essencialmente às atividades de lazer da época, à cidade em si e aos hábitos ligados à frequência aos cinemas.

Consultamos também a pesquisadora Solange Stecz, da Cinemateca do Museu Guido Viaro, que prestou valioso auxílio em todas as áreas da pesquisa.

Estando o trabalho relacionado com o cinema, não poderíamos prescindir do auxílio das fontes filmicas produzidas na época estudada. Os filmes de Annibal Rocha Requião (pertencentes ao acervo da Cinemateca do Museu Guido Viaro), *Panorama de Curitiba* (s/d, década de 1910) e *Carnaval em Curitiba* (s/d, década de 1910, constituído de fragmentos de filmes recuperados pela cinemateca, daí a dificuldade em datá-lo com precisão) nos indicam como esse cineasta via a realidade social curitibana e são provavelmente os únicos filmes que restam da sua obra. Através deles tenta-se captar a preocupação com o enfoque dado aos assuntos que julgava mais importantes, e a possibilidade de tentar verificar a influência dos filmes sobre o público espectador. Os seus filmes nos ajudaram a ter uma idéia da sociedade curitibana e da própria cidade na época em que foram realizadas as películas, comparando-as com as demais fontes.

Outrossim, achamos importante conhecer os filmes estrangeiros exibidos no período, procurando assistir aos poucos fragmentos que foram preservados e

são encontrados na cinemateca do Museu Guido Viaro. Foram vistos trechos de filmes dos irmãos Lumière (*L'Arrivée d'un Train à La Gare de Ciotat*, 1895) e de *Viagem à Lua* (*Voyage dans la Lune*, 1902), de Georges Méliès.

Outras fontes impressas foram os alvarás de licença para funcionamento das casas de exibição e o regulamento para inspeção dos teatros e diversões públicas. As informações obtidas através dos alvarás de licença concedidos pela Prefeitura Municipal de Curitiba são muito limitadas. Consistem, basicamente, no nome da companhia ambulante que trazia o cinematógrafo, o local da exibição, a data e o preço da licença. Trata-se, portanto, de fontes que visam confirmar informações obtidas anteriormente. Através do regulamento para Inspeção dos Theatros e diversões públicas do Estado do Paraná, de 1912, conseguimos obter dados referentes às exigências estabelecidas para o funcionamento das casas cinematográficas. Tal regulamento, pelo seu conteúdo, pode servir de instrumento para futuras pesquisas.

Também pudemos contar com escritos inéditos, em termos de publicação, sobre a época, que nos foram fornecidos pela família de D. América da Costa Sabóia. Esta senhora escreveu o livro de memórias *Curitiba de Minha Saudade* (1904-1914), publicado em 1978, a partir do qual viemos a descobrir a existência de outros relatos ainda inéditos, entre os quais uma descrição do Smart Cinema. Tais escritos nos foram de grande auxílio para o estudo da relação sociedade-cinema na primeira década do século.

## Máximo Barro

Publicado no livro *Caminhos e Descaminhos do Cinema Paulista – A Década de 50*  
1ª edição – novembro / 1997

Como era hábito da Comissão Estadual de Cinema, até 1970, várias pesquisas foram efetuadas relacionadas com problemas cinematográficos paulistas. Levantamentos preciosos, da parte de vários pesquisadores que levaram a sério seus trabalhos, estão nos arquivos da Comissão Estadual de Cultura, no campo da produção, distribuição, exibição, economia, sociologia e cultura cinematográfica, material que cresce de importância com o passar dos anos, com certeza únicos num país que dá tão pouca importância à documentação dos fenômenos históricos.

### Trailer

Tem-se a impressão que, no Brasil, cinco anos bastam para varrer da memória fatos e documentos que, em outros países, nem mesmo cinco séculos seriam suficientes. De certa forma, é mais fácil levantar-se documentos dos primeiros dez anos do cinema francês, italiano ou americano do que aquilo que por aqui se passou entre 1920/30. Pessoas que de maneira direta ou indireta estiveram ligadas a fatos pesquisados, e que ainda vivem, nada ou quase nada possuem de forma documentada. A transmissão dos eventos que foi recebida oralmente, poucas vezes gravada, em afirmações imprecisas, em particular nas datas, ficam ainda mais embaralhadas quando narradas por outros participantes.

Adhemar Gonzaga pairava até 1970 como a única exceção no panorama. A ele devemos a sistematização da historiografia cinematográfica brasileira. Infelizmente, um arquivo de informações fartíssimas manteve-se praticamente inviolado, pois mínima foi a sua participação em livros e revistas.

O Curso Livre de Cinema da Fundação Armando Álvares Penteado, através de seu diretor Rodolfo Nanni, já em

1969 havia elaborado para a Comissão Estadual de Cinema um trabalho minucioso sobre os equipamentos existentes em todas as produtoras, laboratórios e estúdios de som. Em 1970, supervisionamos para alguns alunos uma pesquisa sobre técnicos que trabalharam no cinema nacional em filmes lançados em São Paulo, entre 1950/70, período chave para o cinema e para o país.

Reflexos de após-guerra, tentativas de nacionalização, desnacionalização, presidencialismo, parlamentarismo, industrialização, revoluções, golpes e contragolpes, inflação, Petrobras, indústrias automobilísticas, hidrelétricas, rodovias, Vera Cruz, Maristela, Kino, Multifilmes, Líder, Rex, produção independente, Gravason, televisão, comerciais, cursos, comissões, anteprojetos.

Apesar da data mais remota pedida na pesquisa ser 1950, portanto, praticamente ainda viva sob nossos narizes, a documentação em certos aspectos se fez de maneira tortuosa e penosa.

Nossa primeira providência foi manter contato com os produtores que haviam estado em maior evidência nesse período. Para nossa surpresa, a Vera Cruz não possuía nenhuma documentação a respeito nos arquivos. No mesmo caso, todas as produtoras cariocas, exceção feita à Difilmes. A Atlântida não pôde ou não quis colaborar, apesar das três viagens que para isso fizemos até a Guanabara. Uma das tantas distribuidoras cariocas que procuramos nada dispunha nem mesmo referente ao ano de 1969. Seu funcionário mais categorizado lamentava o fato de muitas vezes ter de realizar prodígios, colocando na praça filmes dos quais não dispunham nem mesmo de uma folha com indicações sumárias para a divulgação. Se um produto não era bem lançado, como iria render em ambiente onde eram notórias as condições adversas? Portanto, além dos entraves normais, a incúria colaborava largamente para o enterro da nossa produção.

Outros produtores menores, com 4 ou 5 filmes no período estudado, por mais incrível que possa parecer, nada guardaram em matéria de folhetos, cartazes, etc. Pondo-se de lado a organização modelar da Cinedistri, assim mesmo só a partir de 1960, somente a Servicine, de fundação mais recente, colaborou. O desleixo foi a tal ponto que uma delas, a P.A.M. Filmes, nos enviou uma lista de sua vintena de realizações, onde figuravam apenas os técnicos mais destacados, músicos, roteiristas, diretor, fotógrafos, às vezes o editor, ignorando todo o restante, apesar de termos insistido exatamente nos escalões inferiores. Para surpresa maior, nós que havíamos participado de três filmes da produtora como editor, estávamos relacionados em um deles como ... diretor. A partir de então, para evitar deslizes, nos preocupamos em submeter todas as fichas a outras pessoas participantes da mesma equipe. Foi então, por obra de duas alunas

pesquisadoras, que travamos relacionamento com Araken Campos Pereira Júnior que, de longa data, vinha se ocupando com a documentação dos filmes nacionais. Boa parte do material que forma o cadastro de técnicos que se encontra na Comissão, devemos a ele.

Um grande número de fichas, principalmente da Vera Cruz, foi conseguido diretamente dos negativos dos filmes nos laboratórios da então Rex Filme, ampliando-se os letreiros microscópios dos técnicos secundários com uma lente.

O exame sistemático do elenco técnico começou a aclarar algumas posições que, até então, era-nos um tanto nebulosas, fato compreensível, porque participávamos de todos os movimentos, congressos, associações, cursos, o que nos colocava no centro do redemoinho. Essa situação altamente atuante, às vezes, é desvantajosa. Nossa visão fica circunscrita ao centro, preterindo o restante como inútil, esquecendo que a força dinâmica exercida no centro do redemoinho é proveniente da força centrípeta vinda das bordas.

Carducci afirmava que um estrangeiro vê um país como se fosse um póster da mesma nação. As comparações destas listas foram para nós o estrangeiro ou póster.

A possibilidade de compararmos de imediato uma relação de técnicos de uma equipe paulista com a de uma carioca, em produções dos mesmos anos, propondo-se às mesmas finalidades comerciais ou artísticas, serviu para desencadear a *recherche du temps perdu*, evidenciando as características particulares sensíveis nos dois centros afastados apenas por uma hora de ponte aérea.

Por que São Paulo levou 50 anos para engrenar a infra-estrutura do cinema, arte dependente da indústria, se ela de há muito é cidade industrial consolidada, enquanto o Rio de Janeiro pouco tinha de representativo?

Essas primeiras constatações levaram-nos a outra imediata: a crescente importância dos técnicos que, começando como assistentes, em determinado momento, foram quase pressionados pelas contingências a assumir postos de comando. Tivemos mesmo alguns poucos que, ainda ontem, dirigiam, ou em caso mais concreto, produziam três ou quatro películas anuais, mas que iniciaram sua atividade nos estúdios, carregando refletores ou puxando uma grua.

O fito deste trabalho é também levantar coordenadas para a compreensão deste problema aqui corrente e que em outros centros constitui exceção. Para isso,

tivemos que nos apoiar na história e resvalar pela economia e sociologia. Enquanto levantávamos informações com Achile Tartari e Antônio Campos sobre as décadas 10 e 20, alicerçava-se mais a carência histórica dos primeiros dias. Alex Viany ia a pouco mais de 20 linhas para o cinema carioca, Adhemar Gonzaga acenava com um rapidíssimo “a partir de 1895 os jornais falam do aparelho importado por ....” Maria Rita Galvão no momento pesquisava o importante *Crônica do Cinema Paulistano*, enquanto Vicente de Paula Araújo dava à luz seu precioso livro *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, que depois seria usado, projetando e extrapolando para o caso paulista assertivas que poderiam talvez ter cabimento no momento carioca. O sociólogo começava sua grande caminhada.

Abandonamos, então, o presente trabalho, e por cinco anos nos embrenhamos na pesquisa dos primeiros quatro anos de atividades cinematográficas da capital de São Paulo, resultando disso o livro *A Primeira Sessão de Cinema em São Paulo*. Os originais ainda estavam caminhando de Seca a Meca, à procura de um editor, e já iniciávamos a continuação da pesquisa abrangendo toda a primeira década do século XX, trabalho ainda em elaboração.

Só voltamos a cogitar com empenho sobre este trabalho, quando o descortino de Boris Kossoy, na presidência do Museu da Imagem e do Som, nos permitiu com ampla liberdade levantar dados históricos concretos através de depoimentos gravados pelos personagens que fizeram a história. Preocupamo-nos, principalmente, com o que nem fora cogitado coletar até ali. Lima Barreto, Anselmo Duarte, Massaini, Khoury e outros que, por vários motivos, já haviam sido alvo de estudos e entrevistas foram preteridos. Nossa rota norteou-se pelo não historiado, procurando, por vezes, o cineasta de obra única.

As conclusões que tiramos estão baseadas estritamente no que eles deixaram gravado nos acervos do M.I.S. A história deve ser contada como ela aconteceu, e não como gostaríamos que houvesse acontecido. A ilação não faz parte deste trabalho, pelo menos conscientemente, ela nunca entrou em nosso método.

Outra linha a que nos propusemos quando fazíamos convites para depoimentos era abrangê-la por todos os ângulos, alargando ao máximo o círculo de informações. Nas várias dezenas de depoimentos que o M.I.S. possui sobre a década de 50, o número de produtores e diretores, fonte quase exclusiva da historiografia praticada entre nós, é diminuta perto dos outros.

No campo técnico ouvimos montadores, fotógrafos, cenógrafos, músicos, laboratoristas, técnicos de som e de animação. A abrangência foi total, ou quase, com depoimentos de críticos, exibidores, publicistas, distribuidores, professores, mecânicos de aparelhos, atores e inventores. Buscamos com sofreguidão o

informante de filmes realizados em Araraquara, Campinas, Lucélia, Piracicaba, Santos, Santa Rita do Passa Quatro, Sorocaba, Jundiá e localidades quase desconhecidas, pois foi ali o palco de um terço da filmografia dos anos 50.

Por último, a gratidão especial para os alunos de 1969 do Curso Livre de Cinema da Fundação Armando Álvares Penteado, que escolhendo seu professor de História do Cinema para orientador da pesquisa, descortinou-lhe o verdadeiro horizonte da historiografia, a eles,

Aurisedes Stefan  
Lourdes Maria Freitas Valle  
Oscar Cabrera  
Regina Maria Rodrigues  
Sônia Morgenstern  
Sumiko Yamazaki  
Thaís Carvalheira Gabos,

dedicamos este trabalho.





**Adhemar Gonzaga**

(Rio de Janeiro, 1901-1978)

A pesquisa nunca foi o foco principal da vida de Adhemar Gonzaga. Sua paixão foi o cinema, não a pesquisa cinematográfica. Esta surgia na exata medida em que a concretude imediata daquela fugia ao seu alcance. Na infância, não ter O Cinema (uma sala de exibição, as películas, a imersão completa e definitiva, *a la* Cecília, neste universo) levou-o ao colecionismo e à prática arquivística, de resto mantidos até o fim da vida. Na maturidade, perder o controle de um projeto editorial como a revista Cinearte ou interromper o funcionamento de um estúdio como a Cinédia levaram-no à pesquisa histórica. Na velhice, descobrir-se deslocado em seus gostos, idéias e projetos cinematográficos propiciou o encontro com a memorialística. O passado era uma atividade complementar à inércia do presente. Nunca foi o foco central de sua relação com o cinema.

Apesar disso, a pesquisa brotou sob várias formas para esse contemporâneo do cinema, da introdução das ciências humanas no país, de umas poucas faculdades de direito e engenharia e da velha tradição de negar importância às iniciativas nacionais. Em que pese seu famoso arquivo de documentos ter sido fruto da paixão pelo cinema e cobrir principalmente o cinema internacional, só ganhou real incremento na década de 20 do século passado por conta de seu engajamento na campanha jornalística de defesa do cinema brasileiro, em verdade uma tentativa de gerar uma evidência documental para a atividade interna. À percepção de que o cinema se prolongava em revistas, fotos, roteiros, livros, cartas, anotações e outras fontes mais, seguiu-se a compreensão de que o acúmulo no tempo instaura a história do cinema brasileiro. Foi por isso que passou a advogar na década de 30 em favor de arquivos de filmes e de arquivos de documentos, em favor da permanência dessa experiência nativa, mais do que sua compreensão positivista em retrospecto.

Gonzaga organizou seu arquivo em torno de um eixo básico, uma linha do tempo dos acontecimentos cinematográficos no país. Aos primeiros sérios revezes em suas atividades empresariais, veio a público nos anos 40 falar, pelas páginas de *A Scena Muda*, em contar a história do velho cinema brasileiro. Só pôs o projeto em prática na década seguinte, por conta de outros desvios em sua vida de produtor. Foi quando estreitou laços com Caio Scheiby, Paulo Emílio e Alex Viany, e animou-se a escrever a tal história. Deixou o início publicado no *Jornal do Cinema*, alinhavo dos fatos que teriam precedido a chegada do cinema ao país. Os capítulos seguintes nunca foram escritos. Permaneceram um vasto conjunto de anotações e uma estrutura definida para cobrir até o final dos anos 1950. A pequenez do material publicado não dá conta da influência e do impacto de seu intuito junto à primeira leva de pesquisadores cinematográficos, particularmente Viany, que o citaria muito em seu seminal *Introdução ao Cinema Brasileiro*, e Paulo Emílio, que se valeu do contato com o arquivo para aprofundar sua visão do tema.

A novos dissabores nos anos 60 e 70 respondeu com uma reflexão mais detida e pessoal sobre sua inserção nessa trajetória histórica. O fato de nunca ter respondido mais diretamente a seus críticos preocupou-o a ponto de esboçar uma autobiografia, afinal publicada muitos anos após sua morte na coletânea *Gonzaga por ele mesmo*, organizada pela filha Alice, que segue mantendo, alimentando e disponibilizando o arquivo do pai. Pode ser que não tivesse “alma” de pesquisador, mas Gonzaga nunca ignorou o fundamento maior do trabalho, o compromisso com a memória.

## **Alex Viany**

(Rio de Janeiro, 1918-1992)

Há quem diga que “quem não sabe fazer, critica”. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette, os “jovens turcos” que escreviam ensaios críticos na célebre *Cahiers du Cinéma* na década de 1950 resolveram provar que, além de criticar, também sabiam fazer. E fizeram tão bem que revolucionaram a estética do cinema com o seu movimento da Nouvelle Vague.

Aqui no Brasil, um crítico dos mais famosos também conseguiu provar que sabia fazer cinema, além de escrever sobre ele: Alex Viany, nascido Almiro Viviani Fialho, retirou o nosso cinema de uma certa letargia em que se encontrava após o auge do ciclo das chanchadas e surpreendeu os cinéfilos com uma série de três filmes: *Agulha no Palheiro*, 1952, em que utilizava basicamente elementos do neo-

realismo italiano; *Rua Sem Sol*, 1953, que lançava mão de ingredientes do cinema noir americano; e o episódio brasileiro *Ana*, de *A Rosa dos Ventos*, uma co-produção Brasil, França, Itália, União Soviética e China. Nesse episódio, baseado num roteiro de Jorge Amado, Alex criou talvez o seu melhor trabalho, engajado ideologicamente na sua visão socialista de mundo.

A carreira de Viany começou quando ele venceu o concurso promovido no Diário da Noite pelo crítico Pedro Lima. Segundo o próprio Viany, foi a “mania de americano” que o levou a adotar o nome de Alex Viany. Aliás, Alex foi correspondente da revista *O Cruzeiro em Hollywood* entre 1945 e 1948. Desiludido com a cultura americana, retornou ao Brasil e passou a defender teses de esquerda, além da estética do neo-realismo italiano.

A partir do período em que trabalhou em São Paulo como roteirista da Maristela a convite de Mário Civelli, Viany passou a militar no Partido Comunista, interessou-se pela história do cinema brasileiro e escreveu diversos textos para a revista *Fundamentos*. Neles, estavam sendo lançadas as sementes do importante “Introdução ao Cinema Brasileiro”, editado em 1959 e uma das grandes bases teóricas do movimento Cinema Novo, além de primeiro esforço de sistematização de uma história do nosso cinema a ser publicado. Ali nascia também a sua participação nas lutas pela preservação e a pesquisa no nosso cinema, que acabaram por levá-lo a uma forte presença no grupo que criou o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro em 1970.

Alex continuou sua batalha pessoal em favor do cinema brasileiro, trabalhando na editora Civilização Brasileira como editor da área de cinema e dirigindo curtas documentários como *Humberto Mauro: Coração do Bom* (1978) e *Maxixe, a Dança Perdida* (1979). Humberto Mauro, aliás, foi um dos ícones de Alex Viany. Buscando inspiração na obra de Mauro, Viany dirigiu o seu último longa-metragem, *A Noiva da Cidade*, baseado numa idéia do grande diretor mineiro. Organizou ainda um livro sobre a obra de Mauro, *Humberto Mauro – Sua Vida, Sua Arte, Sua Trajetória no Cinema* (1978).

Alex Viany, sem dúvida, foi um dos mentores intelectuais do Cinema Novo, fato reconhecido por Glauber, Hirszman, Cacá Diegues, Joaquim Pedro e David Neves em diversas ocasiões.

## **Cosme Alves Netto**

(Manaus, 1937 – Rio de Janeiro, 1996)

Cosme morreu na madrugada de 2 de fevereiro de 1996, dormindo. Chegada suave da morte para quem promoveu sem cessar a cultura das imagens em movimento. Mais do que um crítico ou mero colecionador de filmes, ele foi um grande articulador de idéias e projetos de cinema. Durante décadas, sua sala na Cinemateca do Museu de Arte Moderna tornou-se referência e ponto de encontro para cineastas, produtores, críticos, pesquisadores e estudantes. Tudo que dizia respeito à memória e circulação de filmes despertava seu interesse. Com particular empenho, dedicou-se ao planejamento e execução de inúmeras iniciativas a favor do cinema latino-americano, na Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños e no Festival de Cinema de la Habana, Cuba. Foi da convivência com a cultura caribenha que absorveu o hábito de fumar charutos cubanos. No Brasil, atuou com denodo na preparação das Jornadas de Cinema da Bahia, apoiando as idéias e a dedicação do amigo Guido Araújo.

De formação religiosa tradicional, com militância católica na Juventude Estudantil e na Juventude Universitária (JEC e JUC), Cosme foi um dos fundadores da Ação Popular (AP) que se originou, em grande parte, na JUC, além de ser um dos responsáveis pela presença de um Júri OCIC no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, em 1984. Nessa ocasião, o dominicano Ambros Eichenberger surpreendeu-se ao deparar, no agitado escritório da Direção do Festival, com um coral improvisado, sob a regência um tanto desafinada do Cosme, que entoava o canto litúrgico "Tantum Ergo", brincadeira que revelava seu trânsito descontraído nos ambientes em torno do cinema, por mais diversificados que fossem.

Ele foi um dos idealizadores da reunião de 1969 que está na origem do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. No ambiente propício da Cinemateca, criou e manteve, por muitos anos, a "ceia dos veteranos", na qual, a cada sessão, um participante escolhia o filme que queria ver, geralmente, aquela obra que mais falava ao seu coração. Cosme foi também o principal animador das famosas sessões da Cinemateca no cinema Paissandu, que, posteriormente, se repetiram no Tijuca Palace.

Cosme formou-se em Comunicação Social pela PUC-Rio, nos anos 1970, uma vez que teve seu curso universitário, na Faculdade Nacional de Filosofia, interrompido com o golpe militar de 1964, quando também foi preso, pela primeira vez. Embora esse episódio esteja registrado no livro *Tortura e Torturados*, de Márcio Moreira Alves, foi na segunda prisão que sofreu as horrendas torturas que, certamente, deixaram seqüelas em sua saúde física. Apesar desses episódios

de que foi vítima durante o regime militar, Cosme sempre manteve um espírito construtivo e de serviço às causas nas quais acreditava. A preservação de filmes e a promoção da cultura cinematográfica eram as atividades pelas quais sempre trabalhou com afinco e dedicação.

Iniciou sua carreira na Cinemateca do MAM como assessor de José Sanz, no final dos anos 50, e nunca mais deixou de circular por festivais e outros eventos cinematográficos, no Brasil e no exterior, convidado sempre por organismos internacionais que reconheciam sua competência e seu bom senso. Sofreu o primeiro enfarte durante o Festival de Tróia, em Portugal. Bem humorado, com um toque de ironia, gostava de testar os conhecimentos de quem se aproximava dele, pela primeira vez: "Quem foi Athanasius Kircher", perguntava, ou, em outra formulação, "Qual o autor de *Ars magna lucis et umbræ*"? Apesar de todas as sombras, Cosme conviveu sempre com o mundo das luzes.

## **Helena Salem**

(Rio de Janeiro, 1948-1999)

A jornalista, escritora e pesquisadora Helena Salem protagonizou uma combinação exemplar de engajamento social, compromisso humanista e rigor na apuração e tratamento da informação. Formada em Ciências Sociais pela UFRJ em 1970, realizou um extenso trabalho no jornalismo internacional antes de dedicar-se também à pesquisa cinematográfica.

Na década de 1970, foi redatora e repórter do *Jornal do Brasil* e do *Correio da Manhã*, editora internacional do jornal *Opinião* e correspondente em Portugal do jornal *Movimento* e do *Jornal de Brasília*. Em 1973, cobriu no Egito a Guerra do Yom Kippur. Sobre as relações entre árabes e israelenses, escreveu os livros *Palestinos, os Novos Judeus* (Eldorado, 1977) e *O Que é a Questão Palestina* (Brasiliense, 1982). Em 1981, publicou *A Igreja dos Oprimidos* (Brasil-Debates, 1981), livro que deu origem ao documentário homônimo, co-dirigido com Jorge Bodanzky e vencedor do prêmio Margarida de Prata da CNBB.

A partir de 1983, Helena trocou a política internacional pelo cinema, como repórter colaboradora do jornal *O Globo*. Sua admiração pela obra e pela personalidade do cineasta de *Vidas Secas* rendeu a biografia *Nelson Pereira dos Santos: O Sonho Possível do Cinema Brasileiro*, que teve duas edições, em 1987 (Nova Fronteira) e 1996 (Record). Trata-se aqui do levantamento modelar de uma trajetória artística, onde a estima pelo objeto estudado só faz aprofundar a análise. Resultado semelhante ela obteve com o volume *Leon Hirszman: O*

*Navegador das Estrelas* (Rocco, 1997), onde examinou a carreira do diretor à luz de suas aparentes contradições político-religiosas.

Helena deixou ainda uma importante contribuição historiográfica com o livro e roteiro de telessérie *90 Anos de Cinema: Uma Aventura Brasileira*. Até o fim precoce de sua vida, militou no jornalismo cinematográfico independente e acompanhou a carreira dos filmes e diretores que apreciava. Deixou inacabado um projeto de livro sobre o filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho.

No Festival do Rio de 1999, o CPCB e a Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro concederam à memória de Helena Salem o Prêmio Ronald F. Monteiro.

## **Lucilla Ribeiro Bernardet**

(São Paulo, 1935-1993)

Lucilla Ribeiro Bernardet nasceu na cidade de São Paulo, de pai brasileiro e mãe norte-americana. Desde cedo se interessou pelo idioma francês, formando-se em Letras Neolatinas pela Universidade de São Paulo, em 1957. Com o ensaio de conclusão, *L'Art du Roman chez Camus*, conquistou uma bolsa de estudos de nove meses em Paris, onde acabou morando por três anos. O projeto de estudar Literatura francesa foi logo substituído por um novo interesse: o cinema. Frequentou a Cinemateca Francesa e acompanhou aulas de cinema na Sorbonne.

De volta ao Brasil em 1962, foi aluna do diretor sueco Arne Sücksdorf, no Seminário de Cinema Documentário. Trabalhou como continuísta em algumas produções e colaborou com Vladimir Herzog no curta *Marimbas* (1962). Apresentada a Paulo Emílio Salles Gomes, recebeu convite para trabalhar na Cinemateca Brasileira, à qual se dedicou entre 1962 e 1974. Nos períodos de maior crise da instituição, foi Lucilla quem garantiu, praticamente sozinha e sempre com recursos mínimos, algumas atividades regulares de difusão e preservação.

Nesse período, participou das primeiras movimentações em torno da criação do CPCB. Atuou com particular destaque no IV Encontro de Pesquisadores (Recife, julho de 1974), quando apresentou suas pesquisas sobre cinema silencioso pernambucano e promoveu sessões de filmes com a presença dos veteranos realizadores.

A carreira de professora universitária teve início em 1965, com a curta mas marcante experiência na Universidade de Brasília, integrando o Setor de Cinema

ao lado de Jean-Claude Bernardet (seu marido na época), Paulo Emílio e Nelson Pereira dos Santos. No ano seguinte, estava no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, como professora e como aluna na pós-graduação. Como trabalho final de um seminário, escreveu o ensaio “Cangaço – Da vontade de se sentir enquadrado”, que seria publicado em 2005, no livro *Cangaço, o Nordeste no Cinema Brasileiro*, organizado por Maria do Rosário Caetano. Em 1970, concluiu a dissertação *O Cinema Pernambucano de 1922 a 1931: Primeira Abordagem*, texto que serviu de base para a Retrospectiva nº 13 (1971), publicação da Cinemateca do MAM e do Clube de Cinema do Rio de Janeiro.

Ao longo da década de 1970, desenvolveu projeto de doutorado sobre Literatura paulista e deu prosseguimento à pesquisa sobre cinema pernambucano, tema de um documentário que não chegou a concluir. Em 1979, sofreu um acidente de carro, que acabaria por afastá-la definitivamente do trabalho.

## **Michel do Espírito Santo**

(Rio de Janeiro, 1923-2002)

Logo após o seu nascimento, em 2 de agosto de 1923, Michel do Espírito Santo ficou aos cuidados da Fundação Romão Duarte, onde passou os primeiros anos de sua vida. Ao atingir a maioridade, incorporou-se ao Exército, onde permaneceu até atingir o posto de tenente.

Um dos mais atuantes pesquisadores do país na área cinematográfica, Michel era membro fundador do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB) e participou de sua diretoria em várias gestões. Além do cinema, o futebol do Botafogo era sua outra paixão.

Foi um obstinado colecionador que reuniu, ao longo de 65 anos de trabalho, materiais e informações sobre não apenas os filmes produzidos no Brasil até o ano de 2001, como também sobre obras estrangeiras exibidas no país a partir de 1898. Esse valioso acervo incluía fotos, cartazes e outros materiais de divulgação, recortes de jornais, livros e memorabilia variada.

Junto com o cineasta David Neves, realizou em 1969 um curta de dez minutos, *Tarzan*, em homenagem aos 50 anos do personagem. O filme foi premiado na III Semana Internacional de Filmes Fantásticos e de Terror, realizada em Sitges, Espanha, com a Medalha de Prata na categoria Melhor Direção no setor de Filmes Curtos. Como ator, participou do filme *O Fraco do Sexo Forte*, de Osiris Parcival de Figueroa (RJ, 1973), que traz no elenco, além de Michel, Wilson Grey, Meiry Vieira, Mauro Gonçalves e Henriqueta Briebea.

Michel foi redator das revistas Guia de Filmes e Filme Cultura, da Embrafilme. Morreu no dia 5 de agosto de 2002, no Hospital Central do Exército, Rio de Janeiro, três dias após ter completado 79 anos. O CPCB estava em entendimentos com Michel para edição de um livro com sua pesquisa reunindo farto material sobre o cinema brasileiro.

## **Paulo Emílio Salles Gomes**

(São Paulo, 1916-1977)

Espírito inquieto, Paulo Emílio talvez seja o maior ícone da crítica de cinema brasileira. Ao mesmo tempo, também liderou os primeiros passos dos movimentos de conscientização da importância da preservação cinematográfica no Brasil. Durante o seu exílio na França (1937-1939) foi assíduo frequentador do Cèrcle du Cinéma, onde conheceu e foi influenciado pelo grande preservacionista Henri Langlois.

Durante esse período, fez cursos de Literatura Francesa, Jornalismo e Sociologia na Sorbonne e na École des Hauts Études de Paris. Lá continuou o seu ativismo político, ligando-se a grupos marxistas anti-stalinistas.

Com o início da Segunda Grande Guerra em 1939, retornou ao Brasil e de pronto ligou-se a intelectuais oriundos da Faculdade de Filosofia de São Paulo, entre os quais Antonio Candido e Décio de Almeida Prado. Com eles e outros amigos mais, criou o Clube de Cinema de São Paulo, que, por falta de uma sede própria, mostrava filmes de Chaplin, Lang e Wiene em 16 e 9,5 mm em locais emprestados, tais como salas da Faculdade de Filosofia, e na casa onde morava.

Com o mesmo grupo de amigos, fundou a revista Clima, de grande influência nos meios intelectuais paulistanos; nela, Paulo Emílio era o editor de cinema. Logo, o seu temperamento sempre à busca de desafios o levou a matricular-se na mesma Faculdade de Filosofia de onde tantos de seus amigos e parceiros haviam saído, formando-se na turma de 1944.

Após engajar-se na luta contra a ditadura do Estado Novo, retornou à França em 1946 com uma bolsa do governo francês para estudar estética e cinema no IDHEC. Na Europa foi correspondente do Estadão e também representante do Clube de Cinema de São Paulo e da Filmoteca do MAM de São Paulo. Nessa condição, conseguiu a filiação das duas últimas entidades na Federação Internacional de Cineclubes e na Federação Internacional de Arquivos de Filmes, a FIAF, respectivamente.



Foi também durante esse período que escreveu sobre filmes apresentados nos festivais de Cannes e Veneza, entre outros, e iniciou o seu trabalho de pesquisas sobre os Vigo, pai e filho, que acabaram resultando no seu livro antológico "Jean Vigo" (1957).

Em 1954 retornou novamente ao Brasil, acompanhando as retrospectivas da Cinemateca Francesa que seriam mostradas no I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado em comemoração do Quarto Centenário paulista. Acabou ficando em definitivo, aceitando o cargo de Conservador da Filmoteca do MAM, incrementando o acervo já bastante numeroso da entidade e voltando a escrever sobre cinema em O Estado de São Paulo. Foi um dos idealizadores da "Campanha do Contratipo", a fim de assegurar às películas exibidas no Brasil um negativo de segurança.

No fatídico 28 de janeiro de 1957, um incêndio brutal atingiu a Filmoteca e seu enorme acervo de filmes, livros, documentos e equipamentos depositados no 13º andar do Edifício dos Diários Associados. Após o desastre, Paulo Emílio e outros abnegados iniciaram o movimento que acabaria redundando na criação da Fundação Cinemateca Brasileira, no pavilhão de administração do Parque Ibirapuera.

Após ver o projeto do curso de cinema do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília destruído pelo golpe militar de 64, Paulo Emílio, seus companheiros Nelson Pereira dos Santos e Jean-Claude Bernardet e mais 200 professores pediram demissão da UnB. Não demorou muito para que Paulo Emílio estivesse novamente formando jovens intelectuais, primeiro na Faculdade de Letras da USP e logo depois na recém criada Escola de Comunicações Culturais, em 1968, logo renomeada Escola de Comunicações e Arte (ECA). Lá, Paulo lecionou Cinema Brasileiro e História do Cinema, tendo o Cinema Novo e sobretudo Humberto Mauro como focos centrais de suas reflexões.

Outra preocupação permanente de Paulo Emílio jamais abandonou o seu espírito de apaixonado preservacionista e pesquisador de cinema: no encontro realizado no MAM / RJ, entre 19 e 22 de fevereiro de 1970, Paulo se reunia com a comissão formada por Cosme Alves Neto, Alex Viany e Michel do Espírito Santo para organizar uma entidade de pesquisa e preservação filmicas. Estava criado o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, o CPCB.

Paulo continuou participando ativamente da "ressurreição" da Cinemateca Brasileira até o final de sua vida, que o encontrou em 9/9/77, em pleno trabalho

no cargo de diretor do Instituto de Cultura Contemporânea da Cidade de São Paulo.

## **Ronald F. Monteiro**

(Rio de Janeiro, 1932-1996)

Crítico, pesquisador, professor de cinema e cinéfilo fervoroso, Ronald F. Monteiro foi uma referência do pensamento cinematográfico brasileiro nas décadas de 1960 a 1990. Ele formou-se em Direito e Filosofia pela PUC-Rio. Tinha especialização em Biblioteconomia e trabalhou até se aposentar na chefia da biblioteca do Instituto do Açúcar e do Alcool. Integrou o Serviço de Informações Cinematográficas da CNBB e o júri do Office Catholique International du Cinéma.

Já nos anos 50, Ronald dava início a uma trajetória de formador de mentalidades voltadas para o cinema de qualidade e de compromisso social. Nessa época, pelo seu Curso de Iniciação Cinematográfica na Ação Social Arquidiocesana passaram alunos e ouvintes como Cosme Alves Netto, José Carlos Avellar, Cacá Diegues, David Neves e Marialva Monteiro, que viria a ser sua companheira para o resto da vida e mãe de seus três filhos.

Para se ter uma medida da contribuição de Ronald, é preciso considerar sua intensa e permanente atividade em cursos, palestras e debates, seja na Escola Superior de Desenho Industrial, seja no Museu de Arte Moderna, do qual foi vice-diretor e responsável pelo arquivo de papéis entre 1969 e 1989. Seu vasto conhecimento do cinema japonês só rivalizava com as exegeses de Bresson, Murnau, Dreyer, Rossellini, King Vidor e Nelson Pereira dos Santos, alguns de seus cineastas prediletos. Uma pequena história do cinema japonês escrita por ele para o catálogo do 1º Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro, em 1965, foi republicada pela Unijapan Film no Japão.

Ronald foi crítico de cinema do Correio da Manhã, Jornal do Brasil – onde assinou por muitos anos uma pioneira coluna de Filmes na TV –, Tribuna da Imprensa, Revista de Cultura Cinematográfica de Belo Horizonte e revista Filme Cultura. Com Paulo Perdigão, criou e editou o Guia de Filmes do INC/Embrafilme de 1967 a 1978. Deixou trabalhos publicados nos livros *Cinema Brasileiro Anos 70* (reeditado pela Aeroplano Editora em 2005), *Le Cinéma Brésilien* (organização de Paulo Paranaguá, em 1986, para o Centro Georges Pompidou de Paris), *Cinemas d'Amérique Latine* (Presses Universitaires du Mirail, Toulouse) e, incompleto, um livro sobre o cineasta Joaquim Pedro de Andrade.

Como pesquisador, era uma reserva de disciplina metodológica. Talvez a carreira paralela de bibliotecário explique muito de seu cuidado com o detalhe, de sua atenção para o termo correto, a classificação adequada, a idéia justa. Mas não explica tudo. Ronald tinha no carinho pelos dados uma manifestação de seu amor pelas formas e, no fim das contas, pelo cinema. Transparecia, cristalina, através do seu interesse pela informação confiável, a afeição que o ligava a um cinema onde a criação era norteada pelo método e a emoção temperada por uma visão iluminista do mundo.

O Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro e a Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (ACCRJ) deram o seu nome a um prêmio conjunto anual para a melhor iniciativa para o pensamento cinematográfico no Brasil. Uma pequena seleta de seus textos críticos foi publicada postumamente em *O Olhar Crítico de Ronald F. Monteiro* (ACCRJ/Riofilme, 1997).

## **Rosendo Marinho**

(Rio de Janeiro, 1912-1972)

Uma das mais expressivas figuras do cineclubismo e da pesquisa cinematográfica carioca, Rosendo Marinho dividiu seu tempo entre uma intensa atividade na área de cinema e o trabalho de secretário-geral da presidência da Assembléia Legislativa da Guanabara. Como presidente e principal animador do Clube de Cinema do Rio de Janeiro, organizou inúmeras mostras e festivais, alguns dedicados aos cinemas inglês, sueco e norte-americano.

Em associação com a Cinemateca do MAM, o Clube de Cinema promoveu mais de 15 retrospectivas dedicadas a grandes nomes do cinema brasileiro e mundial. Além da exibição de filmes, publicava folhetos ilustrados com a filmografia dos atores ou cineastas dessas mostras, enfeixados na coleção "Retrospectiva". A programação começou em 1968, com Gérard Philipe, e passou por Carmen Miranda, Humberto Mauro, Carmen Santos, Adhemar Gonzaga, Luiz de Barros, Lia Torá, Raul Roulien, Greta Garbo, Rudolph Valentino, Oscarito, Gilda de Abreu, Rodolfo Mayer e o Ciclo de Recife. O trabalho era precedido por minuciosa e confiável pesquisa, que contava também com a colaboração amiga de muitos pesquisadores do Rio de Janeiro.

As sessões periódicas se realizavam na Câmara de Vereadores, algumas delas seguidas de debates animados por especialistas convidados. O trabalho de Rosendo Marinho foi não apenas pioneiro numa casa legislativa brasileira, como, de certo modo, antecipou as redes Senado, Assembléias e Câmaras que hoje

trazem para o público a imagem das atualidades, assim como programas de resgate da nossa memória audiovisual.

## **Salvyano Cavalcanti de Paiva Pereira**

(Natal, 1924 - Rio de Janeiro, 2000)

O potiguar Salvyano Cavalcanti de Paiva era um homem de opiniões fortes, que muitas vezes despertaram controvérsias e discussões acaloradas entre os seus colegas críticos ou aqueles leitores e cinéfilos que acompanhavam os seus textos desde quando começou a escrever sobre cinema, em 1949, na revista *Panfleto*, cujo nome aliás já denunciava o gosto pelo debate.

Durante muitos anos, as páginas da *Scena Muda*, da revista *Manchete*, do *Correio da Manhã*, do *Diário de Notícias*, da *Última Hora*, de *O Globo*, da revista *Senhor* e até as ondas da *Rádio Jornal do Brasil* – no programa *Cinema Falado* – trouxeram ao público a visão por vezes isolada, outras vezes compartilhada por outros críticos renomados, sobre o cinema em geral e acima de tudo sobre os caminhos trilhados pelo cinema brasileiro.

Uma das discussões que mais marcaram a carreira de Salvyano foi sobre o Cinema Novo, a respeito do qual o crítico, com uma ou outra exceção, não mantinha uma opinião favorável. Também as chanchadas foram alvo constante de suas críticas ácidas e independentes, por vezes contestadas com veemência por outros críticos e profissionais do cinema. A defesa veemente do cinema brasileiro, no entanto, era uma constante da visão de Salvyano: denunciava e combatia sem descanso a ocupação estrangeira que dominava as nossas telas e defendia a formação de técnicos brasileiros, bem como um maior acesso dos produtores a fontes de financiamento.

Formado pela Faculdade Nacional de Filosofia, foi professor de Comunicação Social. Também dava aulas de cinema na Universidade Federal Fluminense. Salvyano escreveu diversas obras importantes, algumas das quais são hoje referenciais para a história do cinema brasileiro, como principalmente a *História Ilustrada dos Filmes Brasileiros / 1929-1988*, publicada pela Editora Francisco Alves em 1989 e hoje, infelizmente, esgotada. Paiva deixou ainda obras como *O Gangster no Cinema*, *Aspectos do Cinema Americano*, *Pequena História do Cinema das Repúblicas Populares*, além do romance *O Mito em Água e Sal* e o livro de poemas *Operação Verso*.

Constam ainda outras obras de Salvyano, a maioria inéditas, como *Viva o Rebolado!* – que algumas almas mais pudicas acusaram de beirar a pornografia; *Não Esqueço. E nem Perdô!* – memórias de um redator profissional; *Literatura de Combate, Cinema de Combate e Jornalismo de Combate*, três coletâneas de seus artigos e resenhas; *Delirium Tremens - poemas de amor e morte* e *Cinerotika Brasiliensis*, um ensaio fotográfico e poético. Foi autor também do documentário *Brasileiros em Hollywood* (1970).

O espírito lutador e participante de Salvyano o levou naturalmente a atuar na organização dos profissionais da área de cinema. Assim, foi um dos fundadores da Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro e do Círculo de Estudos Cinematográficos e um dos participantes fundadores do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, o CPCB. Salvyano foi também, entre julho de 1967 e outubro de 1968, chefe da Divisão de Fomento do Filme Nacional, órgão do Instituto Nacional do Cinema – INC.

## Guardiães da Memória

A. C. Gomes de Mattos  
Adhemar Gonzaga  
Affonso Beato  
Agnaldo Siri Azevedo  
Aida Marques  
Alex Viany  
Alexandre Pimenta  
Alfredo Bertini  
Alfredo Grieco  
Alice Andrade  
Alice Gonzaga  
Aluisio Leite  
Ana Carolina Delgado  
Ana Lucia Lobato  
Ana Pessoa  
André Parente  
Andréa França  
Ângela Nankran Rosa  
Angeluccia Bernardes Habert  
Anita Simis  
Antonio Carlos Amâncio  
Antônio Celso dos Santos  
Antonio Claudino de Jesus  
Antônio de Andrade  
Antônio de Jesus Pfeil  
Antonio Leal  
Antônio Leão da Silva Neto  
Antonio Luiz  
Antonio Moreno  
Antonio Nuno Maria  
Antonio Vituzzo  
Aramis Millarch  
Arthur Autran  
Astrid Theil  
Ataídes Freitas Braga  
Augusto Sevá  
Benedicto Lyra  
Berê Bahia  
Berenice Mendes  
Bernardo Vorobov  
Beto Leão  
Caio Júlio Cesaro  
Camilo de Souza Filho  
Candido Alberto da Fonseca  
Carlos Alberto Mattos  
Carlos Augusto Calil  
Carlos Augusto Dauzacker Brandão  
Carlos Del Pino  
Carlos Eduardo Pereira (Cadu)  
Carlos Magalhães  
Carlos Reichenbach  
Carlos Roberto de Souza  
Celina do Rocio Paz Alvetti  
Chico Faganello  
Clara Satico Kano  
Claudia Dottori  
Claudia Furiati  
Clovis Molinari  
Cosme Alves Netto  
Daniel Schenker  
Daniela Calcia  
David França Mendes  
David Quintans  
Débora Peters  
Dejean Magno Pellegrin  
Denise dos Santos  
Denise Naccari  
Denoy de Oliveira  
Diana Paiva  
Dinara Gouveia Machado Guimarães  
Djaldino Mota Moreno  
Djin Sganzerla  
Dustan Maciel  
Edgar Telles Ribeiro  
Eduardo Escorel  
Eduardo Giffoni  
Eduardo Leone  
Eduardo Peñuela Canizal  
Elenora de Martino  
Eliana de Oliveira Queiroz  
Eliana Fonseca  
Eliane Costa  
Elmar Oliveira  
Ely Azeredo  
Emanoel Freitas  
Enoir Zorzanello  
Esdras Cardoso Rubim  
Euclides Barbosa Moreira Neto

Eulália Maia Brillon  
Eusélio de Oliveira  
Evandro Lemos Cunha  
Fabiano Canosa  
Fatimarlei Lunardelli  
Fausto Fleury  
Fernanda Coelho  
Fernanda Guimarães  
Fernanda Hallak d'Angelo  
Fernando Adolfo  
Fernando Albagli  
Fernando Eugenio Ghignone  
Fernando Ferreira  
Fernando Pasquale Rocco Scavone  
Fernando Spencer  
Flávia Seligman  
Flaviano Guimarães  
Flávio Araújo L. Bittencourt  
Flávio Brito  
Francis Valle  
Francisca Sônia de Melo  
Francisco Alves dos Santos  
Francisco Luiz de Almeida Sales  
Francisco Sérgio Moreira  
Francisco Silva Nobre  
Gentil Roiz  
Geraldo Moraes  
Geraldo Sarno  
Germana Araújo  
Gilberto Santeiro  
Gilka Bastos  
Glênio Nicola Póvoas  
Graça Coutinho  
Guido Araújo  
Guilherme Lucini  
Haidée Porto  
Harry Luhm  
Helena Ignez  
Helena Salem  
Heliana Barros  
Hélio Furtado do Amaral  
Henrique de Freitas Lima  
Henrique de Oliveira Jr  
Hermano Penna

Hernani Heffner  
Hilda Azevedo  
Hilda Machado  
Hiron Goidanich  
Homero Ferreira  
Homero Teixeira de Carvalho  
Iafa Britz  
Ieda Beck  
Ilda Santiago  
Ipojuca Pontes  
Isa Castro  
Ismaelino Pinto  
Ismail Xavier  
Itobi Correa  
Ivalda Marrocos Freitas  
Ivan Negro Isola  
Ivana Bentes  
Ivens Lima  
Ivo Branco  
Ivo Raposo  
J. Diniz  
Jaime Antunes da Silva  
Januário Guedes  
Jean-Claude Bernardet  
João Batista de Andrade  
João Caldas Valença  
João de Lima Gomes  
João Luiz Vieira  
João Sócrates  
Joaquim Eloy Duarte dos Santos  
Joaquim Ponce Leal  
Joel Pizzini  
Jonicael Cedraz de Oliveira  
Jorge Antunes  
Jorge Costa  
Jorge Furtado  
Jorge Kuraiem Filho  
Jorge V. Capellaro  
José Adolfo Moura  
José Américo Ribeiro  
José Araripe  
José Carlos Avellar  
José Carlos Monteiro  
José Gaspar

José Gatti  
José Henrique Nunes Pires  
José Inácio de Melo Souza  
José Inácio Parente  
José Joaquim Marinho  
José Marinho de Oliveira  
José Otávio Guizzo  
José Roberto Messias de Moraes  
José Ronaldo Lopes Duque  
José Tavares de Barros  
Julio César de Miranda  
Jurandyr Noronha  
Karla Holanda  
Leandro Mendonça  
Lécio Augusto Ramos  
Leonardo Gavina  
Leonardo Luiz Ferreira  
Leopoldo Nunes  
Liege Nardi  
Lisieux Amado  
Lúcia Bondar  
Lúcia Burmeister  
Lúcia Lahmeyer Lobo  
Lúcia Rocha  
Lucilla Ribeiro Bernardet  
Lúcio Villar  
Luiz Alberto Sanz  
Luiz Alípio de Barros  
Luiz Borges  
Luiz Bretz  
Luiz Carlos Carrion  
Luiz Eduardo Jorge  
Luiz Felipe A. Miranda  
Luiz Fernando Santoro  
Luiz Gonzaga Teixeira  
Luiz Nazário  
Luiz Zanin Oricchio  
Luiza Lins  
Lula Cardoso de Ayres  
Lyonel Lucini  
Magdala Cavalcanti de Melo  
Manfredo Caldas  
Manoel Rangel  
Maraidit Flores

Márcia Pereira dos Santos  
Marcio Curi  
Marcius Soares Freire  
Marco Antônio Guimarães  
Marcos de Souza Mendes  
Marcos Fábio  
Marcus Alves  
Marcus Vilar  
Margarita Hernández  
Maria Amélia Palhares  
Maria Andrade  
Maria Angélica dos Santos  
Maria do Carmo Rezende  
Maria do Rosário Caetano  
Maria Dora Genis Mourão  
Maria Francisca Ferreira  
Maria Guiomar Ferreira Mendes  
Maria Helena Wiechmann  
Maria Hirszman  
Maria Rita Galvão  
Marialva Monteiro  
Marília Costa Mattos  
Marília Franco  
Marlene França  
Martha Ribeiro  
Martha Sirimarco  
Maurice Capovilla  
Mauro Domingues  
Mauro Eduardo Pommer  
Máximo Barro  
Michel do Espírito Santo  
Miguel Pereira  
Miriam Alencar  
Morimassa Miyazato  
Myrna Silveira Brandão  
Narciso Júlio Freire Lobo  
Nélia Belchote  
Nelson Hoineff  
Nelson Pereira dos Santos  
Nicola Falabella  
Nivaldo Santiago  
Nora Goulart  
Orígenes A. Martins  
Orlando Bomfim Netto



Orlando Senna  
Paloma Rocha  
Patrícia Carvalho  
Patrícia Civelli  
Patrícia de Fillipi  
Patrícia Montemór  
Paulo Augusto Gomes  
Paulo Correia de Oliveira  
Paulo Emilio Salles Gomes  
Paulo Fontoura Gastal  
Paulo Marinho  
Paulo Melo  
Paulo Perdigão  
Paulo Roberto Ferreira  
Pedro Jorge de Castro  
Pedro Martins Freire  
Pedro Neves  
Pedro Veriano  
Petrus Pires  
Plínio Sussekind da Rocha  
Primo Carbonari  
Raquel Figner Sisson  
Raquel Gerber  
Raquel Hallak d'Angelo  
Regina Martins  
Renato Bulcão  
Renato Silveira  
Robert Stam  
Roberto Leite  
Rodrigo Fonseca  
Rogério Bitarelli  
Rogério Luz  
Romeu Grimaldi  
Ronald F. Monteiro  
Rosalvo Gurgel  
Rosemberg Cariri  
Rosendo Marinho  
Rubens Francisco Lucchetti  
Rubens Machado Jr.  
Rudá de Andrade  
Ruy Maurício de Lima e Silva Neto  
Salvyano Cavalcanti de Paiva  
Sandra Bertini  
Saulo Pereira de Mello

Selda Vale da Costa  
Sérgio Augusto Pinto  
Sérgio Muniz  
Sergio Santeiro  
Sergio Sanz  
Sérgio Silva  
Sidney Nolasco de Rezende  
Sílvia Bonfioli  
Sílvia Montarroyos  
Sílvia Oroz  
Sílvia Rabello  
Silvino José de Castro  
Sílvio Tendler  
Solange Straube Stecz  
Sônia Maria Brandão de Freitas  
Sylvia Bahiense Naves  
Sylvio Back  
Tarciana Portella  
Tarcísio Vidigal  
Tereza Rodrigues  
Thelma Penteado Lopes  
Thomaz Farkas  
Tuio Becker  
Umbelino Brasil  
Valêncio Xavier  
Vera Brandão de Oliveira  
Vera Moss  
Vicente de Paula Araújo  
Victor Hugo de Almeida  
Vilma Lustosa  
Vladimir Carvalho  
Walkiria Barbosa  
Walter Carvalho  
Walter Lima Júnior  
Walter Mello  
Walter Salles  
Wanda Ribeiro  
Wills Leal  
Wilson Cunha  
Wolney Oliveira



...omias ...  
...ercial para ...  
...antônio". Filma  
...metade do ...  
...em ...  
...mentários (cat  
... Bem mais ta  
... P). Em ...  
... as instalações  
... não muito tem  
... São Paulo 26 de  
... Paulo Emilio

Este livro é dirigido a pesquisadores, estudiosos de cinema, historiadores, escritores e a todas as pessoas que, particularmente ou de modo geral, se interessam pelo desenvolvimento da área cinematográfica e pela continuidade da pesquisa e da preservação. Em última análise, a todos aqueles que se importam com a identidade e a memória cultural brasileira.

Equipe organizadora:

- Carlos Alberto Mattos
- Carlos Augusto Brandão
- José Tavares de Barros
- Myrna Silveira Brandão

MEMORIA DA MEMORIA  
MEMORIA DA MEMORIA  
MEMORIA DA MEMORIA  
MEMORIA DA MEMORIA  
MEMORIA DA MEMORIA

PATROCÍNIO



**PETROBRAS**