

ARQUIVO EM CARTAZ

NE MANSFIELD - LEO GENN - KARL
ELA ERA IRRESISTIVEL" COLORIDO
GOLDWYN-MAYER MEIO DIA - 2 - 4 - 6



Copyright © 2015 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República
Dilma Rousseff

Ministro da Justiça
José Eduardo Cardozo

Diretor-Geral do Arquivo Nacional
Jaime Antunes da Silva



Coordenadora-Geral de Acesso e Difusão Documental
Maria Aparecida Silveira Torres

Coordenadora de Pesquisa e Difusão do Acervo
Maria Elizabeth Brêa Monteiro

Coordenador-Geral de Processamento e Preservação do Acervo
Mauro Domingues

Coordenadora de Preservação do Acervo
Lúcia Saramago Peralta

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Marcelo Siqueira

Editora
Renata dos Santos Ferreira

Edição e revisão de textos
Renata dos Santos Ferreira

Pesquisa de imagens e legendas
Viviane Gouvêa

Projeto gráfico
Alzira Reis

Diagramação
Giselle Teixeira (supervisão) • Alzira Reis • Tânia Bittencourt

Digitalização de imagens
Flávio Lopes (supervisão) • Adolfo Celso Galdino • Agnaldo Santos • Cícero Bispo • Janair Magalhães • José Humberto • Rodrigo Rangel

Agradecimentos
Cinemateca Brasileira • Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro • Mauro Domingues



ARQUIVO EM CARTAZ

Apresentação Antonio Laurindo	2
Carmem Santos, Estrela do Brasil Renata dos Santos Ferreira	5
Preservação audiovisual no século XXI: avanços e desafios no Brasil Laura Bezerra	7
A formação de acervos audiovisuais Mauro Domingues	18
A vez do Rio: a criação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro José Quental	24
Carmem Santos e o cinema brasileiro: trajetórias indelévels Ana Pessoa	35
Argila, um filme, uma mulher, uma nação Maurício R. Gonçalves	44
O projeto de Francisco Serrador e a invenção da Cinelândia Jonas Abreu	51
Revista Cinearte, cartografia e testemunho do cinema brasileiro Taís Campelo Lucas	63
Cineclubismo à brasileira: as contribuições do Chaplin Club para a crítica cinematográfica Julio César Lourenço e Franciele Alves	68
Cidade das sombras: o espaço urbano carioca e a memória de seus cinemas de rua Márcia Bessa	78
Programação	91

Apresentação



Arquivo em Cartaz surge vocacionado para divulgar e incentivar a realização de filmes com imagem de arquivo e para debater e refletir a preservação de acervos cinematográficos. Os filmes propriamente ditos e seus documentos relacionados, como roteiros, críticas, memórias, fotos e cartazes, ganham destaque em diferentes iniciativas. Não se trata do lançamento de mais um evento de cinema, mas de um espaço permanente de exibição, debate, formação e capacitação.

Trazemos luz e projeção para os arquivos e cinematecas, que lutam incansavelmente para preservar e difundir uma parcela da história cinematográfica brasileira. Arquivo em Cartaz se apresenta como um instrumento de fortalecimento de laços institucionais e profissionais, por isso, as principais instituições brasileiras da área audiovisual estarão presentes na mesa de debates “Por dentro dos arquivos cinematográficos – desafios para a gestão, preservação, conservação e acesso aos acervos de cinema”.

Arquivo em Cartaz incentiva a pesquisa, o uso e a criação. Disponibilizou parte

do acervo de imagens em movimento do Arquivo Nacional para que novas produções, sob a batuta do cineasta Joel Pizzini, pudessem ser realizadas durante a Oficina de Criação Lanterna Mágica.

Diante da importância de se preservar a história do cinema mediante os seus documentos, Arquivo em Cartaz fomenta a capacitação e formação. Especialistas renomados disponibilizaram parte do seu tempo para compartilhar conhecimentos preciosos e específicos com profissionais, estudantes e interessados em geral na conservação de fotografias, películas cinematográficas e fitas videomagnéticas.

Tirar os filmes das prateleiras para colocá-los nas telas é Arquivo em Cartaz. O belo conjunto arquitetônico do Arquivo Nacional abrigará a Mostra Competitiva de filmes realizados com imagens de arquivo, Mostra Rio em Movimento com filmes *hors concours* em sessões de pré-estreias, Mostra Oficina de Criação Lanterna Mágica, Mostra Arquivo Faz Escola e Mostra Arquivos do Amanhã. Conjuntamente, o Espaço BNDES, Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch, Cine Arte UFF e

Universidade do Estado do Rio de Janeiro fortalecem o objetivo de levar os filmes dos arquivos e cinematecas para outras telas. O debate sobre as produções com imagens de arquivo também terá um espaço privilegiado na mesa “Visões e revisões – materiais de arquivo nas produções documental, ficcional e jornalística”.

Uma Mostra Competitiva com filmes realizados a partir de materiais de arquivo contribui para a reflexão sobre toda a cadeia que envolve a preservação audiovisual, formada por teorias, técnicas, equipamentos e artefatos. Pensando nisso, o Arquivo em Cartaz vai oferecer às melhores produções feitas com imagens de arquivo o Prêmio Batoque. É a peça cilíndrica conhecida como batoque que garante a sustentação e a firmeza do rolo de película cinematográfica, funcionando como o seu núcleo. A partir dessa representação, o Arquivo em Cartaz abre espaço para pensar a preservação e o acesso, exibir filmes com imagens de arquivo, promover capacitação e fomentar a formação de público.

Personalidades relevantes para o cinema brasileiro serão evidenciadas nas nossas homenagens. Carmen Santos, atriz, diretora e produtora, e Jurandyr Noronha, pesquisador escritor e cineasta, estarão presentes na grande noite de abertura do Arquivo em Cartaz por meio da celebração de suas obras. O encontro entre a artista e seu grande admirador poderá ser visto durante a projeção do documentário *Inconfidência mineira – sua produção*.

Como parte das homenagens, teremos a mesa de debates “Memórias audiovisuais – o fato, o tempo e o lugar da história”, que destacará os pioneiros do cinema na cidade do Rio de Janeiro, abordando a importância das salas de cinema de rua e sua extinção nas últimas décadas e a trajetória de Carmen Santos. Além disso, será lançado o “Prêmio Jurandyr Noronha de melhor utilização de material de arquivo” para um dos filmes da Mostra Competitiva.

A programação de estreia do Arquivo em Cartaz relaciona-se intimamente com o lançamento da primeira edição da Revista Arquivo em Cartaz. A publicação congrega artigos que vão desde a história do cinema na cidade do Rio de Janeiro, destacando a trajetória da homenageada Carmen Santos, até chegar nas discussões sobre a preservação do patrimônio audiovisual e o uso de imagens de arquivo em novas produções. Revista Arquivo em Cartaz já nasce como uma importante fonte teórica de referência para os interessados nos temas já listados.

As possibilidades de um arquivo não se esgotam. Ainda há muito que se fazer e discutir. Arquivo em Cartaz 2015 nasce com a missão e o desejo de promover mais encontros, de projetar mais filmes e de ganhar mais telas.

Antonio Laurindo

Curador

BR_RJANRIO_PH_0_FOT_41129_011



Carmem Santos, Estrela do Brasil

Renata dos Santos Ferreira

Editora

Esta edição da Revista Arquivo em Cartaz é dedicada a uma das mais influentes personalidades do cinema brasileiro, que durante as primeiras décadas do século XX simbolizou o *glamour* e a determinação feminina no momento em que se começava a transgredir velhos padrões de comportamento. Enquanto Theda Bara, Louise Brooks e Francesca Bertini seduziam multidões com suas personagens ousadas e apaixonantes nas telas do mundo, no Brasil brilhava a estrela de Carmen Santos, a moça de origem humilde que chegou aqui ainda criança, vinda de Portugal. A jovem que desde cedo chamava a atenção pelo seu carisma e beleza não media esforços para realizar o sonho de preencher o imaginário popular com suas heroínas românticas, porém fortes e decididas, que muito tinham a ver com seu jeito arrojado de ser.

Carmen, ou melhor, Maria do Carmo Santos, sempre queria mais: numa época em que as mulheres tinham pouco espaço fora da vida doméstica, foi muito além daquilo que inicialmente imaginara para sua carreira no cinema e acumulou também as funções de produtora e diretora. Associou-se a nomes como Mário Peixoto (*Limite*, 1931) e Humberto Mauro, que a dirigiu em *Argila* (1940), filme que destacamos aqui

em artigo de Maurício R. Gonçalves, além de *Sangue mineiro* (1929), *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade mulher* (1936). Apesar de sofrer alguns revezes em sua trajetória, nunca deixou de acreditar em sua missão – fundou a Brasil Vita Filmes, defendeu e trabalhou pelo desenvolvimento do cinema nacional, contra todas e tão poderosas resistências, especialmente no período de transição do cinema silencioso para o falado. Apenas três dos filmes que Carmen estrelou sobreviveram até os dias de hoje, *Limite*, *Sangue mineiro* e *Argila*. De *Inconfidência mineira* (1948), que produziu e dirigiu, restam alguns fragmentos.

O tempo em que Carmen viveu suas glórias e desventuras, entre as décadas de 1920 e 1940 (faleceu em 1952, aos 48 anos), merece ser lembrado como um período de formidáveis iniciativas em prol do desenvolvimento do cinema brasileiro e da formulação de um pensamento sobre a atividade no país. Nesta edição, analisamos iniciativas como o Chaplin Club – o primeiro cineclube estruturado no Brasil, formado em 1928 por intelectuais que entendiam o cinema como arte e que, além de exibir filmes, promoviam debates que reverberavam num círculo cultural na cidade do Rio de Janeiro – e a revista Cinear-

te, que, capitaneada pelos jornalistas Adhemar Gonzaga e Mário Behring, permitiu a partir de 1926 a articulação de diferentes grupos e opiniões em torno da produção cinematográfica nacional. Adhemar mais tarde fundaria a Cinédia e se tornaria um dos mais respeitados produtores do Brasil.

Homenagear Carmen Santos é uma forma de celebrar os 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, origem de muitos projetos cinematográficos nacionais. As primeiras três décadas do século XX concentraram esforços para tornar a cidade um polo cultural, a começar pela transformação da Praça Floriano, no Centro, em Cinelândia, parte de um plano de transformação e modernização arquitetônica e cultural capitaneado pelo empresário Francisco Serrador, inspirado no modelo da Broadway em Nova York, segundo artigo de Jonas Abreu. O hábito de ir ao cinema, lazer sem distinção de classes sociais, com o passar dos anos, tornou-se elemento integrante da paisagem urbana. Novas salas de exibição espaçosas e confortáveis, algumas delas verdadeiros palácios em estilo *art déco*, foram inauguradas em bairros das zonas Norte e Sul do Rio já nos anos 1930, diminuindo a distância entre o público espectador e seus ídolos na tela grande. Márcia Bessa é quem nos introduz neste tema.

Mas, devido a razões econômicas, os antigos cinemas de rua do Rio de Janeiro, ambientes de socialização e convivência cultural, acabaram perdendo espaço no decorrer do tempo, o que favoreceu o crescimento dos multiplexes localizados em *shopping centers* que, além de proporcionar a comodidade dos grandes centros comerciais, são mais compatíveis com a realidade de insegurança da cidade.

A Revista Arquivo em Cartaz se propõe a ser um espaço de discussão sobre preservação audiovisual. Neste número, homenageamos a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que completa sessenta anos em 2015. O leitor terá a oportunidade de conhecer um pouco sobre outras instituições de guarda de acervos de imagens em movimento, em especial o Arquivo Nacional.

Conhecer a história do cinema brasileiro e lembrar aqueles que o tornaram possível é uma maneira de preservar a memória, de registrar para as próximas gerações o empreendedorismo de homens e mulheres que acreditavam na arte do cinema. E, principalmente, acreditavam que o Brasil deveria ser não só um mero consumidor da sétima arte, mas também um produtor com talentos diversos, que não poderiam se contentar em permanecer na obscuridade da História. Boa leitura!

Preservação audiovisual no século XXI: avanços e desafios no Brasil

Laura Bezerra

Professora de Política e Gestão da Cultura no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), coordenadora da Filmografia Baiana e pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA

O campo da preservação audiovisual vive, no Brasil contemporâneo, um momento de intensas transformações e amadurecimento, como demonstram, por exemplo, a criação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA); a recomendação de inclusão da preservação no currículo dos cursos de cinema;¹ o aumento do número de filmes restaurados;² a criação de uma Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros no Conselho Nacional de Arquivos;³ ou ainda o surgimento crescente de trabalhos acadêmicos na área.⁴

Ultrapassando não apenas os muros das instituições detentoras de imagens

em movimento, mas também dos cursos de história ou cinema (onde foram desenvolvidas algumas reflexões sobre o tema), a preservação audiovisual começa a interessar também a disciplinas como o direito,⁵ a ciência da informação⁶ e as artes visuais.⁷ Ao mesmo tempo em que comemoramos a existência dessas teses e dissertações, que refletem e contribuem para o amadurecimento do setor, observamos que as instituições detentoras de acervos audiovisuais dispersas pelo Brasil têm histórias marcadas por crises sucessivas, causadas pela situação de penúria crônica e extrema fragilidade institucional em que se encontram. As circunstâncias

1 Resolução nº 10/2006 do Conselho Nacional de Educação, que prevê a inclusão da preservação audiovisual como conteúdo obrigatório no currículo dos cursos de cinema.

2 BUARQUE, Marco Dreer. *Entre grãos e pixels, os dilemas éticos na restauração de filmes: o caso de Terra em transe*. Dissertação (Mestrado em História Política e Bens Culturais), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.

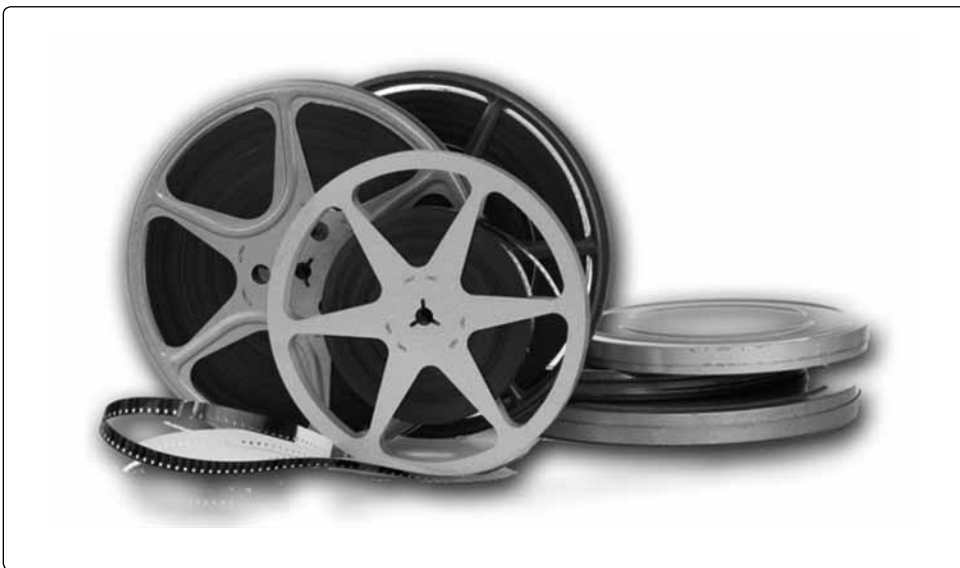
3 Criada através da Portaria nº 90, de 27 de maio de 2010. Cf. o site do Conarq, <<http://www.conarq.arquivo-nacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>>. Acesso em: mai. 2012.

4 Sílvia Franchini elaborou uma lista de teses e dissertações sobre o tema, disponível no blog Nitrato, Acetato e Poliéster, organizado por Lila Foster (<<http://nitratoacetatopoliester.wordpress.com/2010/12/02/teses-e-dissertacoes/>>). A listagem foi atualizada na minha tese de doutorado.

5 REISEWITZ, Lúcia. *O acervo cinematográfico brasileiro como recurso ambiental: direito à preservação da memória, ação e identidade do povo brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Direito), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.

6 COSTA, Alessandro Ferreira. *Gestão arquivística na era do cinema digital: formação de acervos de documentos digitais provindos da prática cinematográfica*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

7 Cf., por exemplo, as dissertações do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG.



político-culturais desta situação, entretanto, não foram analisadas pelos trabalhos acadêmicos referidos, que tratavam principalmente de questões históricas, técnicas e éticas. Num movimento de dupla exclusão, as análises da preservação audiovisual não se aproximam das políticas públicas; os estudiosos das políticas públicas, por sua vez, sequer perceberam a preservação audiovisual como tema. Cabe, ainda, salientar que dentro das intensas discussões sobre o patrimônio cultural no Brasil, não se constituiu um espaço para as questões referentes ao patrimônio audiovisual.⁸

Compreendemos o patrimônio cultural como um recurso simbólico que tem uma

função política, sendo, portanto, ele próprio, um intenso campo de disputas. Como disse Jacques Le Goff⁹ “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder” e, neste contexto, nos parece apropriada a sugestão de Néstor García Canclini¹⁰ de pensarmos patrimônio em termos de capital cultural,¹¹ o que teria “a vantagem de não representá-lo como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixos, mas sim como um processo social”.

Historiadores, assim como museus, arquivos e cinematecas, exercem um papel ativo de seleção do que sobreviverá, do que estará disponível para as

8 Cf. a tese de Renata Soares, *Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização*. Dissertação (Mestrado em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

9 LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996. p. 477.

10 CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção do imaginário nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994. p. 97.

11 BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011; _____. *Escritos de educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

gerações futuras, ou seja: do que será lembrado ou esquecido.¹² Nesse sentido, como pontuou José Quental,¹³ as cinematecas são “espaços de disputa, negociação e interação singulares do meio cinematográfico” e seu trabalho é basilar para a constituição das cinematografias nacionais – por um lado, porque é através da preservação e a consequente possibilidade de acesso aos filmes produzidos no país que se constrói uma história comum; por outro, visto que o contato com diferentes épocas e vertentes do cinema, do país ou de fora dele, influencia a própria produção local. Interessante perceber, neste contexto, que a salvaguarda do patrimônio audiovisual nacional é tema praticamente inexistente nas políticas de proteção ao patrimônio cultural no Brasil – e isso não foi modificado nos dez anos em que a Cinemateca Brasileira passou vinculada à Fundação Nacional Pró-Memória (FNpM) e ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

A preservação audiovisual nas políticas de cultura do Brasil

Entendemos a preservação audiovisual como o:

conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. [...] A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação,¹⁴ a duplicação,¹⁵ a restauração,¹⁶ a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades¹⁷

Ao definir preservação na sua tese de doutoramento, Carlos Roberto de Souza sublinha um aspecto fundamental:

A preservação não é uma operação pontual, mas uma tarefa de gestão que não termina nunca. A manutenção a longo prazo da integridade de um registro ou de um filme de-

12 CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982; LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

13 QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap*: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. p. 44.

14 Segundo Souza (SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação), Universidade de São Paulo, 2009. p. 6, grifos do texto): “A conservação engloba todas as atividades necessárias para prevenir ou minimizar o processo de degradação físico-química de um artefato, seja ele produzido pelo arquivo ou um objeto anteriormente existente, incorporado pelo arquivo com possíveis sinais de dano ou instabilidade”. Fernanda Coelho (COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação), Universidade de São Paulo, 2009. p. 14) incluiu aqui a expressão “ou sem” ficando, então “incorporado pelo arquivo com [ou sem] possíveis sinais de dano ou instabilidade”.

15 “A duplicação é um conjunto de práticas relacionadas à criação de uma réplica de uma obra audiovisual, seja uma cópia de segurança a partir do original ou de elementos de preservação existentes, ou como forma de possibilitar o acesso à obra.” SOUZA, Carlos Roberto de, op. cit., p. 7.

16 “A restauração abrange procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais realizados com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do artefato audiovisual, devolvendo-o ao estado mais próximo possível de suas condições originais quando criado e/ou exibido.” Idem.

17 Idem.

pende da qualidade e do rigor do processo de preservação executado ao longo das décadas, não importa sob quais regimes administrativos, até um futuro indeterminado. Nenhum filme *está* preservado; na melhor das hipóteses, ele está *em processo* de preservação.¹⁸

Pensar a preservação audiovisual como tarefa que exige continuidade, implica na necessidade de políticas setoriais estáveis. Nossa análise das políticas de preservação audiovisual no Brasil desde a década de 1930 até 2010, entretanto, mostra apenas ausência, ou seja: uma situação completamente avessa às necessidades.¹⁹

A partir do ano 2000, projetos como o Diagnóstico e o Censo Cinematográfico Brasileiro colocaram a preservação audiovisual, mesmo que de maneira acanhada, na agenda político-cultural do Governo Federal. A mudança nos paradigmas de atuação do Ministério da Cultura a partir de 2003²⁰ trouxe novidades às políticas de audiovisual. Na gestão de Orlando Senna apostou-se em uma maior amplitude das atividades da Secretaria do Audiovisual (SAv) e, ao mesmo tempo, em uma maior integração entre suas áreas de atuação. A cadeia produtiva do audiovisual começou a ser pensada como um todo e houve uma tentativa de

articular os diferentes elos do processo produtivo do audiovisual. Nesse sentido, foram integradas à SAv organismos dispersos como a Ancine, o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e a Cinemateca Brasileira, que estavam vinculados respectivamente à Casa Civil, Funarte e ao Iphan. O “Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual: Brasil, um país de todas as telas”, lançado neste mesmo ano, abriu espaço para três áreas que até então eram tratadas apenas esporadicamente: formação, política externa e preservação.

Entre as recomendações do relatório final do Censo Cinematográfico Brasileiro constava a necessidade de esboçar uma política de preservação do acervo audiovisual do país. Também o documento, pactuado com os representantes da sociedade civil,²¹ trazido por Orlando Senna ao assumir a Secretaria do Audiovisual e que, em grande parte, norteou as ações da pasta, tematizava a preservação audiovisual referindo-se especificamente ao imperativo estabelecimento de uma política setorial, com a criação de legislação e destinação de recursos específicos.

Conforme consta no Relatório de Atividades da Cinemateca Brasileira de 2004, o projeto “Cinema Brasileiro: prospecção e memória” previa a criação do Sistema

18 Idem.

19 BEZERRA-LINDNER, Laura. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010)*. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

20 Nas gestões de Gil e Juca tiveram início mudanças fundamentais nas políticas culturais brasileiras, quando o MinC começou a operar com a ideia da cultura como um direito, defendendo a necessidade de retomar o papel ativo do Estado na formulação e implementação de políticas culturais, agora pensadas como política pública focada na sociedade como um todo, e não apenas nos artistas. Estas mudanças, por sua vez, trouxeram à tona questões complexas como a necessidade de territorialização das políticas culturais e de criação de instâncias de participação que permitam efetivamente a definição de políticas democráticas.

21 SEMINÁRIO NACIONAL DO AUDIOVISUAL. *Relatório do Seminário Nacional do Audiovisual*, Rio de Janeiro, 3 e 4 de dezembro de 2002. Disponível em: <<http://www.cinebrasiltv.com.br/pdf/relatorio.pdf>>. Acesso em: jun. 2010.

Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA), com o objetivo de coletar informações sobre os acervos de cinema e vídeo dispersos em todo o país, reuni-las em um banco de dados e disponibilizá-las na internet. Em carta de março de 2006 convocando a Diretoria de Audiovisual (Dimas) da Fundação Cultural do Estado da Bahia a vincular-se ao Sistema, Orlando Senna afirmava que, “através do SiBIA, a Secretaria do Audiovisual acredita poder constituir uma base sólida para o estabelecimento de um Plano Nacional de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro”. Este plano, meta definida pela própria SAv, até os dias de hoje (abril de 2015) não foi sequer delineado.

A Cinemateca Brasileira (CB) viveu, neste período, um processo de valorização sem precedentes na sua história. Aumentaram os recursos orçamentários e extraorçamentários, houve melhoria da infraestrutura, compra de equipamentos etc. Ao mesmo tempo, no âmbito interno da CB, percebia-se uma grave fragmentação entre os departamentos e as instâncias organizacionais e mesmo o enfraquecimento das atividades básicas de preservação em um momento de aumento orçamentário exponencial. Este é um paradoxo que desafia o bom senso e é fruto da ausência de uma definição clara da política institucional.

No Centro Técnico Audiovisual (CTAv), na gestão de Gustavo Dahl, foi elaborado um plano de preservação do acervo, que incluía a construção de um espaço climatizado com 800m² planejado de acordo com as mais atuais recomendações técnicas, e diversas ações foram empreendidas. Entretanto, estas ações eram

dependentes de um projeto (ou seja: algo com duração limitada), o Banco de Conteúdos Culturais (BCC), que não era sequer gerido pela própria instituição, mas sim pela Cinemateca Brasileira. Ao fim do projeto, segundo Dahl em sua última fala pública em uma mesa de debates durante 6º CineOP, haveria a possibilidade de todo o sistema de preservação desenvolvido no CTAv ser interrompido bruscamente, pondo em risco não somente a melhoria alcançada na gestão do acervo, como também dispersando o *know how* desenvolvido pelo Centro Técnico nos últimos anos. Foi exatamente o que aconteceu: em 2013, após o congelamento dos recursos destinado à Sociedade Amigos da Cinemateca Brasileira e a demissão de mais de cinquenta funcionários que atuavam em diversos projetos, entre eles o BCC, a equipe de preservação do CTAv foi desmanchada. A reserva técnica foi inaugurada em agosto desse ano, mesmo sem uma equipe disponível para operá-la. Mais um exemplo da inexistência de uma política de preservação audiovisual até mesmo para as instituições do próprio MinC.

Lembremos que, desde 2000, diversos documentos apontavam a necessidade de definição de uma política de abrangência nacional para o setor, a exemplo das resoluções do VIII Congresso Brasileiro de Cinema e Audiovisual (2010) ou o documento final do Seminário Nacional de Audiovisual (2002), que se referia à necessidade de “ações que possibilitem e incentivem a criação e o financiamento de *órgãos de guarda regionais* que se encarreguem da preservação de filmografias locais e de difusão do acervo existente”.

Como já dito, nas gestões dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira houve um esforço em prol da descentralização das políticas culturais. A própria Secretaria do Audiovisual tem exemplos que apontam neste sentido, como o DocTV; o Revelando os Brasis; as ações de estímulo ao cineclubismo e à criação de uma rede de difusão alternativa; a tentativa de implantação de Núcleos de Produção Digital em diversas regiões do país ou ainda a criação de um Centro Técnico Audiovisual do Norte e Nordeste (Canne) em Recife.

No caso da preservação audiovisual, as coisas se deram de forma diferente: a SAV promoveu uma forte concentração de verbas e ações na Cinemateca Brasileira, que, por sua vez, mostrava uma (também forte) propensão a centralizar as ações na área. Interessou-nos entender o que permitiu tamanho hiato entre as políticas do MinC no geral e as ações da SAV na preservação audiovisual em particular. Importante esclarecer que percebemos o Estado e a sociedade civil como grupos não apenas distintos entre si, mas que comportam grandes diferenças no seu próprio interior, abrindo espaço para os mais diversos embates. Foi neste contexto de disputas por direitos e por recursos, que encontramos o lugar da preservação audiovisual nas políticas do Ministério da Cultura.

O cinema travou uma longa luta para obter reconhecimento enquanto arte e

assim conquistar um espaço no seio da cultura. Considerada “arte impura” por sua “contaminação” com as outras artes, mais “impuro” ainda ele é como parte da indústria cultural e do mundo mercantilista do entretenimento. Na sua ambiguidade ontológica,²² o cinema permanece um híbrido entre avançada forma artística e produto comercial (um produto como outro qualquer, como defendiam diversas instâncias na Organização Mundial de Comércio). Mais precário ainda é o lugar do cinema brasileiro, que inúmeras vezes teve que ser descoberto e redescoberto, afirmado e reafirmado através da dupla negação que o perpassa(va) – não se constituir enquanto indústria, nem alcançar qualidade artística e, desta maneira, não existir.²³

Frágil é também o lugar das políticas de cultura num país marcado, ele próprio, pela instabilidade das instituições, pelo autoritarismo e pelas desigualdades. Na história da política nacional de cultura, a proteção ao patrimônio sempre teve lugar de destaque, desde os anos 1930. O patrimônio, entretanto, era pensado de maneira restrita (e restritiva) dentro das categorias histórica e artística, onde não havia lugar para o cinema. Anos depois, quando vinculada às instituições de memória, a Cinemateca Brasileira permaneceu um corpo estranho, “filho enjeitado” das políticas de patrimônio. Também nas políticas de audiovisual o foco esteve distante da preservação. Seu objetivo maior

22 PESCELELLI, Marco. *The art of not forgetting: towards a practical hermeneutics of film restoration*. Ph.D. Thesis, University College of London, 2010.

23 AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese (Doutorado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, 2004.

sempre foi o fomento à produção²⁴ e somente nos últimos anos começa a se fortalecer a percepção de que a preservação é um dos elos da cadeia criativa e produtiva do audiovisual.

A preservação audiovisual ocupa, portanto, o lugar de “periférico do periférico do periférico” – se me permitem a licença poética. Que, nesse contexto, o Brasil tenha efetivamente uma história da preservação audiovisual deve-se em grande parte a esforços isolados; ela foi sendo construída, num processo de grande descontinuidade, por indivíduos e pequenos grupos apaixonados, comprometidos, obcecados pelo tema, e se constituiu basicamente em função dos esforços de atores singulares. Esta, entretanto, é uma base de atuação instável e precária.

Vinculada a este espaço frágil e precário, corresponde à preservação audiovisual uma posição desvantajosa nas lutas por recursos. Pode-se mesmo dizer que o necessário processo de valorização da Cinemateca Brasileira ocorreu em detrimento de uma política nacional de preservação audiovisual, num governo que investiu na descentralização das políticas de cultura. É significativo que exatamente nesse setor as relações de força vigentes tenham possibilitado apenas uma política auto-centrada e marcada por ações centralizadoras, que não apenas eram contraditórias, mas mesmo opostas aos conceitos, como a descentralização e a participação

da sociedade civil, que nortearam estratégias e ações desenvolvidas em outras áreas do Ministério da Cultura.

Cabe, ainda, salientar que as disputas Rio-São Paulo são tão acirradas e totalizantes que por muito tempo dificultaram a visão da possibilidade efetiva de um projeto nacional de preservação audiovisual. Somente com a formação de uma rede de pessoas e instituições e sua articulação para alcançar objetivos comuns (para o que contribuíram os Congressos Brasileiros de Cinemas, o SiBIA, mas principalmente os Encontros Nacionais de Acervos e Arquivos Audiovisuais) – materializado na criação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual – é que a pressão por uma política de alcance nacional adquire força e alcança um novo patamar.

Desafios da preservação audiovisual no século XXI

O processo contemporâneo de convergência tecnológica, no qual os meios de comunicação de massa, as telecomunicações e a internet estão reciprocamente enlaçados, trouxe mudanças significativas para o audiovisual. As novas tecnologias digitais vieram reforçar a fome de expressão e consumo audiovisual, e é tamanha a multiplicidade de plataformas e janelas de exibição, que, atualmente, o acesso parece ser limitado apenas pela imaginação. É necessário, neste novo contexto,

²⁴ Jean Claude Bernardet (*Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008. p. 26) afirma que “esse predomínio da produção orientando o discurso histórico pode ser encontrado em vários signos que constituem uma mentalidade cinematográfica” e chama a atenção para os cartões comemorativos da Cinemateca Brasileira; para ele, “não deixa de ser significativo que dois cartões do que se entende por ‘90 anos’ de ‘cinema brasileiro’ se refiram exclusivamente à câmera e ao diretor”.

refletir sobre as formas de produção da memória e dos conhecimentos específicos do audiovisual, assim como sobre o papel dos arquivos de filmes nesse novo “tempo de compartilhamento”.²⁵

Repensar seus conceitos básicos, suas diretrizes, sua missão, seus objetos, o acesso, as articulações possíveis e necessárias etc. representa um enorme desafio para as instituições detentoras de acervos audiovisuais – especialmente na precária situação em que se encontram. Desafio é também enfrentar o “dilema digital” no que se refere às inseguranças na conservação de longo prazo e à complexificação da formação do preservador audiovisual.

Importante salientar que o restauro de filmes é elemento importante da preservação, é também seu braço mais visível e valorizado, mas é um elemento entre outros. Pensar na preservação audiovisual como “tarefa de gestão”, implica em pensar um todo, no qual restauro e difusão são apenas partes. Especialmente no quadro de emergência das tecnologias digitais, diversas questões precisam ser equacionadas cuidadosamente.²⁶ Importante é não perder de vista que até o presente momento as tecnologias digitais (pelo menos ainda) não são uma solução para a preservação audiovisual nem apresentam respostas para assuntos intensamente discutidos no setor. Lembremos que não existem atual-

mente padrões seguros de preservação digital; as mídias digitais são vulneráveis, não somente pela fácil degradação dos *bits*, como também em função da rápida e constante obsolescência dos *hard* e *softwares* indispensáveis para acessar os conteúdos.²⁷ Sendo assim, um arquivo digital precisa investir em uma permanente transposição dos materiais para novos suportes e formatos, sob pena de perda total do acervo – o que é problemático especialmente na situação precária em que se encontram as instituições brasileiras.

Além disso, é fundamental lembrar que a preservação audiovisual envolve mais que a preservação do conteúdo. Na palestra inaugural do 8º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais (Ouro Preto, 2013), intitulada “Balanço de um campo: a arquivística audiovisual”, Ray Edmondson ressaltou a importância de se garantir o acesso à experiência original com os filmes, quando sublinhou a íntima conexão entre “suporte, conteúdo e contexto” de recepção. No mesmo sentido expressou-se Enno Patalas, preservador e restaurador do Münchner Filmmuseum (Museu do Cinema de Munique), ao ressaltar que os preservadores não estão apenas salvando o material físico, mas o imaginário do cinema, que inclui o filme, as condições e o contexto de exibição, bem como os espectadores.²⁸

25 HEFFNER, Hernani. Tempo de compartilhamento. *Catálogo do CineOP*, n. 8, 2013. p. 98-101.

26 KLIMPEL, Paul; KEIPER, Jürgen (orgs.). *Was bleibt? Nachhaltigkeit der Kultur in der digitalen Welt*. Berlin: Internet & Gesellschaft Collaboratory e. V., 2013; BUARQUE, Marco Dreer, op. cit.; PESCELELLI, Marco, op. cit.

27 SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL. *O dilema digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2009; SAYÃO, Luís Fernando. Preservação digital no contexto das bibliotecas digitais: uma breve introdução. In: MARCONDES, Carlos H. et al. (orgs.). *Biblioteca digital: saberes e práticas*. Salvador; Brasília: UFBA; Ibict, 2005. p. 113-143.

28 Apud PESCELELLI, Marco, op. cit., p. 15.

As tecnologias digitais são uma realidade, mas as instituições precisam de conceitos claros para nortear suas ações. Elas não podem perder de vista que preservação audiovisual implica sempre em pensar no todo: em pesquisa, prospecção, conservação, restauro, duplicação, digitalização e difusão; em como estas ações devem estar articuladas; e no desenvolvimento das ações a longo prazo. O ponto de partida deve ser um diagnóstico claro, que permita a definição de prioridades, visto que os recursos são limitados.

E, neste sentido, gostaria de tecer algumas considerações sobre o restauro de filmes. Tendo em vista que o restauro é um processo caro e complexo, é fundamental que se pense prioritariamente na conservação dos filmes, ou seja, nas medidas necessárias para prevenir ou minimizar o processo de deterioração dos filmes – o que não se faz sem espaços e equipamentos adequados, sem planejamento e sem profissionais capacitados. A restauração é uma importante medida, desde que esteja conectada com as diversas outras ações que constituem a preservação audiovisual.

Os novos (e os antigos) desafios trazem consigo muitas possibilidades. O aumento da importância do audiovisual torna necessário e urgente que se estabeleça o valor social e estético das imagens em movimento, como enfatizou João Luiz Vieira em fala durante o 8º CineOP (2013). Neste contexto, manifestam-se fortes justificativas para a preservação audiovisual. Se

pensamos em políticas públicas ancoradas nos direitos culturais, como determina a Constituição, é porque elas são consideradas vitais para o desenvolvimento humano e social. A cultura é, atualmente, fortemente pautada pelos fenômenos midiáticos e pelas indústrias culturais,²⁹ e o audiovisual ocupa uma posição central nesse cenário. A preservação de diferentes modos de expressão audiovisual é essencial para o compartilhamento de uma usina de símbolos, que forma a base para a construção, desconstrução e reconstrução de redes de significados. Também no contexto de ampliação do faturamento das chamadas indústrias criativas no mercado internacional, processo marcado por forte desigualdade – EUA, Grã-Bretanha e China produzem quase a metade dos bens culturais negociados mundialmente –, seria estratégico preservar o acervo de imagens em movimento do Brasil.

Esse contexto internacional, conjugado ao processo de amadurecimento da política cultural brasileira e da própria área da preservação audiovisual é propício a mudanças. Entretanto, é preciso enfrentar as dificuldades e responder às questões que se colocam. A primeira delas: se é de interesse público preservar o acervo audiovisual brasileiro, a quem compete fazê-lo? Como articular os trabalhos de instituições públicas e privadas? Como promover a sinergia entre as ações promovidas pelas instâncias municipais, estaduais e federal? Como conectar a preservação

29 RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007; RUBIM, Albino. Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade. In: LEITÃO, Cláudia (org.). *Gestão da cultura: significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003. p. 89-104; _____. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador: Edufba, 1995.

audiovisual nas suas dimensões locais, regionais, nacionais, transnacionais?

Em primeiro lugar é fundamental realizar um trabalho amplo e de longo prazo em prol do reconhecimento público e da valorização da preservação audiovisual. Instituições públicas e privadas, principalmente as da cultura e educação, precisam atuar conjunta e transversalmente nesse sentido. A preservação audiovisual é um processo e é necessário investir na conscientização da preservação como parte constituinte da cadeia do audiovisual. Este processo de reconhecimento da área deve começar nos cursos de audiovisual; diretores, produtores e técnicos precisam entender que “todo nosso árduo trabalho e nossos esforços criativos de nada valem porque nossos filmes estão desaparecendo” – como afirmou Martin Scorsese em 1989, no seu manifesto *Tudo o que fazemos não significa nada!*.

O setor precisa avançar no seu processo de organização, superar as divergências e atuar unido para que a preservação audiovisual, área profundamente multidisciplinar, seja reconhecida como tema relevante nos diferentes setores: audiovisual, patrimônio, educação, comunicação, indústria, economia, direito, ciência e tecnologia etc. A criação de um grupo de trabalho específico para traçar diretrizes para uma política de preservação audiovisual no Estado do Rio de Janeiro, no contexto de elaboração do Plano Estadual de Cultura, aponta caminhos de articulação política.

Fundamental seria também fortalecer o processo de institucionalização da preservação audiovisual como área específica. A publicação *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*³⁰ representa uma base valiosa. Enquanto área específica, ela tem necessidades próprias, inclusive de infraestrutura (determinados equipamentos poderiam, por exemplo, ter as taxas de importação reduzidas) e materiais, alguns dos quais parecem um tanto exóticos, o que traz dificuldades para que as instituições públicas possam comprá-los dentro dos limites da burocracia estatal.

As resoluções da ABPA e dos CBCs apontam a necessidade de se constituir um grupo de estudo para aperfeiçoamento e atualização da legislação. Diversas questões precisam ser definidas, como os direitos das instituições em relação aos acervos sob sua guarda, relevantes para a realização de ações de preservação, ou ainda para as já citadas questões de tutela.

O financiamento setorial precisa ser negociado politicamente, para que a preservação não seja sempre o perdedor nas lutas redistributivas.³¹ A ideia de criação de um fundo específico para a preservação audiovisual aparece no Seminário Nacional de Audiovisual de 2002 e retorna, ainda sem resposta dez anos depois, na Carta de Ouro Preto de 2011, que exige uma distribuição equânime de recursos públicos para o setor audiovisual. A Carta de Ouro Preto 2013 repete a reivindicação ao pleitear uma linha espe-

30 EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: ABPA; Cinemateca do MAM-RJ, 2013.

31 Políticas redistributivas são aquelas que alteram a repartição de recursos e de direitos.

cífica para a preservação dentro do Fundo Setorial do Audiovisual. Necessário, para tanto, que exista espaço para uma representação do setor nas instâncias decisórias, como o Conselho Consultivo da SAV e o Conselho Superior de Cinema; importante também que a comunidade se mobilize e se organize para levar delegados defendendo estas bandeiras nas diversas instâncias de participação criadas a partir de 2003.

Um ponto central é a valorização das instituições detentoras de acervos de imagem em movimento, o que passa pela definição de uma política institucional (política de acervo, de acesso etc.), que, entre outras coisas, estabeleça um lugar adequado para seus técnicos. Não existe a possibilidade de reconhecimento da importância da preservação audiovisual e de suas instituições sem a valorização dos profissionais que nelas trabalham. Esta é uma questão relevante e premente para o setor em geral, não só no Brasil; o já citado livro de Edmondson, por exemplo, foi escrito com a finalidade de estabelecer um corpo teórico documentado para fundamentar a profissão. O reconhecimento da profissão implica em uma área de formação específica, o que abriria caminho para a imprescindível abertura de cargos específicos nas instituições.

Finalmente, a consolidação da preservação audiovisual precisa ser entendida como parte do processo de fortalecimento institucional da cultura. Se o sucesso das ações empreendidas na preservação audiovisual exige continuidade, então o setor não pode ser dependente da sensibilidade de indivíduos; as políticas não podem depender de amizades e inclina-

ções pessoais; é preciso haver um determinado nível de ação que permaneça independente dos gestores transitórios. Isso só será possível quando, por um lado, os poderes públicos e a sociedade civil conjuntamente definirem e implementarem uma política nacional para a área. Por outro lado, as instituições detentoras de acervos audiovisuais precisam de uma política interna clara, definida de acordo com suas especificidades, mas ancorada na política nacional, que garanta a continuidade das ações independentemente das pessoas responsáveis pela gestão num determinado momento.

Algumas experiências dos últimos dez anos, como a parcial dissolução do acervo da Cinemateca do MAM-RJ, o desmonte da CRAV de Minas Gerais, o longo impasse em torno da Cinemateca Capitólio em Porto Alegre e os recentes eventos na Cinemateca Brasileira, exemplificam as perdas causadas pela fragilidade institucional e pela instabilidade político-cultural. Eles indicam a urgência na definição de uma política nacional de preservação audiovisual que considere a complexidade e heterogeneidade do setor: são diversas as necessidades nas diferentes regiões do país, assim como o perfil dos acervos (são distintas as competências e infraestrutura necessárias para a conservação de filmes, para o restauro ou para o trabalho com a documentação correlata, por exemplo). Ela precisa considerar ainda que a descentralização de acervos é não apenas tecnicamente sensato, mas também política e eticamente apropriado ao pacto federativo brasileiro e às afirmações da Constituição Federal de 1988.



Itens do acervo de imagens em movimento do Arquivo Nacional. Foto: Agnaldo Santos/AN

A formação de acervos audiovisuais

Mauro Domingues

Coordenador-Geral de Processamento e Preservação do Acervo do Arquivo Nacional.

O cinema como conhecíamos até pouco tempo já não é mais o mesmo! Nos últimos anos, observamos algumas alterações significativas nos meios de produção, com o surgimento e desaparecimento de tecnologias que se tornam obsoletas cada vez mais rápido, formando um legado que nos deixa com muitas dúvidas sobre sua permanência.

Isso não é nenhuma novidade e é uma característica dos tempos atuais. Qualquer atividade baseada em tecnologia *sofre deste mal*, produzindo objetos cada vez mais inacessíveis. Em algumas atividades, com o advento da tecnologia digital, podemos observar uma obsolescência programada.

Quando produzíamos imagens e sons baseados no registro em um suporte físico que determinava inclusive questões como estética e qualidade, também havia a obsolescência e a substituição. Mas essas mudanças ocorriam de forma muito lenta. Ao verificarmos que o filme 35 mm foi durante muito tempo o formato mais utilizado para registro de imagens, podemos constatar que o suporte já foi o nitrato, acetato e poliéster. Até hoje é possível a convivência quase pacífica entre eles. São mudanças importantes, mas não alteraram significativamente a maneira de conservarmos estes registros. Alguns outros formatos foram utilizados e caíram em desuso,

mas isso não mudou em nada a maneira de preservá-los, já que todos estes formatos possuíam algumas características comuns. Ainda hoje podemos encontrar formatos de filmes que não *vingaram*. Cabe lembrar que também não conseguimos preservar grande parte do acervo produzido neste período, ou seja, não sabemos como fazê-lo durante muito tempo.

O que podemos chamar de acervos audiovisuais do início do cinema foram formados graças à iniciativa de colecionadores e fãs. Aqueles apaixonados pelo cinema começaram a colecionar filmes de acordo com seu gosto pessoal, muitas vezes motivados por uma atriz, por um diretor ou qualquer coisa que diga respeito ao mundo do colecionador.

O cinema nascido como uma invenção sem futuro, em seus poucos mais de cem anos, desde a sua primeira projeção em 1895, em Paris, transformou-se não só em uma indústria que movimenta milhões de dólares no mundo inteiro, como também uma ferramenta eficaz para o uso científico, como imaginavam os irmãos Lumière. Além disso, o cinema, apesar do não reconhecimento imediato, se tornou uma ferramenta eficaz para o registro das diversas atividades desenvolvidas na sociedade, o que o tornou também um documento de arquivo.

Os filmes nem sempre foram considerados documentos de arquivo. Ainda hoje, durante visitas realizadas em arquivos públicos de diversos municípios, é comum observarmos estantes com latas de filmes, algumas delas não identificadas, e geralmente são objetos estranhos às equipes. Muitas vezes, a partir da curiosidade de alguns pesquisadores

e profissionais, estes documentos são trazidos à tona. Cabe lembrar que os primeiros arquivos audiovisuais, que não tinham esta denominação na época, foram reunidos, tratados e preservados por fãs apaixonados pelo cinema.

No Brasil, em 1936, durante o governo do presidente Getúlio Vargas, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE pelo então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (1900-1985), o antropólogo, cientista e professor Edgar Roquette-Pinto (1884-1954) é convidado para dirigir o instituto. Roquette-Pinto já tinha experiência com o cinema, pois iniciou, em 1910, a filmoteca do Museu Nacional, com filmes científicos. No INCE, Roquette-Pinto convidou o cineasta mineiro Humberto Mauro para dirigir filmes científicos e didáticos, já que sua ideia era promover e orientar a utilização do cinema como auxiliar do ensino, utilizando-o como instrumento voltado para a educação popular. Mais de trezentos filmes foram produzidos. Atualmente, uma parcela destes filmes está na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

O Arquivo Nacional, criado em 1838, possui em seu acervo audiovisual expressivos registros da história social, cultural, política e administrativa do Brasil, da década de 1920 aos dias atuais. São cerca de sessenta mil rolos de filmes e cinco mil fitas videomagnéticas de diferentes formatos.

O acervo é composto por filmes produzidos pelo Estado brasileiro – como os cinejornais da Agência Nacional –, acervos privados que foram doados, documentários, obras de ficção, peças publicitárias, gravações de eventos, vinhetas, produções

institucionais, registros familiares e cortes de filmes censurados durante a ditadura militar (1964-1985). O Arquivo Nacional possui também filmes depositados em regime de comodato, entre eles as obras de Nelson Pereira dos Santos, LC Barreto, RF Farias, Isaac Rozemberg, Ruy Guerra, Luiz Carlos Lacerda, Murilo Salles, Darcy Ribeiro, Hugo Carvana, entre outros.

Em 2014, o Arquivo Nacional inaugurou a sua sala cofre, com todos os requisitos de segurança, destinada à guarda e preservação de acervos digitais, voltada neste primeiro momento para a conservação de representantes digitais de seu acervo textual, iconográfico e cartográfico, além de documentos natos digitais.

Já em 2015, o Arquivo Nacional finalizou um projeto de construção de uma área destinada à guarda de longo prazo de suas matrizes (filmes, negativos fotográficos, microfilmes, vídeos, documentos sonoros etc.), denominado Banco de Matrizes, que poderá ampliar de maneira considerável o espaço existente hoje. Este projeto necessita de recursos financeiros para sua implantação.

A Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ foi fundada em julho de 1955 – sessenta anos em 2015 – com a finalidade de incorporar o cinema às suas exposições. Hoje, a Cinemateca está estruturada em arquivo de filmes, departamento de documentação e sala de exibição.

A Cinemateca do MAM não cumpriu apenas o seu papel como arquivo de filmes, mas como um local destinado ao debate, à finalização de filmes, à resistência em tempos difíceis, à formação de público e profissionais, sem esque-



Itens do acervo de imagens em movimento do Arquivo Nacional. Foto: Agnaldo Santos/AN

cer também as exposições, muitas delas acompanhadas de música ao vivo.

A Cinemateca Brasileira em São Paulo, fundada em 1940 a partir da criação do Clube do Cinema, tem como fundadores Paulo Emílio Sales Gomes, Décio de Almeida Prado e Antônio Cândido de Mello e Souza.

O Clube foi fechado pela polícia do Estado Novo. Após várias tentativas de se organizarem cineclubes, foi inaugurado, em 1946, o segundo Clube de Cinema de São Paulo. Seu acervo de filmes constituiu a Filмотeca do Museu de Arte Moderna (MAM), que viria a se tornar uma das primeiras instituições de arquivos de filmes a se filiar à FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film (www.fiafnet.org), em 1948. Em 1984, a Cinemateca foi incorporada ao governo federal como um órgão do então Ministério de Educação e Cultura (MEC), e hoje está ligada à Secretaria do Audiovisual.

A mudança da sede para o espaço do antigo Matadouro Municipal, cedido pela Prefeitura da cidade, ocorreu a partir de 1992. Seus edifícios históricos, inaugurados no século XIX, foram tombados pelo Condephaat – Conselho de Defesa do Pa-



trimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, e restaurados pela entidade.

O Centro Técnico Audiovisual – CTAv, criado em 1985 dentro da estrutura da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – Embrafilme, alimenta desde a sua criação a iniciativa da preservação audiovisual. Seu acervo é basicamente formado por filmes de curta e média metragem produzidos pelo INCE, pelo Instituto Nacional do Cinema – INC, pelo Departamento do Filme Cultural – DFC e pela diretoria não comercial da Embrafilme, e estão armazenados em depósitos climatizados, elaborados especialmente para este fim. Trinta anos depois de sua fundação, o CTAv segue sua tradição e inaugura em 2015 o mais moderno espaço para a guarda a longo prazo de acervos audiovisuais no Brasil.

Ao verificarmos a situação do Brasil na preservação de acervos audiovisuais desde os anos de 1980 até hoje, fica nítida a evolução, tanto no que diz respeito à estrutura necessária para a guarda, ao reconhecimento da importância da atividade, à formação de profissionais e ao debate sobre o tema em festivais e outros fóruns de discussão. Apesar de avanços significa-

tivos, falta ainda a formação de uma política de Estado voltada para a preservação audiovisual, que permita a continuidade da atividade, independente da variação de humor de dirigentes e políticos, já que a manutenção desta atividade está diretamente ligada às verbas públicas, com alguns esforços privados bem significativos, mas ainda dependente de verbas públicas, como é a atividade audiovisual no Brasil. É fundamental que o produtor audiovisual também se torne um elemento participativo nessa cadeia da preservação.

Carecemos também de uma rede que permita um acesso rápido às informações existentes nos diversos acervos audiovisuais espalhados pelo Brasil. Atualmente existe tecnologia capaz de propiciar esta rede, com custo extremamente baixo, mas que esbarra no antigo conceito do colecionador, que entende seu acervo como objetos de uma coleção particular, não permitindo o acesso amplo a estas informações. Infelizmente, ainda convivemos com esta maneira de gerenciar acervos, e isso funciona como um elemento prejudicial à preservação, já que a falta de informação dificulta muitas vezes a tomada de decisões em projetos de restauração de filmes.

Hoje, além do grande desafio de manter acervos audiovisuais com películas cinematográficas, utilizadas durante mais de cem anos, surge a questão da chegada definitiva da tecnologia digital. Este processo, que teve início há alguns anos, impõe de maneira incisiva alterações conceituais na formação e gerenciamento de acervos audiovisuais. A informação digital não depende mais do objeto onde está inserida, diferentemente do que conhecíamos há pouco tempo.

Durante muitos anos, manter acervos audiovisuais em locais frios e com índices de umidade relativa do ar em torno de 50% era uma meta das mais difíceis, não só pela questão financeira, mas também pela falta de tecnologia no mercado que possibilitasse alcançar a condição imaginada ideal. Mexer o mínimo possível no acervo também era quase um dogma.

O objeto audiovisual era o mais importante. Acreditávamos que mantê-lo significava salvá-lo e garantir sua eternidade. Mas nos enganamos, porque não há como garantir a eternidade de um objeto que tem na sua estrutura elementos orgânicos. Podemos adiar seu fim, mas ele virá. A saída então era transferir a informação presente nos objetos para um novo suporte, também com elementos orgânicos, que deveria ser o mais próximo do original. Conseguimos em muitos casos, no entanto, sempre haverá perdas significativas, especialmente no Brasil e em outros países onde não há uma indústria audiovisual consolidada, nem acesso aos melhores materiais e procedimentos. Ainda predomina, por parte da sociedade e do Estado, a falta de reconhecimento da importância deste patrimônio.

Acumular filmes empilhando-os em estantes era uma saída bastante razoável. E hoje, com os objetos que armazenam informações digitais? Uma diferença sensível é que a informação digital não possui nenhuma relação intrínseca com o objeto que a armazena. Este objeto, na verdade, é algo como um *invólucro, um pacote ou uma embalagem*. Se antes deveríamos *mexer pouco*, agora devemos *mexer sempre*.

A exibição de filmes feita em cópias 35 mm está bem próxima do fim e será

reservada para poucos eventos. A projeção se dá hoje pelo DCP (Digital Cinema Package), que são arquivos digitais embalados em um pacote, e se configura como um padrão de distribuição e exibição do cinema digital. O DCP segue normas de qualidade estabelecidas pela SMPTE (Society of Motion Pictures and Television Engineers). Esta etapa seria o que poderíamos chamar de processo final da digitalização do cinema, ou seja, a exibição, já que a captação se dá por meio digital, e a película cinematográfica não faz mais parte do negócio. Todo o processo de pós-produção também é digital até chegarmos à exibição, que hoje, ressaltado, se dá por meio do DCP. E o que vem para os arquivos?

Sobra para os acervos audiovisuais o DCP, como se fosse uma cópia 35 mm, que normalmente chega desgastada após as exibições? O DCP não sofre este tipo de desgaste físico comum em cópias 35 mm, mas depende de sistemas de projeção específicos e são codificados, ou seja, dependem de códigos do distribuidor para sua exibição. E as matrizes que deram origem aos DCPs? E as famosas sobras de negativo que são consideradas verdadeiras relíquias em acervos audiovisuais? Existe algo semelhante nesse mundo digital? É claro que sim! Sobras são aquilo que não foi utilizado na montagem, mas que o diretor e o montador optaram por guardar. Como as receberemos? Como as descobriremos daqui a vinte, trinta anos ou mais? Isso me faz recordar de dona Lúcia Rocha, mãe do cineasta Glauber Rocha e responsável pela criação do Tempo Glauber, quando no final do século passado chegou ao CTAv com algumas



caixas de madeira repletas de filmes. Ao me procurar, ela diz algo mais ou menos assim: “Aqui estão as sobras de *Terra em transe*. Isso é outro filme!”

Dezenas de latas de negativos e cópiões 35 mm resistiram ao tempo graças ao fotógrafo Mário Murakami, que as levou para Belo Horizonte, e à incansável busca de dona Lúcia. O que aconteceu daí em diante faz parte de outra história, mas foi possível ver o que seriam as sobras de *Terra em transe* muitos anos depois.

Não há como considerar a formação de acervos com a simples guarda de pacotes digitais em DCP, fitas LTO (Linear Tape-Open), HDs ou qualquer outro pacote com arquivos digitais embalados, empilhados em armários, estantes ou em uma gaveta.

Diante desse quadro que a princípio nos parece caótico, existe uma perspectiva, que, em tese, poderá nos levar à questão que sempre buscamos, ou seja, a preservação definitiva. Como algo tão sujeito à obsolescência, tão dependente de

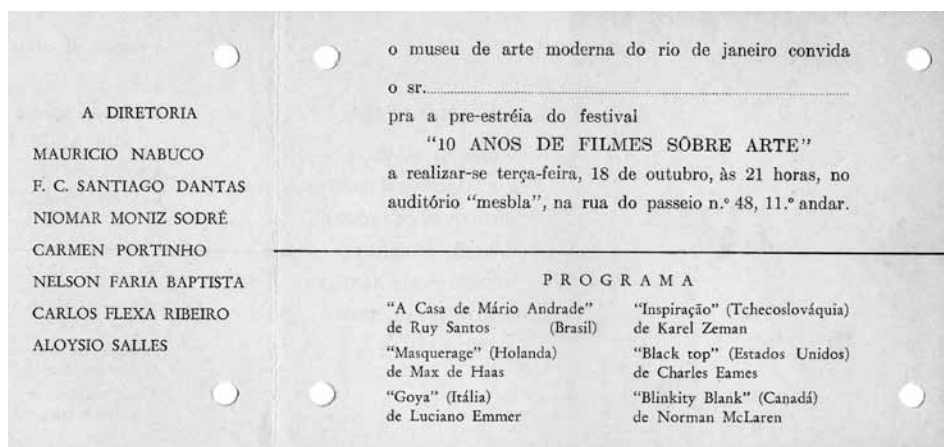
aparatos tecnológicos, entre outras características, poderá se tornar eterno?

Segundo Walter Benjamin,¹ “a reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite da forma mais imediata a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória”. Acervos audiovisuais digitais possuem também características de reprodutibilidade – talvez o termo correto não seja esse – ou a possibilidade de gerar réplicas idênticas aos originais, o que significa não perder qualidade a cada réplica gerada, isso sem levar em consideração o *pacote*, que funciona apenas como uma simples embalagem.

Informações digitais devem ser gerenciadas desde o seu nascedouro. Devem ser armazenadas em sistemas de *storage* seguros, replicados em pacotes dos mais diversos e atualizados constantemente. Devem ser exibidos nas múltiplas plataformas que já existem hoje. É, não será tão fácil!

1 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Convite para a
abertura do Festival 10
Anos de Filmes Sobre
Arte, 1955. Acervo
Cinemateca
do MAM



A vez do Rio: a criação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

José Quental

Pesquisador associado à Cinemateca do MAM-RJ.
Doutorando na Université Paris 8 e associado ao Institut
d'Histoire du Temps Présent – IHTP/CNRS.
Bolsista Capes.

Introdução

Neste ano de 2015 em que celebramos os 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Cinemateca do MAM) comemora seu sexagésimo aniversário. Instituição dedicada à conservação e à valorização do patrimônio cinematográfico, a Cinemateca do MAM tornou-se, ao longo das últimas seis décadas, um ator central da cultura cinematográfica e da história do cinema em nosso país. Um *lugar de memória*¹ incontornável para cineastas, críticos, historiadores, pesquisadores e cinéfilos.

Desde a sua criação, em 1955, sob o nome de Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Cinemateca desempenha um papel imprescindível na preservação do patrimônio cinematográfico brasileiro. Preservação aqui entendida num sentido amplo, como um conjunto de “procedimentos, princípios, técnicas e práticas”² que participam tanto da conservação, quanto da restauração e da valorização deste patrimônio. Por meio de diferentes ações que vão desde a formação de uma coleção, da restauração

1 NORA, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

2 CHERCHI USAI, Paolo. *Silent cinema: an introduction*. London: BFI, 2000.

de filmes, da promoção de cursos, ou ainda da manutenção de um centro de documentação e pesquisa até a digitalização e a disponibilização de acervos, a Cinemateca do MAM vem contribuindo para a preservação desse patrimônio.

Em contraste com a diversidade, a importância e a duração dessas ações, observa-se uma escassez de trabalhos dedicados à trajetória dessa instituição ou das pessoas que a construíram. É importante sublinhar, entretanto, que esta carência de pesquisas não é privilégio da Cinemateca do MAM ou da história da preservação de filmes no Brasil. Ao contrário, ela é constitutiva do campo da preservação audiovisual, cuja história, como bem observou Caroline Frick, “em grande parte ainda não foi escrita”.³ Neste contexto, o presente artigo pretende somar-se aos recentes trabalhos dedicados à preservação audiovisual no Brasil,⁴ contribuindo assim para a escrita desta história.

Analisando os primeiros anos da Cinemateca, entre 1955 e 1958, período em que seu projeto foi concebido e consolidado, o trabalho empenha-se em circunscrever e problematizar esta iniciativa, sublinhando seu contexto e alguns de seus antecedentes. Em particular, objetiva-se explicitar a ideia de cinemate-

ca contida nesse empreendimento, que, acredita-se, pode ser reconstituída por meio das ações e iniciativas organizadas naquele período.

Preservação cinematográfica, alguns antecedentes

Invenção do final do século XIX, o cinema registrou e representou as transformações sociais ao longo dos últimos 120 anos, tornando-se um arquivo privilegiado das sociedades contemporâneas. Fonte de valor inestimável para a história e para a memória, o cinema passou por um longo, dramático e desigual processo de patrimonialização. Da luta pela valorização do cinema como arte e objeto de cultura, passando por sua incorporação a coleções públicas e privadas, até o seu reconhecimento como objeto de valor histórico digno de participar das coleções de museus, arquivos e outros espaços patrimoniais, a história da preservação audiovisual é marcada pela perda e destruição de grande parte deste patrimônio.

Se em 1896 Boleslaw Matuszewski já defendia a salvaguarda das imagens em movimento, em particular daquelas que possuíam um “valor histórico”,⁵ foram necessárias ainda três décadas para que

3 FRICK, Caroline. *Saving cinema: the politics of preservation*. New York: Oxford University Press, 2011. p. 5.

4 Dentre outros, podemos citar: SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade de São Paulo, 2009; COELHO, Maria Fernanda. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade de São Paulo, 2009. CORRÊA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. Assis: Unesp, 2010; POUY, Alice. *A cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1996; QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948 – 1965)*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

5 MATUSZEWSKI, Boleslaw. Uma nova fonte histórica. Trad. Daniel Caetano. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

instituições que traziam o cinema para o centro de um discurso patrimonial fossem estruturadas. Esta transformação que buscou romper com “um conceito de cultura restrito e elitista”⁶ no qual o cinema era entendido como um produto menor da sociedade industrial, encontrou na defesa do cinema como arte seu principal vetor. Datam deste momento a criação de alguns dos principais arquivos de filmes do mundo, como por exemplo, o Reichsfilmarchiv de Berlim (1934), a National Film Library do BFI de Londres (1935), a Film Library do MoMA de Nova Iorque (1935) e a Cinémathèque Française de Paris (1936). Estas quatro instituições fundariam em 1938 a Fédération Internationale des Archives du Film (FIAPF).

Contudo, se essas primeiras “cinematecas modernas”⁷ datam dos anos de 1930, é no pós-guerra que este gênero de instituição patrimonial vai conhecer uma verdadeira expansão. Passado o conflito mundial, no qual a destruição atingiu seu paroxismo na história da humanidade, um discurso patrimonial entrou na ordem internacional, sendo um dos seus marcos a criação da Unesco em 1945. No campo do patrimônio cinematográfico, assistimos ao surgimento de inúmeras cinematecas e arquivos, como, por exemplo, os Archives Ciné-

matographiques Suisses (1943), Československý Filmový Ústav de Praga (1945), a Filмотека do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1946),⁸ o Gosfilmofond em Moscou (1948) e a Cinemateca Uruguaya (1952).

A criação da Cinemateca do MAM participa deste segundo momento. Mas, se por um lado é justo situar sua formação no seio deste movimento mais amplo de uma história do patrimônio e da preservação cinematográfica, por outro nos parece importante compreendê-la dentro de uma dinâmica e conjuntura locais. Conjuntura esta marcada por um amplo e profundo processo de transformação do campo cultural e cinematográfico brasileiro.

O período do pós-guerra no Brasil se caracteriza pela consolidação das bases de sua indústria cultural. Podemos sublinhar três fatores que contribuíram de maneira decisiva para o seu desenvolvimento. Em primeiro lugar, a ampliação do circuito comercial de filmes, sobretudo com a construção de novas salas de exibição, fomentada pelo capital estrangeiro.⁹ Em segundo, a fundação de grandes companhias de produção cinematográfica – Atlântida, Vera Cruz, Maristela etc. –, que constituiu um período de inflexão definitivo desta indústria.¹⁰ E, em terceiro lugar, o crescimento do

6 BEZERRA, Laura. *A Unesco e a preservação do patrimônio audiovisual*. Anais do V Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, UFBA, 2009.

7 BORDE, Raymond. *Les Cinémathèques*. Lausanne [Paris]: l'Âge d'homme, 1983. (Cinéma vivant).

8 A Filмотека do MAM se tornaria a Cinemateca Brasileira em 1956 ao se desligar do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ver as discussões em torno de sua data de fundação em SOUZA, Carlos Roberto de, op. cit., p. 11.

9 GATTI, André Piero. *A distribuição cinematográfica*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

10 KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Naves. *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

mercado editorial, com o aparecimento de publicações especializadas e a ampliação do espaço dedicado ao cinema nos grandes veículos de comunicação.

De forma concomitante e conectada a essa oxigenação do campo cinematográfico, ocorre a emergência do movimento cineclubista, em particular na região sudeste do país. Em 1946, são criados o Clube de Cinema de São Paulo e o Clube da Faculdade Nacional de Filosofia no Rio de Janeiro. No ano seguinte, o Clube de Cinema de Belo Horizonte; em 1948 foi a vez do Círculo de Estudos Cinematográficos (RJ), do Clube de Cinema de Santos, do Clube de Cinema de Fortaleza e do Clube de Cinema de Porto Alegre. Estes são alguns exemplos que demonstram a expansão desta prática que acompanha o retorno e a ampliação de manifestações associativas que haviam sido limitadas desde o final dos anos 1930 pela ditadura Vargas.

É neste processo de transformação do cinema, do lugar ocupado pela arte cinematográfica na sociedade brasileira, que podemos situar a criação da Cinemateca do MAM. Além disso, esta nova instituição cultural se associa a um outro movimento de renovação ligado às artes plásticas e à arquitetura que ganhou corpo com a formação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi no seio deste novo museu e de seu modelo museográfico que a Cinemateca se constituiu.

O cinema no museu

O dia 7 de julho de 1955 é celebrado como marco de fundação da Cinemateca do MAM. Naquele dia, ainda sob a denominação de *Departamento de Cinema*, foi realizada sua primeira sessão de filmes na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), na Rua Araújo Porto Alegre. Em um cartão com breve texto contendo o programa inaugural e informações práticas, os organizadores convidavam os sócios do museu a comparecerem ao evento. No programa, três filmes sobre arte, a saber: *Escultura holandesa do fim da Idade Média*, *A janela aberta (evolução da paisagem do séc. XV ao séc. XX)* e *Van Gogh*.¹¹

Sete anos antes, em 1948, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro havia sido criado. Sua primeira atividade pública, entretanto, só foi realizada no ano seguinte, com a inauguração da exposição *Pintura Europeia Contemporânea*.¹² Fundado como uma Sociedade Civil sem fins lucrativos e de caráter privado, o MAM tinha em sua base empresários, banqueiros, industriais, artistas e altos funcionários do Estado brasileiro. Essa elite política, econômica e social era composta por nomes como Gustavo Capanema, Raymundo Ottoni de Castro Maya, Walther Moreira Salles, Niomar Moniz Sodré, Paulo Bitencourt, Rodrigo de Mello Franco, Mário Pedrosa, Manoel Bandeira e Oscar Niemeyer. Castro Maya, importante industrial, empresário e figura proeminente

11 MAM. *Convite da sessão inaugural do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Julho de 1955. (Acervo Cinemateca do MAM).

12 SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. p. 17.

Capa do boletim da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, fevereiro de 1958. Acervo Cinemateca do MAM



da sociedade carioca, foi o primeiro presidente do museu. Ele ocupou o cargo até 1952, sendo sucedido por Niomar Moniz Sodré, jornalista e esposa de Paulo Biten-court, dono do jornal *Correio da Manhã*.

Como nos ensina Sabrina Sant'Anna, este projeto, levado a cabo por um setor da elite brasileira, buscava construir uma certa imagem de modernidade para o país – e para ela mesma – a partir de uma nova perspectiva museográfica. A sociedade brasileira era entendida “como matriz geradora de modernidade” e o museu “como lugar de novas ações e intervenções nesse mundo”.¹³ Por meio de seu projeto museográfico, da concepção de suas exposições, da formação de sua coleção, bem como do próprio projeto arquitetural do prédio

que abrigaria sua sede, o MAM procurou elaborar uma certa representação dessa modernidade.

Já o cinema, fosse como manifestação artística moderna ou como ferramenta de divulgação e mediação cultural, participava neste projeto como um apêndice. Ainda que na ata de fundação do MAM estivesse registrada a possibilidade de se “organizar filмотeca” e de se “promover exhibição de filmes de interesse artístico-cultural”,¹⁴ podemos dizer que o cinema não fazia parte do programa de ações e atividades consideradas prioritárias pela direção do museu. Antes, a presença do cinema naquele documento parecia ser apenas mera referência   instituição que serviu como modelo para o museu carioca, a saber, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA).¹⁵

No seio do MoMA funcionava, desde 1935, a *Film Library*, uma das mais prestigiadas cinematecas do mundo. A incorporação do cinema ao projeto do MoMA foi resultado de um profundo trabalho levado a cabo por Alfred Barr e Iris Barry. A *Film Library* constituiu-se como um espaço privilegiado de interação, até então inédito, entre o museu de arte e o cinema. Por um lado, o cinema começava a ganhar espaço e reconhecimento como uma arte moderna e, por outro, ele se estabelecia como uma potente ferramenta de mediação e interação. Rapidamente, a *Film Library* passou a ser um departamento de destaque na estrutura

13 Ibidem, p. 18.

14 MAM. *Ata da Constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. 3/5/1948. Livro de Atas do Museu de Arte Moderna. (Acervo MAM).

15 SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho, op. cit., p. 18

do MoMA, cumprindo um importante papel na missão institucional da entidade. Dentro do que Haidee Wasson denomina “*mass museology*”,¹⁶ o cinema desempenhava uma função de ligação, de ponte entre o museu e o público, entre a sociedade nova-iorquina e o MoMA.

Porém, como veremos, ao contrário de sua congênere americana, o desenvolvimento do setor de cinema do MAM não foi resultado de um processo interno. No seio de nossa elite econômico-cultural, uma elite supostamente esclarecida e engajada em um novo projeto de modernidade, o cinema ainda não era imbuído de um reconhecimento cultural capaz de inscrevê-lo nos campos de ações privilegiadas pelo museu.

Ainda que a arte cinematográfica estivesse começando a ocupar um novo lugar na sociedade brasileira, sua valorização como objeto digno de ser exposto ou incorporado a um museu foi construída lentamente. A percepção do cinema como um mero produto industrial, sem valor artístico e historicamente compreendido como uma diversão menor, perdurou ainda por algum tempo. E, justamente, a criação da Cinemateca do MAM constituiu um passo importante para a transformação desta perspectiva.

Um fundador esquecido

O processo de incorporação do cinema ao projeto museográfico do MAM entrou em pauta com um jovem cineclubista de

nome Ruy Pereira da Silva. No início de 1955, introduzido pelo ex-diretor Castro Maya, Pereira da Silva procurou a diretoria do museu para apresentar seu projeto de inclusão do cinema entre as atividades desenvolvidas pela entidade. Persuadida pela proposta, mas sobretudo pela recomendação de Castro Maya, a então diretora do museu, Niomar Moniz Sodré, indicou um dos conselheiros do MAM para supervisionar o projeto, Antônio Moniz Vianna, o então mais notório crítico cinematográfico do país. Quando se fala da história da criação da Cinemateca do MAM, é muitas vezes o nome de Moniz Vianna que é lembrado, porém sua participação neste primeiro momento é menos relevante que a de Pereira da Silva.

Segundo o próprio Pereira da Silva,¹⁷ foi justamente frequentando a Film Library do MoMA e a Cinémathèque Française durante uma grande viagem feita aos Estados Unidos e à Europa que ele descobriu o universo das cinematecas. Lá, ele pôde ver como eram desenvolvidos os trabalhos de programação e de formação de público realizados por essas instituições, bem como as atividades de manutenção e conservação de uma coleção. Mas, especialmente, Pereira da Silva foi cativado pela dimensão pública da atividade, pelo alcance que essas duas cinematecas tinham em suas respectivas comunidades. Estas experiências transformaram profundamente o jovem brasileiro que retornou ao Brasil tendo duas ambições, o “Itamaraty” e o cinema.

¹⁶ WASSON, Haidee. *Museum Movies: the Museum of Modern Art and the birth of art cinema*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2005.

¹⁷ Depoimento de Ruy Pereira da Silva ao autor. Brasília-DF, 30 e 31 de março de 2010.

Se a carreira na diplomacia brasileira não teve continuidade, o cinema passou a ocupar um lugar importante na vida de Ruy Pereira da Silva. Seu envolvimento mais direto com a área se deu justamente a partir da aproximação com o Museu de Arte Moderna, onde buscou emular aquilo que tinha visto e aprendido no exterior. Em um primeiro momento, sua proposta de juntar o museu de arte moderna e o cinema se concretizou pela sugestão da organização de projeções cinematográficas que aproximasse os dois universos e que criasse um ponto de encontro entre os interessados. Proposta esta que muito se assemelha à organização de um cineclube.

O Festival 10 anos de filmes de arte

Antes de ocupar o belo edifício projetado por Afonso Eduardo Reidy no Aterro do Flamengo, o MAM funcionou de forma provisória em dois endereços. Em primeiro lugar no edifício Boavista, na Av. Presidente Vargas, e, posteriormente, na então sede do Ministério da Educação e Cultura, o palácio Gustavo Capanema.

Quando se iniciaram as atividades do novo setor de cinema, era neste segundo local que o museu funcionava. Porém, não havia ali espaço e condições para abrigar o novo departamento. Por esta razão, buscou-se outro local para as projeções de cinema. Como vimos, foi na ABI que Pereira da Silva encontrou este espaço. A escolha do auditório da ABI foi condicionada por diversos fatores, dentre eles a proximidade com o Palácio Capanema, a existência de condições técnicas para exibição, além de ele ter sido

oferecido de forma gratuita. Outro elemento importante era que a ABI abrigava neste mesmo auditório diferentes tipos de manifestações culturais, dentre elas cineclubes, o que para os organizadores era visto como um facilitador para atrair e encontrar seu público.

Ao longo dos primeiros meses de atividade, foram apresentadas seis sessões regulares no auditório da ABI. Nestas projeções, que contaram com o apoio de consulados e embaixadas estrangeiras e da Filmoteca do MAM de São Paulo, foram exibidos filmes documentários e algumas animações. Além da primeira sessão com os filmes já mencionados, foram apresentadas as seguintes obras: *Pen point percussion* (Norman McLaren, 1951), *Dots* (Norman McLaren, 1940), *Loops* (Norman McLaren, 1940), *Georges Braque* (André Bureau, 1950), *A esperança é eterna* (Marcos Margulies, 1954), *Marcha do cinema* (produção da *Film Library?*) e *O homem de Aran* (Robert Flaherty, 1934). Esta programação evidenciava, por um lado, a priorização de filmes que abordassem temas da história da arte e, por outro, uma tentativa de estabelecer uma rede de relações com órgãos e entidades que possuíam ações culturais na cidade.

Paralelamente às sessões, foi organizado, em parceria com a Filmoteca de São Paulo, um amplo festival de filmes. *O Festival 10 anos de filmes de arte* exibiu mais de 120 filmes de quase duas dezenas de países e representou um ponto importante dentro da estratégia de Pereira da Silva de legitimar o setor de cinema do MAM e no processo de construção das bases da cinemateca.

Com a realização deste festival, Pereira da Silva perseguia três objetivos. Primeiramente, o de traçar uma linha de distinção em relação aos programas apresentados em cineclubes e outros espaços culturais da cidade. Pois, se era benéfico dividir o espaço da ABI com cineclubes, Pereira da Silva entendia que era preciso criar uma identidade e oferecer algo que os mesmos não podiam. Desta forma, o segundo objetivo foi o de destacar este novo espaço como um ponto de encontro na construção de uma cultura cinematográfica da cidade que reunisse tanto os cinéfilos e cineclubistas, quanto um público que estaria mais interessado na temática dos filmes. E, por último, num plano institucional, evidenciar para a direção do MAM o lugar que o cinema podia cumprir tanto na dinâmica cultural da cidade, quanto na atração de novos públicos para o museu.

Essa função de vitrine para novos públicos foi bem sucedida e resultou na renovação do apoio da diretoria do MAM a Ruy Pereira da Silva e num maior investimento no novo departamento. Com este investimento, foi possível ampliar o número de sessões, que passaram a ser quinzenais, e multiplicar os títulos apresentados, que assumiram o formato de ciclos retrospectivos.

A consolidação do projeto: a vez do Rio

Aproveitando-se desse contexto favorável, Ruy Pereira da Silva empenhou-se em dar continuidade ao projeto de cons-

trução da cinemateca. Acreditando no modelo de uma programação diferenciada, defendeu junto à diretoria do museu a organização de uma “programação exclusiva de filmes primitivos, clássicos e experimentais”.¹⁸ Apesar de essa proposta configurar o que seria uma programação típica de uma cinemateca, uma vez que privilegiava filmes silenciosos, clássicos da história do cinema e filmes alternativos e experimentais, ela implicava uma grande dificuldade para sua execução: o acesso às cópias desses filmes.

Na medida em que um filme perdia seu valor comercial, fosse por não encontrar mais espaço no mercado, fosse por ter seus direitos de exploração encerrados, acabava sendo vendido como matéria-prima para outras indústrias ou destruído. Neste sentido, o acesso aos chamados filmes “primitivos” ou “clássicos” podia ser bastante complicado, dependendo da manutenção de boas relações com as distribuidoras de filmes no país e da parceria de outras instituições como embaixadas, arquivos e cinematecas estrangeiros, além de colecionadores. O mesmo para os filmes experimentais cuja circulação restrita a poucas cópias dificultava enormemente o acesso.

Tendo consciência dessas dificuldades e empenhado em resolvê-las, Ruy Pereira da Silva defendeu uma renovação do projeto museográfico do museu, no qual o cinema obteria mais espaço e investimento. Esta renovação passava, sobretudo, pela possibilidade do setor constituir uma coleção de filmes e, consequentemente,

18 SILVA, Ruy Pereira da. *Relatório de atividades cinematográficas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 17 set. 1956. (grifos no original) (Acervo Cinemateca do MAM-RJ).

ter uma estrutura para sua guarda e exibição. Ou seja, Pereira da Silva desenhava ali a efetiva transformação do departamento em uma cinemateca, que seria então batizada de Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Para além de uma mudança de denominação, a transformação se concretizou em diferentes ações que ampliaram e aprofundaram as atividades que vinham sendo desenvolvidas. Estas mudanças deram corpo para aquilo que Pereira da Silva entendia por cinemateca, que abarcaria desde práticas de conservação até atividades de valorização e difusão de filmes.

Por exemplo, o projeto arquitetônico do prédio sofre uma importante alteração: a planta original do edifício que seria erguido no Aterro do Flamengo foi acrescida de um auditório, uma biblioteca e uma área para a guarda e conservação de uma futura coleção de filmes. Outra ação importante é a criação de um boletim mensal específico para a área de cinema do museu, cuja publicação cumpria uma dupla função: por um lado, servir como um informativo acerca das atividades da cinemateca e, por outro, ocupar um espaço de revista especializada que tratava de questões de crítica, estética e história do cinema.

Neste mesmo momento, uma parceria com o Centro de Cultura Cinematográfica resultou na incorporação desse cineclube e de seus organizadores para o quadro da Cinemateca. Carlos Amaral da Fonseca, Armando Arêas Coimbra e

Flávio Manso Vieira se juntariam à Ruy Pereira da Silva neste processo.

Porém, se a alteração do projeto arquitetônico, a publicação do boletim e o fortalecimento da equipe constituíram ações importantes na construção da cinemateca, duas outras iniciativas foram ainda mais essenciais.

A primeira delas foi a filiação da Cinemateca do MAM à Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF). Além do prestígio que agregava a participação em uma entidade internacional, a vinculação à FIAF simbolizava um reconhecimento pelos pares do projeto que ganhava forma no Rio de Janeiro. Igualmente, participar deste circuito de cinematecas significava ter acesso a uma rede internacional de troca de filmes que, como nos explica Caroline Frick, era um dos “principais benefícios”¹⁹ procurados pelas cinematecas ao associarem-se àquela entidade.

A segunda proposta foi a organização da *1ª Mostra Internacional da Arte Cinematográfica – Festival História do Cinema Americano*. Realizado entre julho e agosto de 1958, o festival contou com ampla cobertura da mídia e um grande sucesso de público, sobretudo pela participação de diversas celebridades do mundo do cinema. Se alguns veículos da imprensa falavam da “maior mostra cinematográfica no Rio”,²⁰ dando destaque aos filmes projetados, a maior parte preferiu destacar o *glamour* e a presença de algumas estrelas de cinema: “Pré-estreia mundial

19 FRICK, Caroline, op. cit., p. 106.

20 OTONNI, Décio Vieira. A maior mostra cinematográfica no Rio. *Diário Carioca*, 9 mar. 1958.

Festival A História do Cinema Americano. Na foto, Antônio Moniz Vianna, José Sanz, Margareth Herrick e Ruy Pereira da Silva. Rio de Janeiro, 1958. Acervo Cinemateca do MAM



vai trazer Hollywood ao Rio”²¹ ou “Artistas de Hollywood deverão visitar o Brasil durante o Festival de Cinema”.²²

A ideia do evento surgiu dos contatos estabelecidos com a Embaixada dos EUA e com as empresas norte-americanas de distribuição de filmes que atuavam na cidade do Rio de Janeiro, e sua realização contou com o apoio direto da Motion Pictures Association of America e da Film Library do MoMA.

Esta primeira mostra²³ articulava diversas faces da atividade de uma cine-

mateca, que iam desde a programação de filmes e a concepção de uma exposição até a preservação do patrimônio. No que toca à programação, o festival concebeu duas linhas de filmes. Em primeiro lugar, uma retrospectiva histórica, que permitiu a construção de um panorama histórico da produção cinematográfica norte-americana desde o início do cinema. Em segundo lugar, um ciclo de pré-estreias que serviu como espaço para a apresentação de novos filmes das companhias americanas que

21 Pré-estreia mundial vai trazer Hollywood ao Rio. *Última Hora*, 24 mai. 1958.

22 Artistas de Hollywood deverão visitar o Brasil durante o Festival de Cinema. *Correio da Manhã*, 15 jun. 1958.

23 Duas outras mostras foram realizadas seguindo esse mesmo modelo: o Festival A História do Cinema Francês em 1959 e o Festival A História do Cinema Italiano em 1960.

apoiavam o evento. Ao lado das projeções foi organizada uma ampla exposição que completou o panorama histórico construído pelos filmes através de fotografias, objetos, aparelhos cinematográficos, desenhos, figurinos, livros, revistas, programas etc.

A problemática da preservação de filmes foi diretamente abordada em um seminário dedicado exclusivamente a essa discussão. O encontro inédito contou com a participação de diversos especialistas, cineastas e produtores, dentre eles o conservador-chefe da Film Library do MoMA, Richard Griffith, o cineasta italiano Roberto Rossellini, o conservador-chefe da Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio Salles Gomes, e o pioneiro produtor Adhemar Gonzaga.

Em *A vez do Rio*,²⁴ Paulo Emílio Salles Gomes fez uma análise do festival e sobre “o desejo do grupo carioca de criar uma cinemateca”. Para o diretor da Cinemateca Brasileira, depois de São Paulo era a vez do Rio desenvolver uma cinemateca e contribuir para a preservação de filmes no Brasil e para formação de uma cultura cinematográfica. Com isso, ele entendia que “em matéria de cinematecas”, o Brasil estava próximo aos outros países, o que não significava que o trabalho estava terminado. Ao contrário, Salles Gomes sabia que ainda existia muito a ser feito para que o cinema deixasse de ser “corpo estranho” no universo dos museus e demais instituições de guarda.

Se a realização desse festival representou a materialização da cinemateca idealizada por Pereira da Silva, ela marcou também o fim de seu período à frente do projeto. Pouco depois do encerramento do festival, Ruy Pereira da Silva e a primeira equipe da cinemateca deixariam a entidade. Embora soubesse que sua relação com o crítico e conselheiro do museu Moniz Vianna e com a própria diretoria do MAM vinha apresentando desgastes, sobretudo durante a fase de organização do festival, Pereira da Silva não esperava a notícia de seu desligamento da Cinemateca. Inclusive, ele teria tomado conhecimento do fato por meio de uma nota publicada no *Correio da Manhã* do dia 28 de outubro de 1958.

Entretanto, a saída de seu idealizador e de seus colaboradores mais próximos não significou a interrupção das atividades ou uma alteração profunda de direcionamento da entidade. Ao contrário, a nova equipe, encabeçada pelo veterano crítico de cinema José Sanz, reafirmou muitos dos compromissos já estabelecidos e empreendeu um aprofundamento do projeto inicial da cinemateca.

Desta forma, se os primeiros três anos de atividade possibilitaram a construção e a consolidação de um projeto, a história da Cinemateca do MAM teve ainda muito capítulos, repletos de percalços, de muita luta e criatividade em prol da preservação de filmes no Brasil. Hoje, com sessenta anos, a Cinemateca segue viva e atuante. E sua história precisa continuar a ser escrita.

24 GOMES, Paulo Emílio Salles. *A vez do Rio*. In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1981. v. 1.



Carmen Santos, ao contrário das atrizes da sua época, não se contentava em aparecer apenas na frente das câmeras. Sua carreira como produtora incluiu filmes de Humberto Mauro como *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade Mulher* (1936), *Argila* (1940), além de *Inconfidência Mineira* (1940), que protagonizou, produziu e dirigiu. Correio da Manhã



Carmen Santos e o cinema brasileiro: trajetórias indelévels

Ana Pessoa

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa e autora de *Carmen Santos: cinema dos anos 20* (Aeroplano, 2002), entre outros livros.

Carmen Santos permanece, transcorridos 63 anos de sua morte, em setembro de 1952, uma referência indelével da trajetória do cinema brasileiro, merecedora de reiteradas recordações e homenagem. Sua contribuição teve início em 1919, como atriz, mas Carmen Santos não se deixou restringir ao papel de musa e se engajou na construção de uma ativa carreira de cineasta. Por mais de trinta anos, ela atuaria diretamente na realização de seus filmes, escolhendo projetos, estrelando, contratando diretores, produzindo, gerenciando companhias e até mesmo dirigindo um filme. Somam-se a essas iniciativas sua atuação política pela consolidação de uma indústria cinematográfica nacional e sua adesão pública pela inserção feminina na sociedade.

gráfica nacional e sua adesão pública pela inserção feminina na sociedade.

Ela atuou em sete filmes no período silencioso – *Urutau* (1919), de William Jansen, *A carne*, de Leo Marten (1924, inacabado), *Mademoiselle Cinema*, de Leo Marten (1924, inacabado), *Sangue mineiro* (1929), de Humberto Mauro, *Limite* (1931), de Mário Peixoto, *Onde a terra acaba*, de Mário Peixoto (1931, inacabado), e *Onde a terra acaba* (1933), de Otávio Gabus Mendes. Já na fase sonora, ela protagonizou e produziu três filmes dirigidos por Humberto Mauro – *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade mulher* (1936) e *Argila* (1940). Além disso, ela empenhou-se na construção de um

grande estúdio, a Brasil Vita Filmes, protagonizou, produziu e dirigiu *Inconfidência mineira* (1948), um ambicioso filme histórico, além da idealização de um sem número de projetos.

Em consequência da perda da maioria desses filmes, em desastres e extravios, os testemunhos cinematográficos de sua atuação se restringem a *Sangue mineiro* (1929) e a uma breve participação em *Limite* (1931) e *Argila* (1940).¹ Contudo, por intermédio de farto material publicitário e jornalístico sobre suas iniciativas, divulgados em revistas e jornais, é possível resgatar muito dessa peculiar trajetória.

Nascida em 1904, em Vila Flor, Portugal, a pequena Maria do Carmo emigrou com a família para o Brasil aos oito anos. Em 1919, ela foi selecionada, dentre outras dezenas de jovens que atenderam à chamada para testes, para ser protagonista da primeira produção da Omega Filme, *Urutau* (1919), sob a direção de William Janssen, um americano de passagem pelo Brasil, que conquistou a adesão de comerciantes para criar a companhia. O filme, apesar de elogiado em sessões especiais para jornalistas, no Rio de Janeiro e em São Paulo, não conseguiu espaço no circuito de exibição, já agendado pelas companhias estrangeiras. A produtora foi fechada e a única cópia do filme desapareceu com o seu diretor.

Determinada a seguir sua carreira no cinema, Carmen escapa ao destino das

duras jornadas nos ateliês de costura e balcões dos magazines para, amparada pela paixão de um jovem empresário, se tornar uma *estrela* do incipiente cinema silencioso brasileiro. Por essa ocasião, Carmen conheceu Antonio Lartigau Seabra, jovem de família de origem portuguesa, de empresários do setor têxtil. Nove anos mais velho, educado na Europa, *sportman* apaixonado por cavalos, carros, barcos e aviões, Antonico se tornaria o principal incentivador e patrocinador dos projetos da atriz. Apesar da objeção dos Seabra, e a consequente estigmatização de Carmen, o relacionamento perduraria: eles teriam dois filhos e se casariam na maturidade.

É nessa circunstância do namoro com Antonico que, em junho de 1920, *Palcos e Telas* apresenta, com o título “Uma futura estrela: Carmen Santos”,² a entrevista com uma jovem esfuziante que se diz predestinada para o cinema: “Nasci para o cinema; parto para os Estados Unidos, a cumprir o meu destino”.³ Maria do Carmo Santos ou Carmen Santos, nome que adotara para sua carreira artística, impressiona o redator:

[...] Bonita, “mignone”, senhora de lindos olhos expressivos, que possuem o mesmo encanto quando se mareiam de pranto e quando brilham com provocante malícia, a senhorita Carmen Santos fala com volubildade e não pode estar quieta. Durante cerca de uma hora nos deleitou com a sua alegria picante, sua natural petulância, suas

1 Fragmentos de *Onde a terra acaba*, de Mário Peixoto, e de *Inconfidência Mineira*, de Carmen Santos, foram utilizados em documentários como *Panorama do cinema brasileiro* e *Carmen Santos*, de Jurandyr Noronha, *O homem do Morcego*, de Ruy Solberg, e *Onde a terra acaba*, de Sérgio Machado.

2 PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, ano III, n. 116, 10 jun. 1920.

3 Idem.

ideias e seus projetos traçando de si mesma um endiabradíssimo retrato moral.⁴

A matéria é ilustrada com poses da jovem representando os tipos femininos em voga no cinema silencioso: a jovem intrépida e aventureira, de calça comprida e chapéu; a sonhadora, de vestido e guarda-sol brancos; e a sedutora, com um moderno pijama e pose lânguida. Ela conta sua estreia e seu empenho em continuar a carreira cinematográfica:

Fechada a Omega, não me conformei em não ser estrela. Resolvi partir para os Estados Unidos. Vou só e tenho tanta vontade de triunfar que creio firmemente no meu triunfo. Ah! Não faz ideia como tenho treinado [...]. Em casa, até mesmo na rua, represento a cada instante. [...] sigo o meu destino, que nasci para o cinema e de nada mais quero saber. [...] Parto só, aos 16 anos falando quase nada o inglês [...] Logo que me faça compreender entrarei para um estúdio a dentro, digo ao que vou e o que quero e hei de ser aceita em qualquer deles.⁵

Carmen adota o discurso do estrelismo e recria os fatos de sua vida pessoal e profissional, ocultando sua origem humilde e assumindo modos segundo o ideário dos anos 1920 – da jovem livre, arrojada, esportiva, que quer conquistar por si mesma seus desejos e aspirações.

A viagem anunciada na entrevista não se concretiza e, a partir da década de 1920, Carmen retoma sua carreira e dá início a uma permanente divulgação de

seus projetos e iniciativas, para a qual conta com o interesse das revistas ilustradas, assinalando uma profunda cumplicidade entre os veículos e as iniciativas cinematográficas nacionais. Dentre as revistas, se destacam *Para Todos* e *Selecta*, em que os repórteres-redatores Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, respectivamente, eram grandes incentivadores das realizações locais e da implantação de uma indústria de cinema no país.

A produção nacional de cinema daquele momento tinha como veio principal o registro de fatos políticos e sociais: partidas esportivas, paradas militares, lançamentos de navios, inaugurações, construções de estradas, e mesmo revoltas e revoluções são captadas pelas câmeras; major Thomaz Reis e Silvino Santos filmam hábitos e costumes da Amazônia, a Exposição de 1922 provoca a encomenda de filmes sobre fazendas e a riqueza de seus rebanhos e plantações, assim como de fábricas e seu processo de produção. A produção de filmes de ficção, por outro lado, ainda é ocasional. Em São Paulo, alguns cineastas como Gilberto Rossi e José Medina realizam alguns filmes posados, que no Rio são realizados por Luiz de Barros. A partir de 1923, a atividade se amplia. Surgem focos de criação em diversos pontos do país: filma-se em Campinas, Recife, Belo Horizonte, no interior de Minas Gerais e do Rio do Grande do Sul.

É nesse período que Carmen cria a Film Artístico Brasileiro (FAB) e ocupa as páginas das principais revistas para divulgar dois polêmicos projetos: *A carne*,

4 Idem.

5 Idem.

de Júlio Ribeiro, e *Mademoiselle Cinema*, de Benjamin Costallat, romances sobre jovens envolvidas com o desabrochar do sexo, considerados excessivamente lascivos para os padrões da época. Apesar das filmagens não progredirem, a atriz mantém o interesse dos leitores por meio da publicação insistente de notas e de fotografias em poses sensuais e provocantes. Essa estratégia lhe vale uma popularidade até então incomum para as atrizes brasileiras. As produções, porém, não chegaram a ser concluídas.

Em 1925, ainda que não tenha sido vista na tela, Carmen Santos é uma celebridade do cinema nacional. Em artigo na revista *Para Todos*, Álvaro Moreira lhe rende uma homenagem:

É o tipo da fotogênica. Quem lhe vê, nas revistas, os retratos de cabeça julga que Carmen Santos tem, pelo menos, a altura de Nita Naldi. Pois é do tamanho de Mary Pickford, e mais magra. Toda magra. Pedacinho de mulher. Às vezes, parece uma ponta de cigarro, desses que ela traz quando surge por aqui, com pétala de rosa príncipe-negro na biqueira. Outras vezes, nos dias em que deixa mais cedo o estúdio, dá vontade de aspirá-la, tanto se assemelha aos pequenos vidros de perfumes espalhados no mundo pelo sírio Bichara... Foi para ela que inventaram, há muitos anos, o qualificativo de “feixe de nervos”. E existe outra palavra que a define de cima a baixo: teimosa. Entendeu de fazer a cinematografia brasileira. É muito capaz de fazê-la. Eis aqui os seus últimos propósitos: – Estou cansada de ouvir os outros. De agora em diante, não escuto mais ninguém. Vou trabalhar.

Pode trabalhar. A curiosidade cresceu, multiplicou-se. Com o corpo quase abstrato, os vestidos idem, idem, de bengala e *Abdulla* n. 5, Carmen Santos, cocaína disfarçada em mariposa, tem conseguido, só de passar pelas ruas, a melhor publicidade das suas fitas...⁶

Após um período de recolhimento, quando nasce sua primogênita, Carmen se associa ao grupo de Cataguases para estrelar, sob a direção de Humberto Mauro, *Sangue mineiro* (1929), no papel de uma jovem ingênua e sofredora. A experiência a entusiasma a desenvolver com Adhemar Gonzaga o projeto *Lábios sem beijos*, mas as filmagens são interrompidas, e o filme, sob a direção de Mauro e novo elenco, é concluído sem Carmen.

Em 1930, após o nascimento de seu segundo filho, a atriz posa para um pequeno teste para Mário Peixoto, que acabaria sendo agregado à versão final de *Limite* (1930). Em seguida, Carmen e Mário se unem para realizar um roteiro que ele desenvolvera para ela, *Onde a terra acaba*. O argumento narra a história de uma escritora amarga e decidida que se refugia em uma ilha para escrever, quando recebe o apoio desinteressado de um jovem simples e dedicado, por quem se apaixona. A temporada é perturbada pelo seu ex-amante; Eva deixa a ilha e, tempos depois, lança um livro narrando a experiência. Com locação no extremo de um istmo, a paradisíaca Marambaia, a produção exigia um complexo esquema de produção para a acomodação e manutenção da equipe. Alguns meses depois de ini-

6 MOREIRA, Álvaro. Carmen Santos. *Para todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 321, 7 fev. 1925.



Parte do elenco do cultuado filme *Limite*, de Mário Peixoto, Carmen atuou em oito filmes no total. Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1935. Correio da Manhã

ciada, entre atrasos e contratempos, a filmagem é interrompida em consequência de desentendimentos entre a atriz-produtora e o diretor. Anos mais tarde, eles cogitam em retomar o projeto, mas Mário jamais realizaria outro filme.

Carmen, com o apoio do estúdio de Adhemar Gonzaga, a Cinédia, prepara um projeto substituto, baseado em *Senhora*, de José de Alencar, mas mantendo o título da produção anterior, que já fora intensamente veiculado na imprensa. O novo filme é dirigido por Otávio Gabus Mendes e tem cenários e fotografias primorosos, mas sua sonorização ainda é apenas musical, com os diálogos inscritos em cartelas. *Onde a terra acaba* estreia em 1934 e é recebido com indiferença pelo público, já cativado pelas produções sonoras americanas. O insucesso, porém, não a desestimula.

O cinema entrara na pauta do governo instituído pela Revolução de 1930, tanto por viés educativo como veículo de divulgação de valores nacionais. Em 1932, foi realizada a I Convenção Cinematográfica Nacional, promovida pelos exibidores para estabelecer uma pauta de reivindicação. Em sua intervenção, Carmen Santos, a única produtora a participar – porque o evento é visto com reserva pelos demais produtores –, conclama pelo reconhecimento da trajetória do cinema produzido no país:

Quero falar do seu passado heróico! Porque cinema brasileiro tem o seu passado! Tem a sua história – história de sofrimentos obscuros e sacrifícios anônimos... Cinema brasileiro não é obra de improviso, como se julga. Tem anos de trabalho, anos de luta,

anos de abnegação! Nasceu do nada, do esforço próprio, quase sobre-humano, tem vivido de um grande ideal e progredirá com a própria evolução do Brasil! [...]

[...] o cinema brasileiro existe, e existirá, livre e independente, enquanto existir um punhado de lutadores infatigáveis, cuja tenacidade se fortaleceu no próprio sofrimento. Cinema brasileiro é uma questão moral, e não material. Cinema brasileiro é pobre, é livre e independente! Há de ser rico e poderoso, mas pelo seu trabalho, pelo seu próprio esforço! Cinema brasileiro quer ter a honra de trabalhar pelo Brasil desinteressadamente como bom brasileiro!

Cinema brasileiro só precisa do estímulo do povo brasileiro!⁷

Ela participaria também da criação da Associação Cinematográfica dos Produtos Brasileiros (ACPB), em 1934, e do movimento, liderado pelo antropólogo prof. Edgar Roquette-Pinto,⁸ para a criação do cinema educativo. Em entrevista para a Rádio Sociedade, dirigida pelo professor, ela diz:

O cinema é o livro do futuro.

Ganha-se mais vendo um filme do que lendo uma biblioteca. E nem todos têm tempo para ler. E as bibliotecas não só estão fora do alcance fácil do povo como a aquisição de livros se torna proibitiva às classes pobres. [...]

Um filme é uma lição que fica gravada sem esforço na memória do espectador. Os pró-

prios filmes sem caráter científico são também instrutivos. Educam o bom gosto e revelam a geografia e os costumes de povos diversos. Mostram a vida das grandes cidades e dos diferentes centros sociais. Um filme é sempre uma lição. Lição de psicologia. Lição de moral. Todo filme tem um fim honesto: civilizar, instruir, educar. Os próprios filmes de enredo demonstram a vitória sobre o vício. O Brasil precisa dos filmes educativos para a instrução de seu povo.⁹

Em outubro de 1934, motivada pelas novas perspectivas de incentivo governamental ao cinema brasileiro, Carmen funda uma nova companhia, a Brasil Vox Filme – mais tarde, Brasil Vita Filmes, tendo Humberto Mauro como colaborador técnico. A empresa produz, de imediato, alguns complementos nacionais, atendendo à oportunidade surgida com a obrigatoriedade de exibição de complementos nacionais, recém-instituída, e logo recebe seus equipamentos para gravação de filmes sonoros.

Em busca da conquista de público, Carmen Santos orienta seus projetos, assim como os demais produtores nacionais, tendo como referência os modelos consagrados do cinema americano – musicais cômicos e ligeiros, dramas românticos, adaptações literárias e reconstituições históricas – na expectativa de viabilização de uma produção contínua de filmes de enredo.

7 CINEARTE. Rio de Janeiro, ano VII, n. 308, p. 8, 20 jan. 1932.

8 Edgar Roquette-Pinto (1884-1954) foi antropólogo, ex-diretor do Museu Nacional, onde organizou coleção de filmes científicos, membro da Academia Brasileira de Letras, ensaísta e fundador, em 1923, da primeira emissora de rádio do Brasil.

9 A SCENA MUDA. Rio de Janeiro, ano 11, n. 571, p. 8, 1 mar. 1932.

Favela dos meus amores (1935) é o primeiro longa-metragem da nova fase, com um enredo romântico a partir de argumento de Henrique Pongetti, e direção de Humberto Mauro, números musicais e ambientação em uma favela da cidade, “e mostra o Rio pela face pitoresca e quase desconhecida da vida humilde e dolente do ambiente onde nasce o samba [...]”. Carmen é uma abnegada e elegante professora da favela que desperta o amor de dois homens: o estudante, que ali montara um cabaré, e o sambista. O filme é um sucesso, e dá impulso à realização de uma nova produção: um filme musical.

Cidade mulher (1936) tem ainda uma vez argumento de Henrique Pongetti e direção de Mauro. Carmen interpreta a filha de um empresário teatral falido, que pede ajuda a seu namorado, um talentoso compositor, para produzir uma revista de sucesso. A música título é de Noel Rosa, cantada por Orlando Silva, e o elenco reúne comediantes experientes e belas bailarinas, como as Irmãs Pagãs. Os cenários, armados no porão do Teatro Cassino Beira-Mar,¹⁰ reproduzem lugares emblemáticos da cidade, como a praia de Copacabana e a Lapa. A sequência final, fiel à estrutura dos musicais, é uma “apoteose” “a bordo” do navio SS Saudade, tendo ao fundo o Pão de Açúcar.

A parceria de Carmen e Humberto Mauro produz ainda *Argila*, realizado de 1938 a 1940, mas lançado somente em 1942. Carmen interpreta Luciana, uma viúva sedutora que se apaixona por Gilberto, talentoso artesão, e se engaja na transformação de

uma olaria em um ateliê de cerâmicas artísticas. Na busca de um sentido para sua vida e seduzida pela arte do artesão, ela conquista o homem e o transforma, sem perceber que o estaria afastando de seu meio social e afetivo. Ao final, ela, sacrificando seus sentimentos, o rejeita.

Com roteiro de Brasil Gerson, segundo sugestões de Carmen para a definição da protagonista, e o apoio da câmera sutil de Edgar Brasil para as sequências oníricas, o filme inova na representação feminina no cinema brasileiro. Como síntese dessa inovação, tem-se a cena em que Luciana, subvertendo a tradicional prerrogativa masculina da conquista, rouba um beijo de Gilberto – o que seria destacada no cartaz de divulgação.

Nesse meio tempo, Carmen conclui a construção, em um amplo terreno na Rua Conde de Bonfim, do estúdio da Brasil Vita Filmes, com modernas instalações e novos equipamentos para atender às exigências técnicas dos filmes sonoros. Com isso, a companhia se consagra como uma das principais produtoras de cinema do país. Carmen dá, então, início à preparação de um ambicioso projeto: a realização de uma fiel reconstituição cinematográfica do episódio histórico da Inconfidência Mineira.

Para a preparação de *Inconfidência Mineira*, ela se cerca de consultores e especialistas para garantir a fidedignidade do enredo, cenários e figurinos. Carmen irá interpretar Bárbara Heliodora, esposa do inconfidente Alvarenga Peixoto e, ainda que o filme tivesse o compromisso de não adulterar a verdade histórica a

10 O Teatro-Cassino Beira-Mar, também chamado de Beira-Mar Cassino, funcionou no Passeio Público de 1922 a 1937, quando foi demolido. Em suas instalações funcionava um teatro e um cabaré.

favor de sua personagem,¹¹ esta ganhará o perfil de heroína trágica, como a descreve Brasil Gerson, autor do argumento:

Bárbara Heliodora foi a mulher mais bonita, mais amorosa, mais culta do Brasil do século XVIII e, no entanto, nada disso a impediu também de ser uma heroína, dedicada de corpo e alma a uma grande causa coletiva, uma revolucionária que amou, fez versos, teve quatro filhos e se sacrificou pela libertação de seu povo.

Nada mais falso, portanto, do que se dizer que as mulheres que se esquecem de si mesmas para se dedicar a empreendimentos tidos como privativos dos homens são

feias, frias, insensíveis e inadaptáveis a tudo quanto se relacione com as coisas subtis e agradáveis que Deus inventou..."¹²

Ela, porém, irá assumir também a direção do filme, com a ajuda do fotógrafo Edgar Brasil. A decisão de estrear na direção em seu mais ambicioso projeto não foi tomada sem hesitações, mas, diante da recusa de outros diretores, ela acabou por se reunir a Cleo de Verberena, diretora de *O mistério do domingo negro* (1930), e a Gilda de Abreu, diretora de *O ébrio* (1946) e *Pinguinho de gente* (1947),¹³ na até então restrita galeria de mulheres diretoras de cinema.



Carmen Santos fundou a Brasil Vox Filmes em 1933, transformada em Brasil Vita Filmes em 1935. Correio da Manhã

11 CARMEN Santos e a "Inconfidência Mineira". *Cinearte*, ano XIII, n. 492, p. 10-11, 1 ago. 1938.

12 BRASIL, Gerson. No seu estudio novo Carmen Santos vae fazer o film "Inconfidencia Mineira". *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 75, p. 23, 26 mar. 1937.

13 Gilda dirigiria ainda *Coração materno* (1951), em que foi também atriz e roteirista, e *Chico Viola não morreu*, documentário sobre a vida e músicas de Francisco Alves.

As dificuldades na concretização do projeto, contudo, a levam a escrever, de próprio punho, carta enviada ao presidente Vargas em 1939, quando Carmen expõe como a sua condição feminina impede a real compreensão de sua atuação pelo meio cinematográfico. Ao relatar suas dificuldades em obter créditos para *Inconfidência Mineira* e reclamar por leis reguladoras da atividade, ela comenta:

No Cinema Brasileiro, eu ficaria profundamente magoada se me dessem o título de “estrela” – eu sou um cérebro que trabalha desabaladamente [sic] das oito às 24 horas, que luta pela organização da indústria cinematográfica em nosso país com a máxima sinceridade e, por isso, quase sempre, sozinha [...] quero é trabalho, produção conscienciosa; é cinema na nossa língua; costumes, ambientes, técnica, tudo brasileiro; absolutamente, essencialmente brasileiro.¹⁴

A complexidade do projeto e as restrições trazidas pela Segunda Guerra Mundial dificultam a finalização da produção, provocando comentários jocosos na imprensa. Quando *Inconfidência Mineira* finalmente é exibido, em abril de 1948, o público não o prestigia e a crítica, apesar de reconhecer o empenho da produtora e a

qualidade da reconstituição histórica, não esconde a decepção com suas deficiências, em especial sobre a falta de estrutura narrativa e o artificialismo da interpretação.

Com os recursos técnicos da Brasil Vita Filmes, Carmen se associa a novos projetos propostos por diretores, como o veterano Lulu de Barros, com quem coproduz *O cavalo 13* (1947), *O malandro e a granfina* (1947), *Inocência* (1948) – codirigido por Fernando de Barros –, *Era uma vez um vagabundo* (1952) e *O rei do samba* (1952).

Carmen morreu, precocemente, aos 48 anos, vítima de câncer, a 24 de setembro de 1952, quando, no Rio de Janeiro, estava sendo realizado o I Congresso do Cinema Nacional, no período de 22 e 28 de setembro de 1952, que lhe prestou reconhecida homenagem.

Ela se tornou uma personalidade permanente dentre os construtores do cinema brasileiro e, referência inarredável junto às cineastas femininas. Ao longo dos anos, seu nome vem sendo conferido a prêmios e editais, como o Prêmio Carmen Santos do extinto Instituto Nacional de Cinema e, mais recentemente, ao edital voltado para a produção de curtas-metragens dirigidos por mulheres, o Edital Carmen Santos Cinema de Mulheres, da Secretaria do Audiovisual, Ministério da Cultura.¹⁵

14 Carta de Carmen Santos ao dr. Getúlio Vargas. Arquivo CPDOC-FGV.

15 Referências bibliográficas: PESSOA, Ana. *Carmen Santos: cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002; _____. Argila, ou falta uma estrela... és tu! *Fênix* – Revista de História e Estudos Culturais, ano III, v. 3, n. 1, jan.-fev.-mar. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/15%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20ANA%20PESSOA.pdf>>; SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.

Carmen Santos estrela *Argila*, filme de Humberto Mauro, rodado nos estúdios da Brasil Vita Filmes, de propriedade de Carmen



Acervo particular Mauro Domingues

Argila, um filme, uma mulher, uma nação

Maurício R. Gonçalves

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, professor e pesquisador. Autor do livro *Identidade nacional e cinema no Brasil 1898-1969* (LCTE, 2011).

“Tudo é assim mesmo. Tudo é barro, argila.”

(FALA DE GILBERTO, PERSONAGEM DE CELSO GUIMARÃES, EM *ARGILA*.)

Argila estreou em 28 de maio de 1942, no Cine Capitólio, Rio de Janeiro – Capital Federal. Tratava-se de um empreendimento cinematográfico envolvendo alguns dos maiores nomes do mundo do cinema e da cultura nacionais do período: Humberto Mauro assinava a produção, direção, argumento e roteiro; Carmen Santos era a estrela e dona da Brasil Vita Filmes, estúdio em que o filme foi roda-

do; e ainda contava com a colaboração de Edgar Roquette-Pinto, como argumentista e consultor não creditado e como responsável pela musicalização do poema de Olavo Bilac, *Canção de Romeu*, com partitura musical de Radamés Gnattali. Além destes, ainda participaram Edgar Brasil, creditado apenas com o primeiro nome, como técnico de luz, e Brasil Gerson, corresponsável, não creditado, pelo roteiro.¹

1 Sobre a participação do jornalista comunista Brasil Gerson na construção do roteiro de *Argila*, Ana Pessoa cita recibo de quitação de dívida da Brasil Vita Filmes com Gerson: “Recibo no valor de Rs 1:250\$000, ‘saldo da importância de dois contos de reis, que me devia Humberto Mauro pela minha colaboração como autor dos respectivos diálogos, no argumento cinematográfico *Argila*, podendo a sra. Carmen Santos cobrar do sr. Humberto Mauro a referida importância [...]’. Brasil Gerson, 18 jan. 1940. Arquivo Jurandyr Noronha. MIS/RJ”. PESSOA, Ana. *Argila, ou falta uma estrela... és tu! Fênix* – Revista de História e Estudos Culturais, ano III, v. 3, n. 1, p. 15, jan.-fev.-mar. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/15%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20ANA%20PESSOA.pdf>>.

O enredo de *Argila* desenvolve-se em Correias, localidade de Petrópolis, interior do estado do Rio de Janeiro, onde Luciana (Carmen Santos), uma jovem e rica viúva, promove atividades que enaltecem e estimulam as produções da cultura nacional, especialmente a arte marajoara. Em seu castelo, no interior fluminense, ela reúne amigos burgueses da capital federal que entre audições de peças de Villa-Lobos, poemas de Olavo Bilac, exaltações da arte da Grécia Antiga e sofisticadas festas juninas, dividem opiniões sobre o interesse da anfitriã pela arte nacional. Dona de uma cerâmica que, quando pertencia a um empresário português, produzia bilhas e filtros de barro, ela redireciona a produção para objetos artísticos com o objetivo de incentivar a produção cultural brasileira. Envolve-se sentimentalmente com Gilberto (Celso Guimarães), um ceramista seu empregado, paulista hábil na produção da cerâmica de Marajó, que lhe corresponde o interesse romântico, embora já fosse noivo de Marina (Lídia Mattos), uma garota da região, de origem humilde como a dele.

Apesar de lançado em 1942, o filme como projeto, produção e realização datava de alguns anos antes. Cláudio Aguiar Almeida, em seu livro *O cinema como “agitador de almas”*: *Argila, uma cena do Estado Novo*, dá conta de que as primeiras referências a *Argila* já são encontradas na edição de 15 de outubro de 1938 da revista *Cinearte*. A uma pergunta sobre a carreira de Carmen Santos, o cronista da seção *Per-*

gunte-me outra cita *Argila* e *Inconfidência Mineira* como “os dois filmes da atriz que estavam por estrear”.² Ainda segundo Aguiar, “o projeto de produção de *Argila* parece ter sido abandonado nos meses seguintes”. A próxima referência de *Cinearte* ao filme se dará apenas em “março de 1940, numa nota rápida que destacava Celso Guimarães como o novo galã da fita”.³ Ana Pessoa informa, em seu artigo *Argila, ou falta uma estrela... és tu!*, que ainda em 1940, “para desmentir o clima de aparente paralisia da produção nacional, *Cine-Rádio Jornal* noticia a realização de dois filmes nos estúdios da Brasil Vita Filmes: *Inconfidência Mineira*, por Carmen Santos, e a filmagens de cenas de Celso Guimarães para *Argila*, por Humberto Mauro”.⁴

Esse período de “realização” de *Argila* (1938-1942) também foi um período bastante agitado para o Brasil. Ainda em 10 de novembro de 1937, instaurou-se o Estado Novo, com o golpe que garantiria a permanência de Getúlio Vargas no poder. Dois anos depois, criou-se o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, responsável pelo controle e organização das atividades culturais e de informação no país. Há uma constante priorização da cultura brasileira, de caráter nacionalista, visando a construção de elementos que representassem as matrizes de uma, cada vez mais valorizada, brasilidade. Getúlio Vargas, com a paulatina criação de uma legislação trabalhista, vai construindo sua imagem de “pai dos pobres”, junto

2 ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*: *Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 172.

3 Ibidem, p.172.

4 PESSOA, Ana, op. cit., p. 6.

às classes populares. Para Cláudio Aguiar Almeida, o cinema – pensado como um agente pedagógico no aprimoramento do povo brasileiro ou como instrumento de propaganda política de um regime autoritário – ocupou lugar de grande destaque no projeto de criação de um ‘Brasil Novo’. Almeida identifica, no Estado Novo, “um projeto que buscou educar as massas por meio do cinema, conseguindo sua adesão voluntária à grande obra de construção de uma nova nação”. Aponta, também, nos filmes do período, “alguns dos componentes ideológicos que nortearam o projeto estadonovista, destacando, dentre outros, aqueles que expressam a ideia/imagem de uma sociedade una e harmoniosa, organizada do alto pela ação de um Estado representado na figura do líder/pai”.⁵ Foi nesse ambiente, e com esse pensamento, que se deu a união de Humberto Mauro, Roquette-Pinto e Carmen Santos para a realização de *Argila*.

O envolvimento de Edgar Roquette-Pinto com o cinema remonta à década de 1910, quando o antropólogo trouxe de Rondônia os primeiros filmes dos índios nambiquaras que foram projetados na Biblioteca Nacional, além de organizar um serviço de assistência ao ensino, no Museu Nacional, dispondo de uma coleção de diapositivos e todos os filmes *Pathé-Enseignement*. Criou, em 1936, o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), dirigindo-o durante os 11 anos seguintes,

órgão vinculado ao governo federal, que atuava na produção, distribuição e exibição de filmes educativos e documentais como um instrumento auxiliar de ensino e como meio de educação popular. Em *Argila*, além de ser corresponsável pelo argumento e pela orientação sobre o conteúdo referente à cultura nacional, Roquette-Pinto participa ainda de outras formas. Sheila Schvarzman, em seu livro *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, cita um depoimento de José Mauro, irmão de Humberto, sobre o envolvimento de Roquette-Pinto e do INCE: “o dr. Roquette era muito bom para o cinema brasileiro, ele emprestava filme virgem para d. Carmen, deixava fazer revelação, depois eles acertavam, ela devolvia o filme”.⁶

Roquette-Pinto valorizava, do ponto de vista educativo, juntamente com Humberto Mauro, seu grande colaborador no INCE e diretor de centenas de filmes documentais-educativos, o chamado “cinema de espetáculo”, considerando-o, segundo Almeida, “até mais educativo que os curtas-metragens produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo”.⁷ Em *Argila*, a arte marajoara promove a aproximação entre os protagonistas, Gilberto e Luciana, vindos de universos sociais distintos, levando-os à “construção de uma arte de raízes genuinamente nacionais”.⁸ Mais do que aproximar os dois protagonistas ou caracterizar-se como a arte nacional por excelência, são essas

5 ALMEIDA, Cláudio Aguiar, op. cit., p. 25 e 101.

6 Depoimento oral de José Almeida Mauro, de 1997, citado por SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004. p. 289.

7 ALMEIDA, Cláudio Aguiar, op. cit., p. 169.

8 Ibidem, p. 182.

raízes nacionais representadas pela arte marajoara que amarram, em *Argila*, os elementos da cultura regional brasileira, presentes em situações e personagens, acabando por promover a criação de um discurso fílmico de identidade nacional. Temos a arte marajoara sendo promovida em Petrópolis, longe de seu território de origem. Ela está sendo produzida pelos habitantes da região, capitaneados por Gilberto, ceramista paulista de competência na produção da cerâmica marajoara, de mãe mineira que, segundo ele, “gostava muito de fazer broa de fubá e vivia sempre cantando e cantava umas canções muito bonitas”. Motivos geométricos marajoaras também estão presentes na decoração de um balão que será solto na festa de São João (um motivo indígena no elemento de uma manifestação cultural trazida pelos colonizadores europeus), e também, durante o desenvolvimento do enredo, percebemos a crença desses habitantes de Petrópolis no poder de um objeto indígena místico (o maracá), neste caso, um maracá vindo da Ilha de Marajó.

Assim, o que era regional “espalhou-se” para outros integrantes da nação (imaginiário dos habitantes de cidade fluminen-

se, ceramista paulista de mãe mineira, festa de São João) e, através das articulações do discurso fílmico de *Argila*, assumiu o papel de representante da identidade nacional. Há, em *Argila*, outros elementos que contribuem para a tecitura da identidade nacional; a presença de alimentos típicos nacionais (como a broa de milho e o doce baba de moça), o modo de falar dos personagens, a música de Heitor Villa-Lobos na trilha sonora ou a exibição de uma coreografia inspirada nas danças indígenas da região norte do país, durante a Festa de São João no castelo da viúva.

Trata-se do cinema como “livro de imagens luminosas”, fazendo a integração das diferentes regiões do país, através da cultura e da brasilidade inerente a todos os brasileiros, como pretendia Getúlio Vargas.⁹

Certamente que *Argila* não faz a representação de cada um desses personagens da cultura nacional, citados por Vargas. Mas a fita de Mauro articula, em seu discurso fílmico, elementos amplamente reconhecíveis como produtos das culturas específicas desses personagens. E no reconhecimento da ligação que essa articulação promove, esses personagens

9 Atentemos para este trecho de discurso de Getúlio Vargas, proferido ainda em 1934, citado por Anita Simis, em seu livro *Estado e cinema no Brasil*, p. 30, 31, 43 e 44: “O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu [...] Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O caueiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau da Bahia, seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos: os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, e os citadinos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir”. SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

do discurso presidencial acabam por reconhecer-se ligados, aproximados “no território vasto da República” realizando a comunidade nacional imaginada.

Argila nos possibilita perceber algumas articulações da personagem vivida por Carmen Santos (Luciana) que estabelecem ainda outras relações com a realidade do Estado Novo e seu projeto de nação. Já proprietária da cerâmica que antes pertencera ao português explorador da mão de obra operária, Luciana, depois de admirar o produto do trabalho de seus empregados, vira-se para seus convivas, em seu castelo, e dispara: “Vou dar um impulso extraordinário à arte brasileira. Fundar uma escola de pintura para os filhos dos operários, organizar exposições, mandar vasos e pratos para o estrangeiro”. Em outro momento, mais para o final do filme, quando João Antônio, futuro sogro de Gilberto e também funcionário da cerâmica e, portanto, de Luciana, a ela diz que “... a senhora tem sido uma patroa com quem dá vontade de trabalhar. Nem se compara com o Seixas. Vivemos agora como gente”, Luciana reage, mostrando o que havia sobre uma escrivadinha em sua sala:

Está vendo? Tudo isso aqui são plantas. É outra coisa que eu quero lhe ajudar: uma escola de desenho para os filhos dos operários aqui da redondeza. Gilberto será um dos professores. Eu quero que vocês sejam felizes e possam subir. E você? Está ganhando pouco? Fale João Antônio, diga o que pensa.

Depois de ouvir os motivos da visita de João Antônio, Luciana o dispensa, dizendo: “E vá descansado, eu cuido de Gilberto, eu cuido de vocês todos. Só quero que vocês todos voltem a ser felizes”. Luciana toma para si a tarefa de cuidar das populações mais carentes, fazendo promover as políticas de Estado para transformação do povo brasileiro – e aqui, pode-se recorrer novamente ao discurso de Vargas, citado acima, no trecho em que fala sobre “uma raça empreendedora, resistente e varonil”.

Não se trata apenas de atitudes no âmbito da cultura, mas também de cunho trabalhista, como melhoria de salário e condições gerais de trabalho. O que Luciana está propondo é o aprimoramento da educação do filho dos operários para que eles continuem operários, mas se qualifiquem para as inovações que a indústria nacional requer: eles aprenderão pintura, mas ela, como patroa, mandará os vasos e pratos para o estrangeiro; eles aprenderão desenho na nova escola, mas certamente para planejar melhor os produtos de sua cerâmica. Era a “cooperação entre indústria e Estado” instaurada por lei, como acontecia no Estado Novo de Vargas.

Se Luciana é a empresária que, segundo Schvarzman, “age de forma responsável e altruísta, fazendo o capital cumprir sua função social, valorizando a criação nacional”,¹⁰ é também o Estado que toma decisões em áreas como educação e política trabalhista, definindo a vida das populações sob seu comando. Ela não apenas executa; também planeja e coordena;

10 SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004. p. 292.

funções que são assumidas pelo Estado depois dos acontecimentos de 1930. Se a implementação do projeto estatal ficou, a princípio, a cargo das elites nacionais (pensemos na face empresarial de Luciana), não era sua a exclusividade nessa empreitada. Durante a Era Vargas, assistimos à participação direta do Estado na produção, com a criação de empresas estatais nos mais diferentes campos e, portanto, na implementação desse projeto, fruto de seu planejamento e coordenação.

A complexidade da personagem de Luciana se dá, também, pelo fato dela não precisar abandonar suas ligações com a elite que lhe dá origem, para atuar junto às camadas populares e à cultura nacional. Ela leva consigo, para o castelo de Correias, e para a proximidade com a nação brasileira em seu entorno, os representantes do grupo social de sua origem. Ao mesmo tempo em que a personagem executa uma tarefa de convencimento, daquela classe social, da importância da arte popular e da importância de seu trabalho junto à população local – nos diálogos, nas festas e reuniões que promove –, dá oportunidade, com isso, para que o filme apresente toda uma crítica a essa mesma camada social, mostrando-a superficial, ligada a estrangeirismos (Tarzan, cultura grega) e, na verdade, desconhecadora do que está falando: há uma sequência em que Luciana pergunta a Barrocas – um ex-diplomata que vivia exaltando a arte da Grécia antiga – quem fora Pitágoras e

ele simplesmente não soube responder. Há as exceções, como o músico que toca Villa-Lobos e compõe sob inspiração de poema de Olavo Bilac, ou o pintor que se dedica à pintura de mulatas. Não se trata, portanto, de um grupo irremediavelmente alienado. É passível de convencimento e de integração naquela sociedade harmoniosa e sem conflitos, preconizada pelo Estado Novo e delineada por ele como a nação brasileira.¹¹

O interesse de Carmen Santos por *Argila* construiu-se gradualmente, uma vez que, no final dos anos 1930, ela parecia estar mais envolvida em seu projeto de filmagem de *Inconfidência Mineira* que, além de produzir e interpretar o papel de Bárbara Heliodora, também dirigiria. Decisivas para sua adesão foram as participações de Roquette-Pinto – que também incentivara Carmen a desenvolver *Inconfidência Mineira*, facilitando a participação de intelectuais e especialistas que assegurassem isenção ideológica e credibilidade cultural ao projeto¹² – e de Humberto Mauro, por quem ela já tinha sido dirigida em *Sangue mineiro* (1929), *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade mulher* (1936), além de terem trabalhado juntos na Brasil Vita Filmes, o estúdio de Carmen. Segundo Ana Pessoa, o impulso final deve ter sido o decreto-lei nº 1949, de 30/12/1939, que possibilitava “condições mais favoráveis de exibição dos filmes nacionais”. Ainda segundo Pessoa, “associando-se a Mau-

11 A interpretação do personagem de Luciana é baseada em texto de Mauricio R. Gonçalves em seu livro *Identidade nacional e cinema no Brasil 1898-1969*. São Paulo: LCTE, 2011.

12 PESSOA, Ana, op. cit., p. 6.

ro, a Brasil Vita Filmes retomaria suas atividades, paralisadas desde *Cidade mulher* (1936), agora já contando com a infraestrutura do estúdio recém-concluído enquanto que Carmen poderia atuar, sem desviar-se de seus esforços, para a realização de seu projeto principal”, *Inconfidência Mineira*.¹³

Durante a década de 1930, Carmen manifestou-se diversas vezes, dizendo o que pensava sobre cinema, sobre seus papéis nos filmes e sobre como queria direcionar seu trabalho à frente de filmes brasileiros. Em entrevista à edição de *O Jornal*, de 29 de junho de 1936, citada por Ana Pessoa, ela diz: “Pelo meu temperamento cigano e romântico, pelo que tenho sofrido, pela minha maneira de compreender a vida, só os papéis fortes para as grandes emoções é que me satisfazem”.¹⁴ Não estranha Carmen Santos exercer papel, quase inédito para a época, de mulher independente em sua vida pessoal, empreendedora como atriz, diretora e produtora de filmes, dona de um estúdio, e participar da linha de frente nas reivindicações, junto ao Estado, de condições satisfatórias para o desenvolvimento do cinema brasileiro. Numa carta enviada ao presidente Getúlio Vargas, em 1939, ela diz:

No Cinema Brasileiro, eu ficaria profundamente magoada se me dessem o título de “estrela” – eu sou um cérebro que trabalha desabaladamente [sic] das oito às 24 horas,

que luta pela organização da indústria cinematográfica em nosso país com a máxima sinceridade e, por isso, quase sempre, sozinha [...] quero é trabalho, produção conscienciosa; é cinema na nossa língua; costumes, ambientes, técnica, tudo brasileiro; absolutamente, essencialmente brasileiro.¹⁵

Segundo Mário Peixoto, realizador de *Limite* (1931), Carmen lhe disse, ao presentear-lhe com os trezentos metros de filme que restaram, com fragmentos da filmagem inacabada que fizeram juntos, de *Onde a terra acaba* (1932): “Não me conformo quando dizem que o que vai ficar de mim é o papel que fiz em *Limite*. O papel pra mim seria o da mulher de *Onde a terra acaba*. Aquilo que era temperamento de mulher que sempre me interessou”.¹⁶ Apesar de Carmen pouco ter falado sobre sua personagem em *Argila*, Luciana não deixa nada a dever àquela que teria sido a personagem preferida de Carmen, correspondendo a muito do que “a dama” – como Carmen era chamada por muitos – protagonizou como mulher e profissional. Multifacetada, Luciana, de seu castelo em Correias, apresentava a possibilidade de uma mulher determinada, empreendedora, ciente de seu papel e responsabilidade sociais, engajada na transformação de um povo e de uma nação e que, ao mesmo tempo, lidava com os conflitos impostos pelas questões do desejo e do coração.

13 Idem.

14 Ibidem, p. 9.

15 Citada por Ana Pessoa. Ibidem, p. 13.

16 Do documentário *Onde a terra acaba*, realizado em 2001, por Sérgio Machado.

Francisco Serrador e o ator Charlie Chaplin. A Cia. Cinematográfica Brasileira, do empresário espanhol, era proprietária de inúmeras salas de exibição no Brasil nas primeiras décadas do século passado. Fevereiro de 1936. Acervo Família Ferrez



BR_RJANRIO_FF_JF_2_0_5_15

O projeto de Francisco Serrador e a invenção da Cinelândia

Jonas Abreu

Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pela Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro. Produtor de eventos culturais e professor de pós-graduação e graduação de Turismo e Marketing da Universidade Estácio de Sá e do curso de pós-graduação em Planejamento Estratégico de Eventos da Universidade Veiga de Almeida – Rio de Janeiro. Autor dos livros *Rio partido: a batalha das identidades* (2014) e *Como produzir eventos sem medo* (2008).

A partir da década de 1910, o cinema passava a fazer parte do cotidiano da vida social na América Latina reordenando a geografia de lazer, ao mesmo tempo em que impunha novos códigos de comportamento. A experiência industrial de Hollywood inspirava diversos empresários do entretenimento na Argentina, Brasil e México, entre outros países, no sentido de propagar os comportamentos e o modo de vida americano nas cidades latinas. Com o crescimento da influên-

cia americana nos costumes foi possível perceber certo padrão na estratégia dos empreendedores que tentavam capturar o magnetismo hollywoodiano na América Latina, de modo que as imagens de Hollywood influenciavam o vestuário, cortes de cabelo, maquiagem e até as formas de namorar e beijar.

No Rio de Janeiro, esta influência foi se consolidando concomitantemente aos novos contextos de representação cultural e urbana que foram organiza-

dos no início do século XX na busca por uma identidade civilizatória para a cidade. Uma vez combinados, estes processos permitiram na década de 1920 a harmonização dos interesses dos empresários da indústria cultural e dos agentes do poder público.

O empresário espanhol Francisco Serrador foi o principal agente desta transformação na paisagem cultural da cidade quando da sua tentativa de recriar a atmosfera da Broadway na Praça Marechal Floriano. A articulação que ele desenvolveu junto às forças políticas e aos patrocinadores de sua empreitada para alcançar os fins planejados cruzou diversos interesses antes de a praça ser conhecida por *Cinelândia*. Estas relações alteraram o patrimônio material e imaterial daquele local, na medida em que esta convergência de propósitos era ajustada em um sistema ambivalente para acomodar os objetivos da prefeitura e da iniciativa privada nas suas intervenções.

Antes de prosseguir, é preciso ressaltar que as mudanças operadas no Rio de Janeiro pela introdução de um padrão de consumo baseado na experiência americana não se iniciaram com o cinema, muito menos pode ser apontado no projeto de Serrador a gênese histórica de um possível processo de “americanização” da cidade-capital. Mas é inegável, como atestam vários historiadores e sociólogos, que as décadas de 1920 a 1950 foram marcadas pela crescente influência americana na sociedade brasileira, notadamente nas classes média e alta. Esses grupos sociais estariam sendo acionados pelas empresas de publicidade e pelas revistas ilustradas brasileiras que, espelhadas nos grandes conglomerados americanos, vão

conduzir estas elites ao contato com os cinemas da Praça Floriano. Assim, o hábito de frequentar o cinema criaria a oportunidade para seus usuários desfilarem as novas modas e costumes na *Cinelândia*, que a partir da década de 1920 passa a ser o novo *footing* chique da cidade.

As mudanças aconteciam em meio ao contexto de transformações socio-culturais que ocorriam paralelamente ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e correspondiam tanto à atualização das identidades dos espaços como à reconstrução da sociabilidade urbana em torno destes ambientes, mas sempre tendo como base os novos códigos de representação social.

A recriação da Broadway por Francisco Serrador se enquadra como um projeto de redesenho do espaço físico, mas tinha profundas implicações na transformação da paisagem cultural. Em relação ao desenho arquitetônico, os edifícios construídos por Serrador e seus parceiros ainda desfrutavam de certa influência da estrutura do “Pentágono das Artes” construído duas décadas antes. Os cinco prédios do pentágono e os demais que os acompanhavam em toda a extensão da Avenida Rio Branco foram construídos predominantemente numa combinação de estilos que variava entre o ecletismo e o neoclassicismo durante a reforma do prefeito Pereira Passos. No caso dos prédios de Serrador, embora tenha prevalecido para as fachadas certo protagonismo do formato *art déco* da Escola de Chicago, foram mantidos detalhes ecléticos visando, em alguns casos, criar um ambiente para espetáculo nos moldes dos teatros líricos ou reproduzir os modelos dos edifícios europeus do final do século XIX.

O vereador Ricardo Maranhão utiliza em seu livro *Retorno ao fascínio do passado*¹ a expressão “Pentágono das Artes” para distinguir estas cinco edificações que foram construídas no entorno da Praça Floriano, entre a reforma urbanística do prefeito Pereira Passos (1902-1905) e a Comemoração do Centenário da Independência em 1922. A seleção das cinco instituições inclui o atual Centro Cultural da Justiça Federal (ex-sede do Supremo Tribunal Federal), inaugurado em 1907; o Museu Nacional de Belas Artes (ex-Escola Nacional de Belas Artes), aberto em 1908; o Teatro Municipal (1909); e a Biblioteca Nacional, inaugurada em 1910. A última construção do “Pentágono”, datada de 1922, é o Palácio Pedro Ernesto, sede do poder legislativo local, uma construção em estilo Luís XVI.

A respeito destas transformações simbólicas nos espaços públicos, a arquiteta e urbanista Evelyn Lima² ressalta que a praça é um local de reunião, um “nó urbano na legibilidade da cidade” destacando o fato de que a memória coletiva se apegava aos espaços e aos símbolos físicos garantindo certa continuidade no uso que as diversas camadas sociais projetam sobre o tecido urbano. Precisaremos conhecer a Broadway, a mais famosa avenida por entre os arranha-céus de Nova Iorque para entender o espírito contido na intenção e no propósito do espanhol que, articulado com os novos sentidos sugeridos para o

local, seguiria modelando esta parte do centro da cidade, reforçando a linha de interpretação da urbanista.

A Broadway, via larga em inglês, existente antes mesmo do *Commissioner's Plan* de 1811,³ não obedece à malha viária ortogonal original da cidade de Nova Iorque. Este corredor que atravessa a Times Square, centro financeiro da cidade, é uma referência internacional desde os anos 1920 pela formação de uma rede de teatros ao longo de sua via expressa, composta por dezenas de unidades teatrais agregadas no *Circuito Broadway*.

Neste período que marcou a transição das óperas e operetas para os espetáculos musicais, o empresário Francisco Serrador, que esteve por três anos nos Estados Unidos, teria completado em 1925 um ciclo de conhecimento e estudo tanto em Hollywood como na Broadway, que deve ter inspirado uma melhor compreensão do projeto original que queria instalar no Rio de Janeiro. A concepção deste plano para a Praça Floriano teria sido planejada por Francisco Serrador e seus parceiros para um trecho ocupado até 1911 pelo Convento da Ajuda, compreendido entre o Bar Amarelinho e o Centro Cultural Odeon. Foram necessários 14 anos entre a demolição do convento, a compra do terreno pela Light & Power, a transferência do terreno para a empresa cinematográfica de Serrador e a construção dos quatro primeiros

1 MARANHÃO, Ricardo. *Cinelândia: retorno ao fascínio do passado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2003.

2 LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

3 O Commissioners' Plan of 1811 foi um plano urbanístico da Cidade de Nova Iorque. No início foi muito criticado pelo excesso de ortogonalidade gerando uma possível sensação de monotonia, em comparação com padrões das malhas urbanas menos regulares de cidades mais antigas. Fonte: <<https://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/nyc1811.htm>>.



Obras na região da Cinelândia permitiram a ampliação da área onde Serrador instalou salas de exibição que revolucionaram o conceito de cinema à época. 1921-1927. Acervo Família Ferrez

cinemas: Capitólio, Glória, Império (1925) e Odeon, em 1926. As edificações que abrigaram estes cinemas no andar térreo tinham de oito a 12 andares e passaram a ser chamadas de “arranha-céus”.

Embora estas exterioridades da transformação do espaço físico sejam relevantes para identificar a evolução arquitetural da Praça Floriano, durante a transição do neoclássico europeu estabelecido com o Pentágono das Artes para o ambiente *art déco* nova-iorquino, a principal transformação ocorreu no papel simbólico que a indústria cinematográfica desempenhou na herança histórica da Cinelândia.

Nossa hipótese a respeito disso é que o verdadeiro fascínio do projeto de Serrador estava contido no tipo de experiência coletiva que ele queria importar. Essa construção imaginária vai sendo atualizada pelos processos modernizadores suscitados pela urbanização e industrialização da cultura, originando novas referências de identificação coletiva. Os veículos de comunicação

como o rádio e cinema, surgidos no início do século XX, narravam essa realidade material e simbólica de um modo que interessava aos agentes da indústria cultural emergente. Por outro lado, esta ficção potencializada pelos meios de comunicação desempenhava um papel preponderante quando capturada pelos detentores de capital político interessados em projetar um mapa mental na vida social dos habitantes de uma nação ou de uma cidade.

Estávamos diante de um novo *locus* para a cidade, sem que ele tenha se deslocado para outro lugar, em vez disso, transformou-se no seu próprio *habitat* original. De fato, nas décadas anteriores, o cenário paisagístico da Rua da Ajuda e adjacência, centrado nos símbolos monárquicos, foi substituído pelo Pentágono das Artes para ser o símbolo da república cosmopolita afrancesada proposta pela prefeitura. Agora, na década de 1920, a cidade via novamente a sua praça principal transformar-se para in-

corporar o “Quadrilátero dos Cinemas”, em referência ao projeto de Serrador, desta vez comprometida com uma paisagem cultural mais “americanizada”.

Para que esse novo *locus* pudesse se instalar, conjugou-se um jogo de interesses inspirado nas utopias urbanas do setor público e na lógica capitalista do setor privado. A sintonia das mentalidades de cada uma destas instâncias ajustou-se às novas configurações cosmopolitas que seguiam o padrão americano em substituição ao modelo europeu de civilização. Deste modo, o espetáculo cinematográfico ocupou a partir dos anos 1920 um lugar fundamental na nova cultura urbana, subtraindo certa quantidade de autonomia da classe política carioca, uma vez que esta deveria pautar seus projetos nacionais em conformidade com as forças de mercado.

Reconhece-se, portanto, que no espaço conhecido hoje por *Cinelândia* foram regis-

tradas práticas em mutação nas quais o papel do Estado nestas intervenções não foi o de protagonista ou principal idealizador, mas de parceiro. Neste espaço, nos anos 1920, os aparatos do governo e da iniciativa privada transformaram a cidade na metáfora da vida moderna, e o desejo de se destacar pela indumentária, pelo comportamento e posteriormente pelo ato de frequentar o cinema marcaria um referencial físico e afetivo na Praça Floriano.

O antropólogo Nestor Canclini talvez possa nos ajudar a entender melhor este quadro. Ele entende que a cultura nacional muda de acordo com a época, portanto o território, a população e os costumes seriam as partes formadoras de uma nação, mas esta é uma construção imaginária. Assim, o modelo ideal de nação é tanto resultado de fatos altamente significativos ocorridos no meio social quanto da matriz idealizada por quem elabora o sentido da

Construído em 1925, o Capitólio foi um dos empreendimentos de Francisco Serrador na Cinelândia. Naquele ano também foram inaugurados os cinemas Glória e Império, aos quais se juntariam o Odeon (1926) e o Pathé (1928), transformando a região e atraindo um público elegante. Rio de Janeiro, 15 de junho de 1927. Acervo Família Ferrez



BR_RJANRIO_FF_LF_1_0_1_26_29

nação. A concepção coletiva então é conduzida pelo discurso político a partilhar valores que se constituem em patrimônio.⁴

Não é difícil perceber nas palavras do autor a articulação entre os serviços públicos e os interesses privados na condução dos processos de identificação da cultura nacional. Ocorre que quando a prefeitura lidava com o projeto de Serrador não havia nas negociações a busca por um sentido de nacionalidade para a nossa cultura, como havia ocorrido anos antes com a construção do Pentágono das Artes. Segundo Evelyn Lima, a agilidade com que transcorreu o trâmite para aprovação do edifício Capitólio, que abrigaria o primeiro cinema de Serrador, pareceu indicar o interesse por um *status* que o prédio poderia conferir à Praça Floriano. Então, a tecnologia do cinema pressionava os aspectos construtivos que dependiam da prefeitura e possibilitaram aos empresários do cinema uma maior independência em relação ao Estado. O máximo que se pode ressaltar em termos de defesa de algum valor nacional pode ser visto na aprovação da Câmara dos Vereadores de um projeto que minimizava os tributos das salas de cinemas que exibissem também peças teatrais, com a alegação de proteger o teatro nacional, que estaria ameaçado pelo cinema na sociedade. O prefeito Prado Júnior não somente vetou o projeto, como decretou que quando fossem exibidos dois tipos de espetáculos, o empresário teria que desembolsar taxas maiores. A des-

peito das críticas a Serrador quanto ao fato de abrir as portas “afrancesadas” do Rio de Janeiro, uma cidade tão arraigada às tradições europeias, à cultura americana, traduz também as novas intenções do poder público, preocupado com a valorização imobiliária daquele trecho e potencializando a especulação imobiliária que valorizou o preço do metro quadrado, estimulando de forma definitiva a nova centralidade da cidade.

Ainda segundo Evelyn Lima,⁵ o objetivo principal de Francisco Serrador era transformar o terreno do antigo Convento da Ajuda no maior centro de diversões da América Latina. O seu verdadeiro sonho teria sido a criação de um centro comercial que fizesse o deslocamento comercial de luxo da Rua do Ouvidor, uma área em processo de obsolescência, para a Praça Floriano, tendo como principal fator de atração os cinemas instalados na base dos “arranha-céus”.

Serrador, quando indagado sobre como conseguiria persuadir os lojistas e profissionais liberais a saírem da Rua do Ouvidor para o novo complexo inspirado na Broadway, teria dito que o seu plano não era inaugurar casas ou teatros adaptados aos cinemas, como que se referindo aos cinematógrafos da Avenida Rio Branco da década passada. Sua visão está estampada na declaração de que seus cinemas são, na verdade, cineteatros que reproduziam o que de melhor ele teria visto na Broadway e em Hollywood, com os requisitos da técnica mais moderna da época.

4 CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006 [1995]. p. 98-99.

5 LIMA, Evelyn Furquim Werneck, op. cit., p. 258.

Que requisitos seriam esses que teriam motivado Serrador? De início, as operetas de Sullivan e Gilbert estavam na moda em Nova Iorque no período em que Serrador morou nos EUA, tendo contato com o modo de vida americano. No teatro Ziegfeld ou no Niblo's Gardens, sucedem-se musicais como *Tip Toes*, *Oh...Kay*, *No, no Nanette*, cuja ênfase nos atores, atrizes, performances e canções populares era a tendência dos autores teatrais.

Serrador teria lutado desde o começo por um projeto que ajudasse a levar o público mais para perto de seus cinemas. Quando esteve na Broadway deve ter compreendido que de alguma maneira o modelo europeu para o teatro e a ópera estavam sendo substituídos por padrões híbridos, como as operetas vistas como uma experiência de consumo cultural nos espetáculos da rua mais famosa do mundo. Já na Califórnia, ele teria tido contato com o modelo comercial do cinema industrial de Los Angeles. Em outras palavras, ao longo de suas observações entre 1922 e 1925, tempo em que morou nos EUA, ele pôde perceber algumas das instituições e práticas da cultura de consumo que ele introduziria no Brasil.

Um desses requisitos teria motivado Serrador a importar não apenas os cinemas, mas um modelo mais calculado de progresso e modernidade que não pode

deixar de ser comentado. Como na Broadway, o público era levado mais para perto dos cinemas através dos inúmeros teatros, restaurantes, bares e cafés, organizava-se um sistema integrado de consumo. Sobre este aspecto, James P. Woodard⁶ lembra que esta integração de serviços pode ser descrita como “cultura de consumo”.⁷ O autor associa este termo a “consumismo” e “cultura consumista”, que seriam concretizados mais tarde, até meados do século XX em organizações, como *shoppings*, lojas de departamentos, supermercados, agências de publicidade, organizações de *marketing* e redes de emissoras de rádio e televisão.

Estabelecemos aqui a comparação para identificar as grandes corporações de cinema e as companhias de teatro profissional que se organizaram nas décadas de 1920 e 1930. Conforme preconizado por Woodard, entendemos que Serrador assimilaria e tentaria expandir no Brasil esta experiência bidimensional, válida na indústria cultural americana e que estaria se tornando modelo para a América Latina.

Mesmo que no primeiro momento direcionada à classe média carioca, é comum na historiografia aceitar-se que a construção da Cinelândia pode se encaixar como típico produto da crescente “cultura de massas” e da indústria do “espetáculo-negócio”.⁸ Pesquisadores

6 WOODARD, James P. O consumo do consumismo: publicitários, empresários e outros aliados para o progresso. IV *Simpósio Internacional de História do Brasil*, Rio de Janeiro, BRASA/CPDOC/FCRB, Fundação Getúlio Vargas, 12-13 jun. 2008.

7 Este conceito foi extraído do *paper* de James P. Woodard, da Montclair St University (EUA) no IV *Simpósio Internacional de História do Brasil*, op. cit.

8 Expressão utilizada por Roberto Moura no artigo “A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro”, incluído na obra de LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre a Europa e África: a invenção carioca*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2000.

como Evelyn Lima e João Máximo⁹ examinaram em diferentes momentos os aspectos arquitetônicos, culturais e históricos que envolveram a introdução do cinema no Brasil, e são unânimes em enfatizar esta característica, com maior ou menor intensidade.

A partir desta avaliação é possível constatar que as discussões sobre *cultura de massa* que começam a crescer durante as décadas de 1920 e 1930 são úteis para compreender melhor o fenômeno do plano de Serrador. Este conceito começou a ser discutido no período da formação da Cinelândia, ocasião em que as características do projeto pareciam apontar para uma possível submissão a uma cultura hegemônica, neste caso, a cultura americana.

Sob pena de sermos reducionistas, vamos chamar de *cultura de massa* toda cultura produzida para a população em geral, a despeito de particularidades sociais, étnicas e psicológicas. Os meios de comunicação de massa como o rádio e o cinema são os primeiros indutores deste fenômeno produzido para o conjunto das camadas mais numerosas da população, isto é, o grande público.

A inquietação que a *cultura de massa* trouxe foi a mudança identificada no comportamento dos consumidores, que agora podiam dentro da ótica liberal consumir os produtos que desejassem. De uma forma ou de outra, categorias como *cultura nacional*, equivalente aos componentes da identidade de um povo, ou *cultura de massa*, tratada com o sentido de uma submissão das demais culturas a um projeto

comum e homogêneo estão interligadas desde as primeiras décadas do século XX.

Por ser produto de uma indústria de porte internacional, a cultura reproduzida pelo cinema americano vai se ligar aos interesses do capital industrial e financeiro. Estes se interessam por uma massificação cultural para melhor servir aos seus propósitos de expansão comercial. Neste sentido, o cinema se organiza ao final da década de 1920 como um produto para as camadas mais numerosas da população, e sua rápida expansão em Nova Iorque e Los Angeles é prova disso, simbolizada pela Broadway e Hollywood.

O crescimento dos meios de comunicação conduzia a uma massificação cultural e aumentava o interesse pela compreensão da *cultura de massa*, no momento em que o cinema e o rádio ganhavam dimensões “populares”. Esta acepção é importante porque envolve o debate sobre *cultura popular*. Não vamos aqui discorrer sobre a origem e o significado de um dos conceitos mais contraditórios das ciências sociais, mas procurar obter uma pista que correlacione a convivência do cinema como experiência de massa e as diversas manifestações culturais “populares” que serviam de opção à população nas décadas de 1920-30.

Em princípio, podemos admitir que cultura popular é toda manifestação cultural produzida fora de contextos institucionalizados ou mercadológicos e à qual se atribuiu um significado que tanto podia abranger a população em geral como ser aplicado a uma cultura que nascia espontaneamente das próprias massas.

9 MÁXIMO, João. *Cinelândia: breve história de um sonho*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

Ginzburg¹⁰ aprofundou uma questão que se torna fundamental para o presente estudo, a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes. Os limites de subordinação não ficam claros e a cultura popular talvez nem seja alternativa devido às circularidades e sincretismos culturais e religiosos. Não há dúvida de que temos aqui um importante ponto de reflexão quando se estuda o crescimento dos cinemas de Serrador como fenômeno comercial voltado para o grande público do Rio de Janeiro.

O cinema de forma geral pode ser considerado uma ferramenta da cultura de massas, mas pode lidar com produtos inseridos na cultura popular. No contexto da comercialização dos espetáculos, aquilo que poderia ser classificado como “cinema popular” porque vindo da cultura popular, talvez não seja “popularizado”, isto é, não tenha rendido bons resultados comerciais. Por outro lado, passa-se também a perceber filmes “popularizados” que não sejam “populares”, ou seja, são bem-sucedidos comercialmente na cadeia produtiva da indústria cultural, mas possuem uma origem mais seletiva ou elitista.

Para Roberto Moura, a experiência de popularização da cultura conduzida pelo estabelecimento de um mercado consumidor tem origem na França. Remetendo-nos ao século XIX e mais precisamente à legendária Paris, a capital cultural que se universalizava, ele constatou a organização de um centro de produção artística

orientada para a comercialização profissional que ganhava o espaço público e os locais noturnos de entretenimento.

A abertura de salas fixas abertas para categorias sociais cada vez mais heterogêneas pode ser compreendida pela oportunidade de explorar não somente a população local que passava a ter “tempo livre” depois do expediente das fábricas e do comércio como também atrair o contingente crescente de trabalhadores e imigrantes que acorriam à cidade. Configurava-se, segundo Moura, a busca por diversão numa época em que a transição do estado aristocrático e feudal para o estado nacional desvinculava os artistas dos mecenas e os liberava para contratos com empresários em busca de expansão de seus negócios por meio da venda de ingressos.¹¹

Não cremos que se possa desprezar a equação que se monta no início do século XX, quando a “cultura popular” e a “cultura de massas”¹² passam a ser expressões utilizadas para o entendimento de modelos comerciais globais, como o cinema, identificando a sua matriz exportadora originária tanto na Broadway como em Hollywood. Vamos avançar um pouco mais nessa reflexão para constatar o papel do cinema como veículo da cultura de massas.

No contexto da indústria cultural que se formava com o disco e o cinema, e mais tarde com o rádio, os conceitos de “popular” e “popularizado” poderiam ser classificados como distintos. De fato, o grau de disseminação do bem cultural não depen-

10 GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

11 MOURA, Roberto, op. cit., p. 129-130.

12 Ver GINZBURG, Carlo, op. cit.



Nos anos 1970, embora não mais tivesse o *glamour* de outrora, a Cinelândia mantinha grandes salas de exibição como o Odeon, o Palácio e o Império. Rio de Janeiro, 1977. Fundo Brasileiro de TV Educativa

dia mais no início do século XX de sua classe de origem para ser aceito por outra.

Antes do advento do cinema falava-se de cultura popular em oposição à cultura erudita das classes aristocráticas. Ginzburg introduz posteriormente a ideia de que a cultura popular traz embutidas as conexões mais ou menos heterodoxas que constroem um tecido interativo, associado a uma base multicultural. A indústria cinematográfica que se organizava em Hollywood está ancorada em um sistema que agrega diversas categorias sociais como alvos comerciais. Em determinado local pode atender especialmente as elites, em outros às camadas mais populares. Seu comprometimento principal era expandir-se como comércio cultural voltado para públicos heterogêneos dispersos nas grandes cidades. Este modelo não estava preocupado com os

códigos culturais que classificavam os gostos em eruditos ou populares, porque simplesmente os transformava em mercadoria. Em parte, por causa disso, explica-se a tenacidade de Francisco Serrador em procurar direcionar para cada um de seus cinemas um tipo de público mais ou menos diferenciado.

Esta matriz de negócios ganharia um termo próprio, “indústria cultural”, cunhado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer e utilizado no livro *Dialética do esclarecimento* (1947). As primeiras empresas cinematográficas de origem americana já operavam desde a década de 1910 com as ferramentas que seriam padronizadas posteriormente quando se consolidaria o conceito. De acordo com os autores, a criação deste marco teórico serve para definir a conversão da cultura em merca-

doria, observando nas possibilidades exploradas pelos veículos de comunicação (jornal, rádio e TV), os portadores desta produção cultural guiada pelo consumo.

Embora este debate possa ajudar a identificar as formas de standardização do gosto público, as imposições de estereótipos e a qualidade dos produtos, é a ênfase adorniana na questão comportamental que nos interessa aqui. O autor afirma que não se pode estudar o comportamento dos ouvintes [telespectadores] sem levar em conta que seja resultante de amplos projetos de comportamento social condicionados pela estrutura da sociedade.

Também por essa via, o indivíduo não é mais soberano como a indústria cultural parece supor, não é o seu sujeito, mas seu objeto. Seguindo este raciocínio estaríamos na situação de conferir ao sujeito que entra em contato com o produto cultural o papel de recebedor de ordens, indicações, proibições ou restrições.

Theodor Adorno, da segunda fase da Escola de Frankfurt,¹³ desenvolve essa construção analítica considerando que estes fenômenos são atribuídos às forças sociais que os originam. A indústria cultural é um parâmetro teórico que Adorno utiliza para explicar como os empreendedores culturais determinam o consumo excluindo tudo que é novidade periférica, o risco inútil, e impõe uma adesão acrítica aos valores emitidos. Num consumo como esse, o tipo de linguagem

utilizada permite ao consumidor pensar que ela é sua, um sujeito sem ser, pois o consumidor funcionaria como receptáculo de necessidades institucionalizadas.

Apesar das críticas que se fazem ao estudo de Adorno, entendemos que a indústria cinematográfica americana pode ser compreendida através de vários preceitos que se encaixam no formato teórico pretendido aqui por Adorno. Também por esta via, a tendência americana para o formato exclusivamente cinematográfico das salas de exibição, ao contrário da experiência europeia de adaptar teatros e cinemas em um ambiente único, configurava um tipo de espetáculo aberto aos noticiários, desenhos animados e longas-metragens, que insere um tipo de influência semelhante àquela discutida por Adorno. A tendência à padronização e à diversificação direcionava o Quadrilátero do Cinema proposto por Serrador para um público de massas, porém mais heterogêneo. Havia um processo de inserção social cuja proposta girava em torno da criação de novas cosmologias e práticas sociais urbanas.

Conclusão

A partir dessa avaliação, procuramos elucidar como os cinemas que foram inaugurados a partir de 1925 na Cinelândia poderiam ser descritos como produtos culturais popularizados, ou seja, frequentados por um vasto leque de ca-

13 A Escola de Frankfurt (Institut für Sozialforschung) propõe uma teoria social como um todo. Um dos objetivos principais da Escola era o de explicar como se dava a organização e a consciência dos trabalhadores industriais, com aplicações na Comunicação Social, Psicologia e Antropologia. Além de Adorno e Horkheimer, destacam-se neste grupo de pesquisadores Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Thomas Mann, entre outros.

tegorias sociais. Entretanto, as salas de espetáculo direcionam-se para públicos-alvo específicos. Por exemplo, no caso dos cinemas de Serrador, enquanto o Capitólio e o Odeon atraíam predominantemente a classe média da Zona Sul, o cineteatro Glória combinava teatro e cinema, o Palácio da Rua do Passeio configurava-se como referência em teatro-cassino e o Pathé-Palácio de Marc Ferrez, junto com os cinemas da Rua Álvaro Alvim, atraíam as camadas mais populares.

Os quatro cinemas originais de Serrador (Capitólio, Glória, Império e Odeon) eram na verdade cineteatros com fossos de orquestra, por onde passaram musicais de revista batizados como *revuette* no melhor estilo francês, mas o cinema tinha “sotaque americano”, como revela João Máximo. Como na Broadway, Serrador atraía o público para mais perto de seus cinemas com os cafés, restaurantes, casas de chá, confeitarias e bares. Foi Serrador quem trouxe o *hot dog* e as pipocas dos cinemas americanos para o Rio de Janeiro.

Dos Estados Unidos chegavam versões de *Os dez mandamentos*, *Sangue e areia* e *Rei dos reis*. Nomes como Charles Chaplin, Buster Keaton, Tom Mix – o caubói, além de Greta Garbo, Boris Karloff e Rodolfo Valentino “circulavam” pelo novo centro cultural e de consumo da cidade, deslocado para o *Bairro Serrador*.

Até a década de 1930, a Praça Floriano e a Rua do Passeio tornam-se locais pre-

feridos das elites chiques que faziam o *footing* da cidade, mas também estas se cruzavam com os transeuntes da Avenida Rio Branco. Os lambe-lambes espalhados por toda a praça fotografavam este desfile de “melindrosas e almofadinhas”,¹⁴ em meio aos estrangeiros, comerciantes, profissionais liberais e trabalhadores, todos consumidores de cinema.

Nos anos 1940, o cinema que em anos anteriores havia capturado para a Praça Floriano o *locus* da cidade estaria sendo superado por novas forças emergentes da indústria cultural. A gênese de Serrador começou a ser ultrapassada pelos *night-clubs*, como Casablanca, Night and Day e Montecarlo. Assim a Cinelândia deixava de ser a terra dos cinemas, para ser apenas a “Cinelândia” – um local de novos encontros e novos sentidos.

Quando chegamos à década de 1950, o termo Cinelândia já não se apresentava como associado aos cinemas de Serrador, mas tomava o sentido de uma praça que, remodelada com vários prédios demolidos e reconstruídos, preparava a cena urbana para novos significados que envolveriam o local como síntese da política regional nas décadas seguintes. A cidade buscava outras centralidades, o *locus* da cidade traçava seu rumo à Copacabana, pois ele jamais permanece de forma duradoura nos espaços. Mas isso será objeto de outra história, outro artigo.

14 Personagens do desenhista J. Carlos (José Carlos de Brito e Cunha). A *melindrosa* representava a imagem fiel da carioca da época: curvilínea, magra, elegante, vestido leve, justo e curto, com chapéu *cloche*, quase até os olhos, de onde saíam cabelos em mechas encaracoladas, flanando nunca sozinha e nunca com o namorado. O *almofadinha* tinha um maneirismo quase feminino, “mais para *dandy* do que para Gilbert ou Barrymore” (MÁXIMO, João, op. cit., p. 84).



Revista Cinearte nº 219, 5 de maio de 1930. Na capa, a atriz brasileira de origem francesa Nita Ney



Revista Cinearte nº 265, 6 de março de 1931. O ator britânico Dennis King ilustra a capa



Na edição de nº 390, de 9 de maio de 1934, o destaque foi para a atriz americana Clara Bow

Acervo RSF

Revista Cinearte, cartografia e testemunho do cinema brasileiro

Taís Campelo Lucas

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestre em História pela Universidade Federal Fluminense.

No Brasil, o cinema transformou-se em prática social ao longo dos anos, durante os quais o espaço urbano adaptou-se gradativamente para receber, nas áreas centrais das grandes cidades, a população de elevado nível socioeconômico. Signos da modernidade se chocavam com epidemias, greves e revoltas populares nessa República jovem, marcada pela clivagem social e pela busca de uma identidade própria. Tal como no Renascimento, as capacidades de percepção humana foram redimensionadas, transformando as experiências compartilhadas

por indivíduos em sociedade, cientes de que viviam *o novo*.

As primeiras “imagens animadas” aportam no Rio de Janeiro em julho de 1896. Os cinquenta anos iniciais do desenvolvimento do cinema no país receberam estudos provenientes de diferentes áreas de conhecimento e, na área da História, passa a destacar-se a partir da década de 1990, quando os primeiros trabalhos são apresentados aos cursos de pós-graduação, introduzindo elementos teórico-metodológicos da história social e da história cultural nas análises sobre a história do cinema brasileiro.

É necessário apontar aqui o desaparecimento da *palavra* ideologia das análises mais recentes. O conceito permanece presente, indiretamente, como “processo material geral de produção de ideias, crenças e valores na vida social”, assemelhando-se à noção ampla de cultura.¹ No entanto, sua força reside na capacidade de enfatizar as lutas de poder centrais na sociedade, de modo politicamente elucidativo. Talvez falte a nós, historiadores, destacarmos a centralidade do cinema nos processos políticos.

Ao reconhecer os meios de comunicação como espaços-chave de condensação e intersecção de múltiplas redes de poder e de produção cultural, Jesús Martín-Barbero aponta que processos de constituição do *massivo* devem ser investigados observando a articulação entre sujeitos, práticas de comunicação e sua mediação com os movimentos sociais. Isso significa – novamente pensando as contribuições da história política renovada pelas questões culturais – deslocar o lugar das perguntas.

Se falar de cultura política significa levar em conta as formas de intervenção das linguagens e culturas na constituição dos atores e do sistema político, pensar a política a partir da comunicação significa pôr em primeiro plano os ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de formação do poder [...]

Então, mais do que objetos de políticas, a comunicação e a cultura constituem hoje um campo primordial de batalha política: o

estratégico cenário que exige que a política recupere sua dimensão simbólica – sua capacidade de representar o vínculo entre os cidadãos, o sentimento de pertencer a uma comunidade – para enfrentar a erosão da ordem coletiva [...].²

Essa reflexão conduz ao próprio modo sobre como o cinema deve ser pensado enquanto prática social no Brasil. Em primeiro lugar, altera-se a noção de audiência, vista agora como um grupo com opinião própria, que pode ser *influenciada* em suas decisões, porém não “cooptada” e “manipulada”, no sentido pejorativo de que a “massa” irracional não possui capacidade de escolha. A participação dos atores sociais possui um sentido político, que não se limita ao modo linear e previsível da história analisada sob o viés de matriz estruturalista. Em segundo, é ingênuo pensar que o investimento inicial em uma indústria cinematográfica brasileira foi condicionado apenas por fatores externos (“imitações de Hollywood”) ou por empreendimentos individuais “sonhadores e irrealistas”. A criação artística, voltada para um público em larga escala, demandou a organização de complexas estratégias e redes de sociabilidade para sua viabilização no mercado capitalista. Torna-se necessário questionar as formas de construção da memória cinematográfica nacional.

Na antiga capital federal, o mercado cinematográfico desenvolveu-se, nos primeiros anos, fortemente apoiado pelos lucros do jogo do bicho. As ligações entre os

1 EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Ed. Unesp; Boitempo, 1997. p. 38.

2 MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001. p. 115.

empresários das “diversões públicas” com o jogo são bastante conhecidas,³ indicando a origem dos capitais investidos na abertura das salas exibidoras e na produção artesanal das primeiras películas. Até 1907, a *filmagem brasileira* restringia-se aos chamados filmes naturais e de atualidades, imagens “não posadas”, que poderiam ser classificadas como não ficção ao contrapor-se aos filmes de enredo. Jogos de futebol, funerais de figuras de destaque, construções de estradas, vistas da cidade, revoltas, operações cirúrgicas, crimes eram assunto para as filmagens. Os “naturais” tinham uma boa demanda de público, que irá expandir-se ainda mais com a produção dos primeiros “posados” nacionais.

Entre 1907 e 1911, a denominada *bel-le époque* do cinema nacional significou um período mais artesanal de produção cinematográfica, com clara vinculação entre o produtor e o exibidor das películas e com o mercado internacional sem o grau de monopolização que adquiriria após a Primeira Guerra Mundial.⁴ Entretanto, o panorama favorável declinou ao início da era do longa-metragem no cinema internacional. A mudança para um caráter industrial de produção teve reflexos imediatos no Brasil, com perda de espaço para a produção local. Ao final dessa “época de ouro”, o cinema brasileiro fica reduzido aos naturais e jornais de

atualidades, que sustentarão as poucas produções de ficção.

Após esse período, as películas feitas a partir de encomendas institucionais, publicitárias ou de exaltação de personalidades – a chamada “cavação” – permitiram a sustentação das produções cinematográficas brasileiras. A ampliação no número de filmes de não ficção incrementa a produção dos de ficção, mantendo as condições para a criação de filmes de enredo, majoritariamente de curta-metragem, além de possibilitar a abertura de produtoras em todo país e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Observando a continuidade das realizações no período, pode-se questionar a noção de “ciclos” cinematográficos no país, desde que sejam considerados filmes de não ficção e a produção de fora do eixo Rio-São Paulo.⁵ A produção não desapareceu, como se afirmara anteriormente; conforme destaca Jean-Claude Bernardet, tal engano resulta da tendência em “aplicar ao Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industrializados em que o filme de ficção é o sustentáculo da produção”.⁶

Um dos reflexos dessa posição está na noção corrente de que o *pensamento cinematográfico crítico* desenvolveu-se, no país, pautado ora pela importação de ideias “do mundo desenvolvido”, ora pelas “ideias

3 MAGALHÃES, Felipe Santos. *Ganhou, leva... Do vale o impresso ao vale o escrito: uma história social do jogo do bicho no Rio de Janeiro (1890-1960)*. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. p. 82-84.

4 XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 120-121.

5 PÓVOAS, Glênio. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação*. Tese (Doutorado em Comunicação), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. p. 47.

6 BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 28.

fora do lugar”, que explicariam o fracasso de uma cinematografia nacional. Para Ismail Xavier, o debate político sobre o cinema surgirá apenas na medida em que os europeus passaram a se preocupar em proteger seus mercados cinematográficos frente à expansão norte-americana.⁷ Ao buscar compreender a formação da autoimagem da nação através dos filmes realizados nos anos de 1930 e 1940, entre o cinema concebido pelos realizadores e o filme pronto reside o vácuo entre o sonho e a frustração de um cinema apenas “possível”.⁸ O *fracasso* enquanto chave de leitura para análise da produção cultural no Brasil não se sustenta, servindo apenas como reforço às teses sobre colonialismo cultural e falta de autenticidade da criação local.

O Rio de Janeiro, Distrito Federal, contava à época com 76 espaços de exibição para uma população que já era um pouco maior de um milhão de habitantes. A constituição de cineclubes e a publicação de revistas especializadas contribuíram para a criação de um movimento cinematográfico por todo o país. Nascida de um espaço dedicado à cinematografia no interior da revista *Para Todos...*, é pelas mãos de Mário Behring (1876-1933) e Adhemar Gonzaga (1901-1978) que surge a revista *Cinearte* em 3 de março de 1926. Durante seus 16 anos de existência, foi o *locus* privilegiado para o encontro

de ideias sobre criação e incentivo ao desenvolvimento do cinema brasileiro. Mais que um espaço de sociabilidade, *Cinearte* apresentou-se como a principal engrenagem de articulação do meio intelectual e artístico nacional para a questão do cinema durante o governo Vargas.⁹

Literato, historiador, engenheiro, burocrata, jornalista, crítico de cinema, Behring foi diretor e fundador de três grandes periódicos no Rio de Janeiro – *Kosmos*, *Para Todos...* e *Cinearte* – e sintetiza uma geração de intelectuais polígrafos, intelectuais-artistas, como ressalta Angela de Castro Gomes, “*doublé* de teórico da cultura e de produtor de arte, inaugurando formas de expressão e refletindo sobre as funções e desdobramentos sociais que tais formas guardariam”.¹⁰ Gonzaga era desde jovem um entusiasta da cinematografia e colaborava com diversos jornais e revistas na capital com artigos sobre os lançamentos recentes. Em suas 561 edições, *Cinearte* traria de forma permanente uma seção dedicada com exclusividade ao cinema brasileiro sob o nome de “Filmagem Brasileira”, “Cinema Brasileiro” ou “Cinema do Brasil”. Mais que um espaço de divulgação, essas páginas marcariam o engajamento da revista pelo reconhecimento do cinema nacional junto ao público e junto às autoridades, reivindicando o recebimento de incentivos e de regulação.

7 XAVIER, Ismail, op. cit., p. 173.

8 LINO, Sônia Cristina da Fonseca Machado. *História e cinema: uma imagem do Brasil nos anos 30*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1995.

9 Salvo quando indicado, as análises sobre a revista *Cinearte* a seguir são fruto da minha pesquisa de mestrado, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, em 2005. LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1945)*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

10 GOMES, Angela de Castro. *Essa gente do Rio... Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. p. 13.

A revista atuava como um catalisador de ideias, estabelecendo “pontes” entre os diferentes grupos envolvidos com o cinema no país, como produtores cinematográficos, educadores, jornalistas e representantes do governo. A mediação cultural exercida por Behring, Gonzaga e Pedro Lima (1902-1987), responsável pela seção “Cinema Brasileiro” entre fevereiro de 1927 e março de 1930, permitiu a articulação de iniciativas conjuntas, como a realização do Convênio Cinematográfico.

Reunindo jornalistas, educadores, cineastas, membros do governo, exibidores, representantes dos governos estaduais e intelectuais, teve como objetivo discutir as propostas para formulação de políticas públicas para a área cinematográfica no Brasil. Os resultados dos debates repercutiram no decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. As principais mudanças estabelecidas foram: a nacionalização do serviço de censura dos filmes exibidos no país, solicitado a partir do pagamento da “Taxa cinematográfica para educação popular”; a obrigatoriedade de incluir, na programação de cada sessão, filmes curtos que fizessem divulgação de conhecimentos científicos, motivos artísticos, divulgação cultural ou que revelassem aspectos da natureza; a implantação de uma cota fixa mínima para exibição de filmes nacionais nas salas de cinema; e a redução das tarifas de importação do filme virgem.

Simis enfatiza a relação de mecenato estabelecida com os produtores na ação estatal para o desenvolvimento da indústria ci-

nematográfica brasileira. Segundo a autora, a estratégia de uma política cultural voltada para a propaganda nacionalista contribuiu para que o cinema nacional não tenha se organizado autonomamente.¹¹ De fato, é evidente a intenção do governo de aliar o cinema ao projeto de construção da Nação, aliança defendida por *Cinearte*. Estado, intelectuais e produtores cinematográficos colocam-se no papel de educadores do espectador, aspirando à união entre imagem cinematográfica e identidade nacional.¹² A imagem do Brasil mostrada nas telas era uma preocupação da revista, que defendia que o cinema apresentasse um país belo e moderno, assim como a influência dos filmes sobre os espectadores. As possibilidades pedagógicas do cinema educativo eram frequentemente debatidas em *Cinearte*, que apoiou a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1936.

Para *Cinearte*, estava claro que o filme nacional só não fazia sucesso porque não era visto, posto que era menosprezado pelos donos das grandes salas de cinema, afiliadas diretas dos estúdios cinematográficos de Hollywood. Em sua campanha pelo cinema brasileiro, a revista declarava em quase todo exemplar o lema “todo filme brasileiro deve ser visto”. Engajada, a moderna crítica realizada em *Cinearte* transformou o *pensar* e o *fazer* cinema no Brasil. Seu resgate em pesquisas recentes reafirma sua importância como registro das relações entre cinema e política nos anos Vargas e os esforços de homens e mulheres pelo desenvolvimento da Sétima Arte nos trópicos.

11 SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

12 SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.



O Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. A capital se modernizava, reafirmando-se como referência cultural do país. Vista da Lapa, a partir do Morro de Santo Antônio, antes da sua demolição parcial. Rio de Janeiro, [192-]. Acervo Família Ferrez

Cineclubismo à brasileira: as contribuições do Chaplin Club para a crítica cinematográfica

Julio César Lourenço

Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Franciele Alves

Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), Socióloga/Analista Socioambiental da Companhia Paranaense de Energia (COPEL).

Produto das transformações tecnológicas que estavam ocorrendo no final do século XIX, o cinema se difundiu rapidamente pelo mundo como um meio extraordinário de circulação de conhecimento, difusão de novas experiências do viver urbano e valores culturais na modernidade. O êxito da técnica cinematográfica foi tamanho que, logo após

sua invenção, tornou-se referência em diversos países, inclusive no Brasil, à medida que proporcionava movimento à vida cultural nos grandes centros urbanos. O cinema chegou cedo ao Brasil, a primeira exibição de cinema por aqui ocorreu no Rio de Janeiro, aproximadamente seis meses após a apresentação dos irmãos Lumière,¹ na Europa.

1 Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862-1954) e Louis Jean Lumière (1864-1948), os irmãos Lumière, foram os inventores do cinematógrafo (cinématographe), sendo frequentemente referidos como os pais do cinema (*Auguste Lumière*. Internet Movie Database. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0525908/>>. Acesso em: 26 mai. 2015.

De entretenimento popular e barato, como era considerado nas primeiras décadas do século XX, o filme cinematográfico logo se transformou numa instância formativa poderosa, criando novas práticas e ritos urbanos. Rapidamente se tornou um amplo empreendimento comercial e industrial, que envolvia revistas, moda, produtos estéticos e discos, e infundia estilos de vida.²

No Brasil, assim como nos Estados Unidos e na Europa, as salas de cinema nas primeiras décadas do século XX se multiplicaram rapidamente e tornaram-se cada vez mais presentes na vida das pessoas, não só pela arte, mas também pelo fácil acesso. O cinema desbancava os circos, os cafés-concerto, os teatros, os serões. A esta altura, já era a mais importante das diversões das cidades.³

A cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, pode ser considerada um importante palco de desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil. A capital, como mostra Sevcenko,⁴ ditava não apenas as novas modas e comportamentos, mas, acima de tudo, os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam

a modernidade como uma experiência existencial e íntima. Observa Gonzaga⁵ que, em 1900, havia no Rio de Janeiro duas salas de cinema; em 1910 já existiam 72, em 1920, 85, e em 1928, 104.

Em vista desse contexto, é possível dizer que a consolidação do movimento cineclubista é inseparável da consolidação da cultura cinematográfica. Ele é resultado de basicamente dois movimentos: a afirmação do cinema enquanto arte e uma trajetória histórica de formação e organização de um público. Nos anos 1920 já existia no Brasil um comportamento de consumo habitual de cinema, a consolidação de obras e diretores e a discussão destas produções em revistas e jornais, porém, de forma ainda casual e informal. Logo, para suprir esse vazio, os cineclubes surgiram do trabalho de cinéfilos que, unidos em torno da paixão pela arte cinematográfica, lutavam para difundir seus princípios estéticos e apontar os filmes que mereciam ser consagrados ou, pelo menos, debatidos.

Historicamente, as ações cineclubistas se caracterizam pela exibição, em lugares os mais diversos possíveis, de filmes considerados não comerciais ou

2 O cinema, naquele momento, como um mero veículo de diversão não se propunha modernista, sequer se percebia como sétima arte. Sem uma produção sistemática e uma preocupação da intelectualidade por sua linguagem, não figurou na Semana da Arte Moderna de 1922, marco do lançamento público do Modernismo Brasileiro. Os artistas que lá exibiam suas obras tinham como objetivos a ruptura com as tradições acadêmicas, a atualização das artes e da literatura brasileiras em relação aos movimentos de vanguarda europeus e o encontro de uma linguagem autenticamente nacional. A ideia era atualizar culturalmente o Brasil, trazendo as influências estrangeiras, colocando-o ao lado dos países que já haviam atingido sua independência no plano das ideias, das artes plásticas, da música e da literatura (*Semana de Arte Moderna: o que foi?* Disponível em: <<http://www.puc-campinas.edu.br/centros/clc/jornalismo/projetosweb/2003/Semanade22/oquefoi.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2010).

3 GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record; Funarte, 1996.

4 SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (org.). *História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3. p. 522.

5 GONZAGA, Alice, op. cit., p. 337. A autora considerou apenas os espaços de exibição comercial e regular.

contrários à lógica mercantil norte-americana,⁶ de forma privada ou pública, tendo como objetivo central promover a discussão sobre a inserção do cinema na sociedade. Desde a sua origem, portanto, os cineclubes se destacam como agentes propositores de novos paradigmas para a atividade cinematográfica, bem como de ações que visam alcançar tais paradigmas.⁷

As atividades dos clubes de cinema foram importantíssimas para que os filmes comesçassem a ser concebidos não só como um instrumento lúdico, mas também como uma obra de arte, suscetível de várias interpretações, objetos de fruição estética, de análises e de discussões. As ações coletivas dos cineclubes estabelecerem experiências compartilhadas e criaram um espaço coletivo de discussão e construção de um saber cinematográfico mais plural, participativo e aberto.

Segundo Gatti,⁸ no Brasil, a atividade teve início por volta de 1917, de forma ainda não estruturada com o cineclubes *Paredão*, formado por Adhemar Gonza-

ga, Álvaro Rocha, Paulo Wanderley, Pedro Lima e Edgar Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Porém, o primeiro cineclubes de atividade sistemática sem dúvida foi o Chaplin Club, formado em 13 de junho de 1928, na mesma cidade, por Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello.⁹

Em consonância com os primeiros cineclubes europeus, o Chaplin Club logo cedo teve caráter bem definido quanto aos seus objetivos: exibir e promover debates de filmes; refletir e entender o processo da produção cinematográfica e se inserir no conhecimento dessa arte. A partir dele, as exibições e discussões de filmes se tornaram regulares e ganharam repercussão no meio cultural do Rio de Janeiro, embora nessa primeira fase ainda se restringisse a um pequeno grupo de intelectuais.

Faria, Rocha, Mello e Castro decidiram fundar o Chaplin Club para abandonar as discussões das mesas de café e se reunirem em clube de formato acadêmico a fim de debaterem suas divergências, formalizando com maior

6 O cinema comercial tem uma propriedade muito forte que é a busca incessante pelo lucro, ou seja, a partir do momento em que é mercadoria de uma indústria que produz e reproduz a arte e a cultura, padrões estéticos, ideológicos e políticos já estão impregnados nesta forma de cinema. Logo, os primeiros cineclubes surgiram com uma proposta de reação à intensa padronização que o monopólio do cinema americano estava estabelecendo. Não obstante, já nasceram como uma organização sem fins lucrativos – o que os separava de forma significativa dos valores de mercado –, baseados em uma estrutura coletiva e democrática (em maior ou menor grau, mas sempre democrática) e com uma aberta disposição de se contrapor ao poder monopolizador e alienador do cinema comercial, valorizando as obras que não encontravam distribuição no mercado comercial ou que eram rejeitadas por motivos estéticos, políticos, econômicos, entre outros. MACEDO, Felipe. *Cinéma du Peuple*, le premier cinéclub. *The Cineclub's Review*, n. 1, p. 77-90, 2010.

7 MACEDO, Felipe. *Movimento cineclubista brasileiro*. São Paulo: Cineclubes da Fatec, 1982. Além da exibição, os clubes têm também como proposta a produção e exposição de estudos sobre a arte cinematográfica, a organização de mostras e eventos, a busca pela ampliação da programação cultural e a inclusão cultural de inúmeros agentes nos espaços em que atuam. É um movimento que pretende intervir “social e esteticamente” na vida cultural dos agentes.

8 GATTI, André. Cineclubismo, cinematecas, entidades culturais cinematográficas: os casos de São Paulo e Rio de Janeiro (1928-2008). *Plano B*, n. 3, p. 38-41, outono de 2009. p. 38.

9 Idem.

seriedade seus estudos e discussões. Se nas salas tradicionais de cinema não era exigido do público um conhecimento mais vasto sobre o cinema, no Chaplin Club saber a que experiência estética ele pertencia era sempre estimulado. E a ideia de debater um filme não era somente conhecer sobre sua produção, seus diretores e atores, mas buscar compreender como ele dialogava com outras cinematografias e perspectivas cinematográficas.

Além dos debates promovidos nos encontros do grupo, o cineclube materializou suas discussões na revista *O Fan*,¹⁰ que os integrantes editaram entre 1928 e 1930. A revista, que teve ao todo nove edições dispersas ao longo de dois anos, foi fundamental para o clube expor suas reflexões para outros pesquisadores e também para a sociedade. *O Fan* em muito contribuiu para formar o gosto de uma elite, até então

indiferente à estética do cinema. Foi, em parte, um esforço de alinhar o cinema brasileiro com os primeiros debates sobre estética cinematográfica de seu tempo. É um registro pioneiro de uma nascente crítica,¹¹ desvinculada do caráter comercial de revistas como *Scena Muda*¹² e *Cinearte*.¹³

Neste processo, o *Fan* nasceu como o primeiro periódico dedicado inteiramente à discussão estética no Brasil, afirmando o projeto do Chaplin Club de promover a percepção do cinema como uma forma de expressão sofisticada, autônoma e moderna. Destaca-se como uma das virtudes do *Fan*, ao abrir uma pauta para a crítica cinematográfica, trilhar um caminho que ainda não havia sido feito, fazer a intelectualidade brasileira, a elite aristocrática, conservadora, discutir e analisar algo que, para ela, não passava naquele momento de entretenimento barato e popular.¹⁴

10 Todos os números de *O Fan* foram digitalizados recentemente pela Cinemateca Brasileira e estão disponíveis publicamente para consulta em sua página na internet: <http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html>. Acesso em: 26 mai. 2015.

11 MENDES, Adílson Inácio. *Vanguarda sem retaguarda: o caso Chaplin Club*. 2008. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/filmes_chaplin_texto1.html>. Acesso em: 13 nov. 2008.

12 A revista *Scena Muda* circulou entre 1921 e 1955, sendo a primeira publicação do país especializada no tema. Ela foi mais americanizada e mais duradoura que *Cinearte*, e deu menor atenção ao cinema brasileiro. A biblioteca Jenny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall, em parceria com a Cinemateca Brasileira, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Biblioteca Municipal Mário de Andrade e o Museu Histórico Nacional, realizou em 2006 o projeto de conservação e digitalização das duas revistas. Elas estão disponíveis no endereço eletrônico <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>>.

13 A revista *Cinearte* foi editada no Rio de Janeiro entre os anos de 1926 e 1942. Ela é especialmente importante para a história do cinema no Brasil, já que foi um dos primeiros títulos nacionais inteiramente dedicados ao tema. A revista é referência essencial às pesquisas sobre a história do cinema no Brasil. Ramos, em relação à publicação, afirma que sendo mantida principalmente pelos anúncios de agências internacionais – e seu principal papel era divulgar o cinema norte-americano –, as reivindicações de seus articuladores iam desde a necessidade de as companhias estrangeiras que operavam aqui desenvolverem “nosso” cinema, até a sugestão de leis que facilitassem a importação de película ou que garantissem a exibição de filmes brasileiros ao menos “uma vez por mês”, disposições estas que não deveriam agredir os interesses dos trustes internacionais. A irregularidade desses jornalistas e sua inconsistência intelectual e política – que por momentos os faz até tomar posições virulentas contra o governo ou contra as distribuidoras internacionais –, no entanto, não retiram seus méritos e contribuições. RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Art, 1990. p. 57

14 MELLO, Saulo Pereira de. *Octávio de Faria, Film Scholar e o Chaplin Club*. [s.l.: s.n.], 1996b. p. 4.

A crise do cinema mudo e o debate em torno do filme *Aurora*

Surgido exatamente no momento da transição do cinema mudo¹⁵ para o cinema falado, o Chaplin Club se posicionou ferozmente contra o último. Em 1928, o cinema falado estava ganhando espaço no gosto do público, por parte da crítica e rapidamente suplantando o mudo, mesmo tendo naquele momento uma qualidade muito inferior. Nesta transição de estéticas expressivamente diferentes é estabelecida uma crise na linguagem cinematográfica, quadro que mobiliza uma série de campanhas idealistas em defesa ou contrária à fala nos filmes.

Com o advento da fala nos filmes, os intelectuais do Chaplin Club, em consonância com críticos europeus e cineastas, temeram pela volta do “teatro filmado”,¹⁶ nos termos dos então condenados *films d’art* dos primórdios da *Pathé Frères*. Na passagem para o cinema falado, tanto por questões técnicas (um maquinário maior,

mais caro e mais pesado) quanto pelas incontáveis adaptações de obras teatrais (aproveitando o amplo repertório de peças clássicas ou de sucessos contemporâneos), foi apontado um possível “retrocesso” de uma linguagem que atingira seu auge no final da década de 1920.

Mello¹⁷ observa que a imagem cinematográfica era o que havia de mais importante nesta visão de cinema e devia fluir e desenvolver-se continuamente e sem interrupções em cena. Porém, com a introdução da fala, a câmera voltava a se limitar a filmar a “arte dos atores”, não mais fazendo a distinção entre meio de expressão e meio de reprodução. Deste modo, a introdução da voz dos atores era considerada como uma “mitificação da evolução técnica”, pois anulava o efeito da visualização uma vez que retirava a imagem do centro das atenções.

Para o Chaplin Club, não por acaso, os primeiros anos de produção integralmente falada, ou sonora, foram considerados anos de completa estagnação para

15 Utilizo neste artigo o termo *cinema mudo*. Alguns autores, como Mello, preferem a expressão *cinema silencioso*. Porém, o termo é inadequado, o cinema das primeiras décadas do século XX nunca foi silencioso. Foi mudo, pois o vocábulo aborda sobre aquele que, por algum motivo, não tem capacidade para falar, que não se manifesta, por gritos, gestos ou palavras. As cenas mudas são aquelas que se passam entre duas ou mais pessoas que exprimem seus sentimentos apenas por meio de gestos; denominação que se dava ao cinema antes do aparecimento dos filmes falados. O silêncio pressupõe a ausência de qualquer ruído. Neste sentido, um fator importante a considerar é que a falta de som mecanicamente sincronizado não significava exibição silenciosa. Para que houvesse entendimento do conteúdo eram introduzidas legendas no filme para esclarecer as situações aos espectadores. O acompanhamento musical era feito, normalmente, por um pianista ou pequena orquestra ao longo da exibição do filme, ocasionando uma “confusão” sonora, composta de música ao vivo, ruídos, locução improvisada, gargalhadas. Os sons existentes acompanham os movimentos das personagens e suas emoções de forma a transmitir a intensidade da trama. Desta forma, como contraposição ao cinema mudo, utilizo a expressão *cinema falado*.

16 Transposição mais ou menos direta de peças vistas em sua versão cênica para o cinema. Segundo James Andrew, na opinião dos críticos das teorias formativas do cinema, a ideia de “teatro filmado” era uma espécie de insulto à sétima arte. Ela negaria algo essencial ao cinema, a apresentação de ações pelo jogo entre as imagens, e colocaria em primeiro plano como produtor de sentido o elemento fundamental do texto teatral, a palavra. Desde Griffith, os cineastas tentam encontrar forma puramente cinematográfica para a adaptação de obras teatrais, investindo quase sempre em uma montagem complexa ou no poder expressivo da fotografia. ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

17 MELLO, Saulo Pereira de, op. cit., p. 61.

o cinema. O peso da nova descoberta, a palavra – a palavra ainda não “assimilada” pelos novos cineastas –, para eles, esmagava toda e qualquer possibilidade de criação e asfixiava de tal modo o poder de expressão da imagem que, nos meios culturais, chegou-se até a duvidar do futuro do cinema como arte.¹⁸

Neste momento, o grande referencial na defesa do cinema mudo responde por Chaplin, que foi um dos cineastas que mais fervorosamente se contrapôs ao cinema falado e não à toa se tornou patrono do clube brasileiro. Durante parte de sua carreira, o cineasta se recusou veementemente a aceitar o cinema falado, justificando que ele atacava as tradições da pantomima que fora estabelecida na tela com dificuldade e a partir das quais

a arte cinematográfica deveria ser julgada.¹⁹ Como uma arte independente, o cinema deveria ser julgado pelos elementos que o faziam possuir esta especificidade, como o ritmo, o corte, o som, a narrativa e a fotografia.

No Chaplin Club, boa parte das discussões abordava as obras do diretor Murnau,²⁰ uma das principais referências do cinema europeu daquele momento. A exibição de seu filme *Aurora* (*Sunrise*, 1927)²¹ no Palácio Theatro, em 28 de maio de 1928, provocou, no primeiro número do *Fan*, de agosto de 1928, tanto uma crítica contundente de Rocha, como uma defesa entusiasmada de Castro ao filme e a Murnau. Os conflitos internos do grupo eram, no entanto, claramente apenas um pretexto para que os amigos-

18 FARIA, Octávio de. *A história do cinema: uma pequena introdução*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1964. p. 29.

19 Embora o cinema falado naquele momento estivesse se tornando padrão dentro do meio cinematográfico, este recurso fora incorporado na obra do cineasta apenas a partir de *O grande ditador* (1940).

20 Friedrich Wilhelm Plumpe, que mais tarde passaria a assinar F.W. Murnau, nasceu em Bielefeld, Alemanha, em 28 de dezembro de 1889. Estudou literatura, filosofia, música e história da arte nas universidades de Heidelberg e Berlim. Por volta de 1910, aproximou-se do diretor teatral Max Reinhardt e colaborou em diversos filmes de propaganda durante a Primeira Guerra. Sua carreira como diretor de cinema teve início em 1919 com *Satanás*, hoje considerado perdido. O reconhecimento viria com os filmes *Fantasma* (1922), *Nosferatu* (1922) e, principalmente, com *A última gargalhada* (1924), que o transformaram em celebridade na Alemanha. Convidado por William Fox para trabalhar em Hollywood, partiu para os EUA em 1926. No ano seguinte, realizou para os estúdios da Fox aquela que é considerada por muitos sua obra-prima: *Aurora* (1927), com roteiro de Carl Mayer e cenários de Rochus Gliese. Embora o filme não tenha sido um sucesso de bilheteria, recebeu três prêmios na primeira cerimônia de premiação da Academia de Artes e Ciências de Hollywood, em 1929: melhor atriz (Janet Gaynor), melhor fotografia (Charles Rosher e Karl Struss) e melhor qualidade artística. Conhecido em Hollywood por seus hábitos excêntricos, Murnau ainda faria mais dois filmes para a Fox, mas, após um desentendimento, lançou-se em um projeto independente ao lado dos irmãos Robert e David Flaherty: o filme *Tabu* (1931), realizado no Taiti. Murnau morreu em 1931, num acidente automobilístico na Califórnia, dias antes de lançar seu último filme. Quase esquecido por muitos anos, foi reabilitado pela crítica Lotte Eisner quando esta lançou sua biografia, na década de 1960. Então, foi finalmente reconhecido como o grande mestre das paisagens poéticas, permanecendo como um dos personagens mais geniais e misteriosos do cinema alemão. CÂNEPA, Laura Loguercio. *Expressionismo Alemão*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 84-85.

21 *Aurora* é um dos mais importantes filmes da cinematografia mundial, e naquele momento era a mais cara produção lançada pela Fox Film Corporation. Em 1929, o filme foi laureado com três estatuetas do Oscar, o prêmio mais importante do cinema (fotografia, melhor atriz e produção cinematográfica única e artística). Em 1967, a revista *Cahiers du Cinema* escolheu *Aurora* como “a maior obra-prima da história do cinema”. Recebeu, em 1989, a classificação de significância histórica, estética e cultural pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos e foi selecionado para preservação pelo British Film Institute. Numa pesquisa feita entre críticos para este mesmo instituto, *Aurora* foi considerado o sétimo maior filme da história do cinema, ao lado de *O encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, 1925), do cineasta soviético Serguei Eisenstein (*Sunrise*. Internet Movie Data Base. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0018455/>>. Acesso em: 26 mai. 2015).

adversários aprofundassem vários pontos controversos que já existiam entre eles, mesmo antes da fundação do clube.

O que estava no centro do debate era o encontro das novidades estéticas do cinema europeu representado por *Aurora*, marcado pelas cenas mais longas e com poucos cortes, personagens densos e narrativas complexas, com a tradição do cinema americano representado por *A turba* (King Vidor, 1928), de cenas rápidas e interativas e uma narrativa mais fluída e marcada com começo, meio e fim. Nestes encontros eram discutidos os diversos pontos em que as duas correntes se complementavam ou se divergiam: principalmente no uso dos letreiros, na continuidade da imagem envolvendo o movimento de câmera ou a tomada fixa e o corte, no ângulo, na decoração, na luz e na direção. E, disperso por todo o debate, mas subentendido a ele, a discussão sobre a função do cinema, que era, afinal, o mais importante de tudo.

O debate não era apenas bem-vindo, era a própria essência do clube. A dinâmica da *performance* coletiva favorecia a construção e elaboração das ideias. Por isto, a apresentação de trabalhos escritos, sua leitura e discussão eram costumes nas sessões do Chaplin Club. Nestas cerimônias era simbolizado o tipo de continuidade pretendida pelos artifícios desta política cultural.

Ao mesmo tempo, a exposição pública de um trabalho servia como um elemento a mais de motivação, e era sempre

uma oportunidade para o aprendizado da crítica. Elaborá-las ou recebê-las, aprender a debatê-las, aceitá-las ou refutá-las são passos importantes para uma efetiva participação social. E o grupo crescia com a divergência, pois tão importante quanto propor ideias era defendê-las. A possibilidade da réplica era o momento-chave das conversas e significava um estímulo para responder aos desafios colocados. Movimento que corresponde a uma prática que só poderia se realizar a partir de uma coletividade.

Oriundo da elite carioca e com acesso a publicações americanas e europeias, o quarteto do Chaplin Club buscava ao longo de sua atividade se atualizar com o que estava sendo produzido de inovador dentro desta linguagem. Suas fontes principais de informações eram as revistas francesas e americanas: *Liam Photoplay*, *Picture Play*, *Motion Pictures*, *Classic*, *Cinéa Cine Pour Vous*, *L'Art Cinématographique*, *Monde* e números especiais sobre cinema publicados por revistas como os *Cahiers du Mois* ou *Le Rouge et le Noir*. Conheciam livros de Canudo, Delluc, Epstein e Moussiac; textos de Gance, Dulac, L'Herbier e outros.²²

Porém, pode-se observar que as teorias cinematográficas desenvolvidas no Chaplin Club possuíram elementos e temáticas próprias. O acesso a uma ampla bibliografia e a distância em relação aos polos de produção cinematográfica favoreciam uma relativa independência ao debate do grupo. E o *Fan*, por sua vez, concretizou estas contendas em letra escrita, opiniões que

22 XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 220.

eram antes debatidas nas sessões do cineclube. Foi o melhor que, tanto o clube quanto a revista, produziram.

A saída para a polêmica cinema mudo versus falado por parte do Chaplin Club foi impor que a fala não seria compatível de nenhuma maneira com a imagem cinematográfica, essa estética sequer era considerada como cinema, e não houve qualquer disposição de explicar concretamente por parte do grupo os motivos desta classificação. Para eles, o real objetivo no estudo da sétima arte era discutir sobre aquilo que seria mais específico na linguagem cinematográfica e os rumos que esta deveria tomar nos anos que se seguissem. Assim, estudaram os cinemas de vanguarda europeus e seus reflexos no arquétipo do cinema clássico americano.

Inicialmente, o tema parecia abranger apenas o filme de Murnau, *Aurora*. Depois, este tema evoluiu para a oposição Murnau X King Vidor; *Aurora* X *A turba*; forma expressionista alemã X forma clássica americana/griffithiana e, finalmente, polemizou-se qual deles seria referência para os filmes futuramente. Consequentemente, problematizou-se sobre o que era o cinema e suas funções.²³

Porém, na medida em que a extensão de revelações da força do cinema falado se aproximava, a nostalgia antecipada tomava conta do clube. Com a chegada e consolidação do cinema falado, muitas mudanças ocorreram principalmente na própria forma de se fazer e pensar cinema. Ele abriu uma série de novos caminhos tendo por consequência o fe-



Capa do primeiro número da revista *O Fan*, de agosto de 1928, editada pelos membros do Chaplin Club. Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC

chamento de vários outros. A falta de domínio técnico do som e sua inadequada utilização, do que resultava visível (e audível) a precariedade dessa produção, foram superadas anos mais tarde. O Chaplin Club podia não gostar da novidade, mas sem o falado não haveria o cinema radiofônico de Orson Welles e nem sua obra-prima, *Cidadão Kane* (1941), o divisor de águas do cinema contemporâneo.

23 MELLO, Saulo Pereira de, op. cit., p. 3.

Ao final da polêmica, não houve vencedores no debate e nem era este o objetivo, o problema era partilhar a discussão, justificá-la, uma vez que as conversas tinham o intuito de esclarecer os pontos obscuros das análises dos integrantes. Todos os participantes aprenderam bastante com as discussões, revisitaram com as provocações seus pontos de vista, aceitaram novas perspectivas. Assim, mais importante que procurar vencedores é entender os movimentos do debate, quais foram os rumos tomados pelas discussões, mostrar a evolução e a força dos argumentos construídos, em que pontos os autores tiveram que ceder e em quais mantiveram suas considerações. Por tudo isto, o Chaplin Club abriu novas formas de apreciar, pensar ou simplesmente discutir um filme.

Com a generalização desta então nova estética, o Chaplin Club se autodissolveu, e o *Fan* deixou de ser publicado. Os integrantes do clube se profissionalizaram em outros campos, se dedicaram a novos trabalhos, tornando claro um dos maiores problemas que vários cineclubes enfrentam, que é o caráter diletante da atividade.

Os resultados dos debates e os argumentos trocados nas sessões do Chaplin Club aliados à vontade de profissionalizar a atividade no Brasil por parte do grupo de *Cinearte* foram duas experiências que geraram as condições necessárias para a realização do filme *Limite* (Mário Peixoto, 1931). Na última edição do *Fan* foi publicado um trecho de *Limite*, obra considerada pela publicação como a “grande surpresa do ano”. Para

o clube, o filme se apresentava como a primeira produção nacional de vanguarda e, em tese, ele conseguiria contemplar todos os elementos de um filme experimental e artístico.

Em *Limite*, Peixoto juntou a imagem refinada de extração murnausiana ao que Murnau não possuía, o domínio da montagem e a direção de sutileza griffithiana. E o filme correspondeu a todas as expectativas do grupo. O diretor fez um dos filmes experimentais mais expressivos da história do cinema brasileiro.

Embora não tenha sido distribuído comercialmente, *Limite* conquistou nas sessões especiais em que costuma ser exibido um grupo de cinéfilos fiéis que o mantém vivo até hoje. Produzido no momento em que o cinema falado ia aceleradamente substituindo o filme mudo e se firmando no mundo inteiro, *Limite* foi o primeiro filme brasileiro a alcançar um indiscutível sucesso de crítica, figurando hoje ao lado dos grandes clássicos da cinematografia mundial. Ainda que pouco visto, tornou-se menção obrigatória na história do cinema.

À guisa de conclusão: horizontes desenhados

Os movimentos do Chaplin Club procuraram notabilizar a atividade cinematográfica, encarar o cinema como um produto da modernidade, uma experiência urbana e uma expressão artística elevada, própria para o consumo de elites cultas, e não apenas ou não mais um divertimento popular. Permitiram analisar as singularidades do modo como a intelectualidade brasileira viu e discutiu

o cinema e também como a cultura cinematográfica chegou e foi interpretada no Brasil.

Há muito que se ler ainda, e prazerosamente, nos inúmeros artigos, ensaios e entrevistas que compõem *O Fan*. As contribuições do cineclubes correspondam ao amadurecimento da reflexão teórica brasileira sobre o cinema, sendo um grande passo inicial para a construção da cultura cinematográfica e, conseqüentemente, da formação do cinema brasileiro e das formas de consciência que esse cinema tem de si mesmo. Representou ainda um esforço de alinhar os debates sobre o cinema nacional com os estudos mais modernos do cinema europeu, bem como a busca desesperada de uma identidade cultural e social.

Mesmo com todas as dificuldades, devaneios e incoerências, o Chaplin Club finalizou com grande êxito a participação brasileira no cinema mudo,²⁴ resistindo o quanto pôde ao impacto das falas nos filmes. A riqueza teórica dessas discussões travadas nas sessões do clube e depois materializadas nas páginas do *Fan* foi, sem dúvida, dos debates mais importantes e de maior repercussão já travados no Brasil sobre a arte cinematográfica.²⁵

O clube, ao se fazer reconhecido como espaço legítimo de cinema e discussão, transpôs uma atitude meramente contemplativa para se aventurar em estudos mais aprofundados, densos, complexos, iniciando a crítica cinematográfica brasileira. Fato que acompanhava o movimento do cinema brasileiro que caminhava, mesmo que a passos lentos, em direção a algo maior, uma almejada profissionalização.

O horizonte que se abriu com o Chaplin Club influenciou vários intelectuais e clubes que vieram depois dele (Paulo Emílio Salles Gomes, Saulo Pereira de Mello, Vinícius de Moraes, Paulo Cezar Saraceni, todo o movimento cineclubista nacional, entre outros). Pelo ineditismo do trabalho, é creditado ao clube o primeiro capítulo do pensamento cinematográfico brasileiro, e sua influência na formação da cultura cinematográfica no Brasil foi fundamental. Assim, mesmo de curta duração, a atuação do Chaplin Club, para além de uma agremiação de amigos, se constituiu, por intermédio da atividade cineclubista, como grupo cultural e social, contribuindo para abertura de novos caminhos para as pesquisas, reflexões e debates que se desenharam no horizonte da cinematografia brasileira.

24 A discussão entre o cinema mudo e falado, no entanto, foi retomada de forma breve e anacrônica por Vinícius de Moraes entre os anos 1941 e 1942 no jornal carioca *A Manhã*. Ver CATANI, Afrânio Mendes. Vinícius de Moraes, crítico de cinema. *Perspectivas*, São Paulo, n. 7, p. 127-147, 1984.

25 MELLO, Saulo Pereira de, op. cit.

Cidade das sombras: o espaço urbano carioca e a memória de seus cinemas de rua

Márcia Bessa

(Márcia C. S. Sousa)

Doutora em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora-residente da Fundação Biblioteca Nacional.

*“Esse Rio de Janeiro!
O homem passou em frente ao Cinema Rian,
na Avenida Atlântica, e não viu o Cinema Rian.
Em seu lugar havia um canteiro de obras.
Na Avenida Copacabana, Posto 6, o homem passou pelo Cinema Caruso.
Não havia Caruso. Havia um negro buraco, à espera do canteiro de obras.
Aí alguém lhe disse: ‘O banco comprou’”*

(CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, POETA E CRONISTA, 1986)

A cidade do Rio de Janeiro já contou mais de 170¹ salas de exibição cinematográfica em funcionamento nas calçadas de suas vias públicas (ruas, praças e avenidas). Hoje, damos conta da existência de somente oito² daqueles tradicionais *cinemas de rua*³ na capital fluminense. E, destes, apenas um⁴ mantém a macroestrutura original de quando foi inaugurado e dois⁵ nasceram exclusivamente no século XXI. Algumas dessas salas de exibição cinematográfica estão em funcionamento apesar de fechamentos, reformas e ameaças. Ou-

tras nasceram já nas últimas décadas do século passado – período de potencialização de crise do mercado exibidor brasileiro – num conceito híbrido entre rua e centro comercial. Outras ainda, indo na contramão do confinamento dos *shopping centers*, insistiram em marcar território nas ruas da cidade como novíssimas salas. Os poucos cinemas ainda em funcionamento nas ruas cariocas representam suportes de uma memória dos *cinemas de rua*, o que insere essas salas no rol de espécimes em processo de extinção.

1 Em meados da década de 1950. GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

2 CCLSR/Odeon (2015), Cinecarioca Nova Brasília (2011), Espaço Itaú de Cinema (2011), Cine Santa Teresa (2003/2005), Estação Net Rio (2000), Estação Net Botafogo (1995), Leblon (1951) e Roxy (1938). Não contamos as salas com programação erótico-pornográfica, por estarem fora do circuito exibidor comercial.

3 Chamamos *cinema de rua* a sala de espetáculos cinematográficos cuja localização privilegia as calçadas urbanas, tendo suas fachada e entrada ocupando diretamente esses passeios públicos; categoria que começa a operar precisamente quando surgem cinemas em centros comerciais (na década de 1950).

4 O Cine CCLSR/Odeon (2015) ainda funciona em regime de sala única.

5 Cinecarioca Nova Brasília (Complexo do Alemão) e Cine Santa Teresa (Santa Teresa).



Plateia no Pathé-Palace na estreia do filme de Walt Disney, *Fantasia*, em agosto de 1941. Acervo Família Ferrez

O cinema surgiu como um entretenimento de apelo essencialmente popular e urbano. Dos primeiros locais improvisados para a exibição de *imagens em movimento* até os *palácios cinematográficos* que dominaram a paisagem urbana por muitas décadas do século XX, o espaço do cinema se solidificou como uma atividade de preços acessíveis e muito próxima do espectador. *Ir ao cinema* tornou-se um hábito, sobretudo entre as décadas de 1920 e 1950. O cinema passou a ser uma opção de lazer de acesso universal, totalmente integrada à vida urbana e sensível às (re)organizações do espaço público. O processo de edificação, sustentação, reformulação e destruição dos *cinemas de rua* na cidade do Rio de Janeiro evidencia as possíveis relações estruturais estabelecidas entre determinadas disposições físicas e modelos de frequência. Os *cinemas de*

rua podem ser encarados assim como formas espaciais de apropriação da própria cultura carioca, onde tais estruturas materiais assumem, no decorrer de sua trajetória de existência, as feições de *objetos humanizados*; gerando implicações significativas sobre a memória e a vida de comunidades. A permanência de algumas dessas salas de exibição urbanas nas vias públicas citadinas atestam o nível de participação desses *cinemas de rua* na evolução de frações do espaço urbano e na oferta de entretenimento e cultura vivenciada no Rio de Janeiro.

Partindo dos estabelecimentos de projeções cinematográficas ainda existentes (e em funcionamento) no presente, podemos pensar o processo de eventual transformação desses espaços de exibição de filmes em *patrimônios culturais*. Os *cinemas de rua* podem encenar papéis sociais e simbólicos na vida cotidiana.

na, ao mesmo tempo em que também podem evidenciar capacidades de agenciamento, motivando efeitos expressivos sobre os sentimentos de pertencimento e autoconsciência individual e coletiva. Os *cinemas de rua* não são simplesmente salas de projeção. São espaços de socialização comunitária, de construção da cidadania e de coexistência da diversidade. Com o desaparecimento do circuito exibidor das vias públicas interditam-se lugares vitais de lazer e cultura citadinos, de um regime de convivência urbana. Elimina-se assim um ponto de encontro, um local de discussão, um espaço de vivência genuinamente coletivo.

A biografia de inúmeras dessas salas, ao longo da história da exibição cinematográfica nas ruas do Rio de Janeiro, nos mostra o quanto sua existência pode ser efêmera. A especulação imobiliária, a falta de segurança urbana, o trânsito automobilístico caótico, o número reduzido de vagas para estacionamento, as (re)organizações urbanas dentre tantas outras batalhas travadas pelas grandes cidades contemporâneas – além, é claro, dos problemas inerentes à própria indústria cinematográfica nacional – podem acarretar o fechamento dos *cinemas de rua* num curto período de tempo. Nesse processo desaparece também um outro tipo de experiência fortemente marcada pelo espaço arquitetônico do cinema que define um ritual específico.

Histórias, memórias e curiosidades ainda permanecem em diversos espaços que se transformaram nos mais variados comércios e, sobretudo, em igrejas. E se nesses lugares não mais estão os filmes, funcionários e cartazes das próximas es-

treias, das mentes dos espectadores e da história da cidade certamente eles não saem. A memória, quanto aos *cinemas de rua*, é mesmo uma ilha de edição, como profetizou o poeta Waly Salomão (2001)... Com todos os recursos possíveis.

Construindo memórias dos *cinemas de rua* cariocas

SALÃO DE NOVIDADES –

Rua do Ouvidor nº 141.

ANIMATOGRAPHO LUMIÈRE, a última palavra
do engenho humano!

A mais sublime maravilha
de todos os séculos!

Pinturas moverem-se, andarem, trabalharem,
sorrirem, chorarem,

morrerem, com tanta perfeição e nitidez,
como se homens, animais e coisas naturais
fossem; é o assombro dos assombros!

Salve Lumière!

(GAZETA DE NOTÍCIAS, 1897)

As primeiras salas de cinema do Rio de Janeiro possuíam duas características básicas: a simplicidade e a inconstância. A maior parte dos exibidores não se fixava e seguia levando o aparelho de *imagens animadas* a diferentes casas e lugares. A primeira sala fixa inaugurada em 1897, na Rua do Ouvidor, 141 – por Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Salles –, chamava-se *Salão de Novidades Paris no Rio* (a mais antiga sala de exibição do Rio de Janeiro e do Brasil). Inicialmente, as sessões de cinema eram exibidas nos locais tradicionais de diversão e dividiam espaço com outras atrações.

A partir daí, apareceriam diversas salas cinematográficas – notadamente no Cen-

tro da cidade – em teatros, *music-halls* e cafés-concerto. O espetáculo cinematográfico ainda era tecnicamente deficiente e apresentava programas exaustivamente reprisados. O primeiro cinema propriamente dito surge na Avenida Central, em 1º de agosto de 1907: o *Cinematographo Chic*. Até 1914, mais oito cinemas foram abertos na mesma avenida. Sofisticaram-se algumas casas de espetáculos e os hábitos foram distinguidos pelas divisões entre salas, com usos de toaletes obrigatórias e ingressos para a primeira e segunda classe de acordo com o posicionamento na plateia. A geografia espacial dos melhores cinemas também foi marcada pelo uso das melhores localizações. O lado par da Avenida Central – onde não insidia o sol da tarde – era o lugar das salas mais sofisticadas. O cinema começava a consagrar um tipo particular de sociabilidade. E agora, uma sala própria para exibir filmes aguçava ainda mais curiosidade do público.

Na década seguinte, o empresário Francisco Serrador lançaria a “terra dos cinemas”: a Cinelândia Carioca. A inauguração do Capitólio (1925) abriu caminho para a concretização do projeto da Cinelândia, a afirmação dos primeiros *movie palaces*⁶ cariocas, o surgimento das primeiras salas de cinema *art déco* e a inauguração do Cine Metro (1936). O Odeon (1926), o Império (1925), o Glória (1925) e o Pathé-Palace (1928) – este último introduziu a linguagem *art déco* – eram os cinemas de destaque na região. Outras



BR_RJANRIO_FF_LF_1_0_1_30_3

Cine Pathé-Palace na Cinelândia carioca, marco da arquitetura *art déco*, inaugurado em 1928 pela empresa de Marc Ferrez. Na década de 1990, o cinema foi fechado e deu lugar a uma igreja. 1930. Acervo Família Ferrez

6 *Movie palaces, Picture palaces, Palácios cinematográficos ou palácios de cinema* eram salas de exibição cinematográfica erguidas nas calçadas citadinas – em meio às construções urbanas habituais –, que primavam por apresentar construções arquiteturais com planejamento de luxo e requinte, gigantescos templos com capacidade para um número maior do que mil espectadores e presença mais marcante na paisagem urbana.

salas foram abertas nas adjacências do local, notadamente no Passeio Público e na Rua Senador Dantas. Entre 1929 e 1932, inspirados pelo sucesso e pelas mudanças que as salas da Cinelândia representavam, os antigos cinematógrafos da Avenida Central começaram a reprogramar seus espaços. A década de 1930 apresentou mais de cem cinemas nas ruas da capital brasileira. Acelerado pelo advento do cinema falado – com a exibição de *O Cantor de Jazz* (1927), nos Estados Unidos – e 11 anos após a inauguração da Cinelândia, o lançamento do primeiro cinema da Metro-Goldwyn-Mayer no Brasil – o Metro-Passeio (1936) – reforçaria os padrões e a ideologia do modelo dominante do cinema norte-americano.

A definição do espaço da Cinelândia como importante mecanismo de ascensão da atividade cinematográfica e propulsor de uma guinada na construção civil na cidade consolidou e permitiu a proliferação das salas de exibição por outros bairros do Rio de Janeiro. O Centro começou a perder sua preponderância no circuito exibidor em detrimento de uma pulverização da atividade pelas demais localidades citadinas. Formaram-se as grandes cadeias e o exibidor americano entrou fortemente no mercado brasileiro. A cadeia de cinemas que a Metro-Goldwyn-Mayer construiu no Rio de Janeiro (e Brasil) estabeleceu padrões e necessidades novos para o público, consagrando ainda mais a noção já cristalizada de que cinema clássico-narrativo norte-americano era “o verdadeiro cinema”. Pelos bairros da Zona Sul ao subúrbio carioca diversas e importantes salas foram abertas nos anos 1930. As grandes construções erguidas

para o cinema começaram a buscar equiparar-se ao *padrão Metro*. A atuação dos *palácios cinematográficos* não se restringiu às salas do Centro carioca. Os subúrbios da Central e da Leopoldina também ganharam seus exemplares dessas espetaculares salas de exibição. A Zona Norte geraria, principalmente através da fundamental participação da Praça Saens Peña (no bairro da Tijuca), um polo exibidor tão importante que ficaria conhecido como a Segunda Cinelândia Carioca. Os nobres bairros residenciais da Zona Sul acolheriam uma variedade de salas. De modo geral, eram salas que propuseram uma maior sobriedade em sua arquitetura. O objetivo era manter o conforto e a amplitude difundida pelos cinemas da Cinelândia, porém sem reproduzir sua linguagem plástica. As linhas arquitetônicas mais comedidas e despojadas viabilizaram, ao contrário, uma mudança nos rumos estéticos para salas de cinema mais condizentes com os ideais da modernidade.

Por aqui, a dispendiosa implantação do cinema falado só começou nos anos 1930 e ocasionou uma nova remodelação das salas que precisaram se adequar à transmissão do som ao público. Esse marco da trajetória do cinema geraria uma crise no nosso mercado cinematográfico. Subiram os preços dos ingressos, surgiram dificuldades na tradução dos diálogos e no tratamento acústico das salas, além da defasagem de alguns equipamentos. A presença cada vez maior dos lanterninhas, os planos decrescentes de luminosidade no interior dos cinemas e salas de espera metamorfoseadas em *bombonnières*, bares ou lanchonetes; a inserção de novos ingredientes decorativos, a ins-

talação de sistemas de ar refrigerado, de confortáveis poltronas estofadas, de uma excelente visibilidade para a tela e da aparelhagem de som da sala foram algumas mudanças impetradas entre as décadas de 1930-40. Os *cine-teatros* foram desaparecendo enquanto os *movie palaces* se firmavam no circuito exibidor. Os novos cinemas resolveram apostar na suntuosidade e na comodidade de suas instalações, acompanhando de perto a disposição ufanista da época.

O mercado parecia, naquele momento, estar propício ao desenvolvimento de quaisquer exibidores que se aventurassem no intento das cadeias de cinemas. De início, as dispendiosas e complexas exigências arquitetônicas, técnicas, estéticas e econômicas não pareciam espantar os exibidores de menor porte. Alguns poucos se aventuraram na conquista de áreas nobres da cidade. Outros ainda concentraram-se apenas em consolidar um comércio lucrativo e seguro, investindo lenta e cautelosamente. A maioria, no entanto, pretendia alcançar uma zona da cidade, uma região, um bairro. Desde a metade dos anos 1930, grande parte dos exibidores cariocas atuava no que ficou conhecido como “segunda linha” – salas não lançadoras e que garantiam a continuidade da exibição. Muitos proprietários das salas de “segunda linha”, tentando aproveitar-se do aumento da frequência para sofisticar seus empreendimentos cinematográficos, foram chamados de “independentes”.

Resolvido o problema do som no cinema, o mercado volta a se aquecer até os anos 1950. Porém, nosso circui-

to exibidor permanece sempre rondado por fechamentos e aberturas de salas, conformações a novidades técnicas, arquiteturais e decorativas e oscilações de frequência. A sala de cinema passou a ser percebida mais amplamente como um espaço sociocultural onde diferentes conhecimentos e/ou prazeres eram ofertados ao público de forma quase infundável. A imponência e suntuosidade física, além da raridade estética dos novos cinemas, conferiam um *status* de nobreza ao seu frequentador habitual; mantendo ainda intacta a relação do espaço com o imaginário popular.

A partir daí, nosso parque exibidor descobriria sua finalidade estrutural e sua configuração de maior duração. O cinema atuou quase que solitariamente como opção de lazer viável para a população de baixa renda. Sendo assim, mesmo com todo o renome e notoriedade adquirido por Copacabana e seus arredores, a liderança no número de bilhetes vendidos nas salas de exibição ainda permaneceria por algum tempo com o centro da cidade. As poucas revistas especializadas em cinema que atuavam nessa época, como *Cinearte* e a *Scena Muda*, assinalaram a definitiva absorção do cinema como um dos hábitos cotidianos mais enraizados na população dos grandes centros brasileiros. O espectador passava algumas horas fora da sua realidade cotidiana, compartilhando de um mundo de ilusões encenado à semelhança do real e ao mesmo tempo vivenciando emoções muito particulares. Entre 1936 e 1954, mais de trinta *palácios cinematográficos* foram erguidos e/ou reformados na cidade do Rio de Janeiro.

Desde os anos 1950, e ao longo das décadas subsequentes, a presença cada vez maior das novas tecnologias audiovisuais começou a desfigurar (ou transfigurar) as feições, significações e ofertas de salas de cinema nas ruas, levando à desvirtuação do modelo, à obsolescência de sua estrutura e a uma redução drástica de público. Não podemos deixar de salientar que antes da televisão e do videocassete as salas de exibição cinematográfica eram *o local* (único) para se assistir o espetáculo audiovisual. Esses, juntamente com outros importantes fatores – a especulação imobiliária, os processos de desenvolvimento e ocupação urbanos, a própria mentalidade dos exibidores e os donos dos imóveis que abrigavam cinemas, a ausência de uma atuação protecionista do Estado e a violência urbana, dentre outros – acabaram por levar muitos *cinemas de rua* a encerrarem suas atividades.

O processo de extinção dos *cinemas de rua* no espaço urbano do Rio de Janeiro convoca e rememora a trajetória cíclica do circuito exibidor nacional. Mas a conjuntura crítica que marcou a época em que os *cinemas de rua* começaram a desaparecer por aqui não era só *mais uma* crise, era uma crise estrutural. A partir dos anos 1980, o parque exibidor nacional sofreria a maior modificação desde os primórdios de sua existência: a substituição por salas em *shopping centers*. Nem a simplificação das salas, a divisão de seus espaços internos, as inovações tecnológicas constantes, os fechamentos e as outras formas de utilização dos *cinemas de rua* poderiam prever que *eles* saíam das ruas.

Os mais de 170 *cinemas de rua* que o Rio de Janeiro já abrigou eram distribuídos em seu território de forma descentralizada, diversificada e pujante. Mas a partir do final da década de 1970, a urbanização acelerada, a carência de investimentos em infraestrutura urbana, a baixa capitalização dos exibidores, as transformações tecnológicas, dentre outros fatores, modificariam sobremaneira a topografia do meio exibidor em nossa cidade. Em 1995, tínhamos um pouco menos da metade daquele montante por aqui. Em fins dos anos 1990, com a disseminação dos *shoppings centers*, o número de salas de exibição cresceu; porém, esse crescimento se deu de forma escassa e concentrada. As faixas menos favorecidas de nossa população ou foram excluídas do universo do cinema ou permanecem sendo mal atendidas, como é o caso das periferias urbanas e comunidades carentes.

O problema não era (ou é) mais *pensar a morte do cinema* – como se difundia nas publicações cinematográficas desde meados da década de 1970 –, mas refletir, compreender e acompanhar as formas de sua transformação; além de analisar maneiras de preservar a memória dos meios exibidores passados em suas relações com a urbanidade e a frequência.

A memória cinematográfica não é apenas aquela referente aos nossos filmes perdidos, incompletos e deteriorados. É também aquela alusiva a uma das partes fundamentais de sua plena realização: a *exibição*. Sem a exibição, a produção e a distribuição não se efetivam. A indústria do cinema se concretiza na exibição. E o *cinema de rua* é elemento indissociável



Cinema Olinda, que funcionou entre 1940 e 1972 na Praça Saenz Peña, no bairro da Tijuca, zona norte do Rio. Um dos maiores cinemas do país, com capacidade para 3.500 pessoas. Agosto de 1972. Correio da Manhã

do patrimônio exibidor carioca (e brasileiro)... É patrimônio cultural nacional.

Os cinemas de rua sobreviventes na cidade do Rio de Janeiro

"Cidade sem cinema é como casa sem janela"

(GRAFITE EM MURO DE CINEMA FECHADO, 1986).

Com o processo de extinção dos *cinemas de rua* do espaço urbano novas possibilidades se abrem para a preservação e transmissão de sua memória. É preciso pensar em novas instâncias de patrimonialização e possibilidades para a sobrevivência da memória dessas salas de exibição, que possam nos libertar das amarras legais e contribuir para futuras discussões (e/ou transformações); con-

templando assim noções mais descentralizadoras, amplas e democráticas do patrimônio cultural carioca (e brasileiro).

A legislação patrimonial nacional contém um paradoxo, praticamente indissolúvel, no sentido de como registrar mudanças e, ao mesmo tempo, garantir a continuidade da forma original do bem. O valor é o que transforma uma coisa em bem cultural. A Constituição Brasileira (1988) indica que esses valores devem ser atribuídos pelas práticas sociais e também pelo Estado. No entanto, a *desapropriação* tem sido a única modalidade de *tombamento* concedida para a preservação de imóveis de vocação artístico-cultural. Na prática, o *tombamento* pode até manter boa parte das características físicas da construção, mas não garante o uso que dela se faz. O chamado *tombamento de*

uso não é reconhecido pela União como um instrumento válido de conservação.⁷ Muitos *tombamentos* têm se mostrado ineficientes na preservação dos *cinemas de rua* por facilitar a aquisição desses bens, sobretudo por igrejas evangélicas – como nos casos dos Cines Palácio Campo Grande, Santa Alice (Engenho Novo), Pathé-Palace (Cinelândia), Cine-Theatro Realengo e Carioca (Tijuca) –, ou por engessar a estrutura física do edifício inviabilizando iniciativas comerciais para sua utilização – como, por exemplo, na situação dos Cines Guaraci (Rocha Miranda), Beija-Flor (Madureira) e Alfa (Madureira).

A patrimonialização dos *cinemas de rua* no espaço urbano do Rio de Janeiro deve ser pensada enquanto práticas criativas de preservação, que mantenham viva a experiência dessas salas no imaginário urbano e possam perpetuar sua memória para gerações futuras. Na contemporaneidade, determinadas estruturas físicas, experiências artísticas, temas de pesquisas, grupos de discussões, registros na internet, movimentos comunitários e *cinemas de rua* ainda em funcionamento estão promovendo enquadramentos de memória que mantêm a identificação desses lugares com a população e com o imaginário da cidade. Nesse sentido, acreditamos numa *atitude patrimonializadora*⁸ de observar, documentar e rememorar a trajetória de (in) existência dos *cinemas de rua* na paisagem citadina do Rio de Janeiro.

O reconhecimento de pesquisas, experiências artísticas e movimentos civis como poderosos instrumentos de recuperação de memórias, de *atitudes patrimoniais* e de reivindicações preservacionistas perante a sociedade e o poder público incrementam os debates sobre possíveis formas de salvaguarda da memória dos objetos urbanos, sobre mudanças nas políticas públicas de preservação e sobre possíveis maneiras de revitalizar os edifícios dos *cinemas de rua* que ainda existem em sua forma original – fechados/deteriorados ou ocupados por outros usos/pouco modificados –; devolvendo-os a suas comunidades. Hoje no Rio de Janeiro, muitas salas encontram-se abandonadas. Esquecidas e largadas à poeira, esses desertos galpões aguardam seu destino incerto. Paradas no tempo, em geral, resta-lhes o *flashback*, a saudade dos frequentadores e as análises críticas de pesquisadores da recepção cinematográfica. Parte do patrimônio cultural carioca – que se relaciona, sim, com a memória do cinema e da cidade – está muitas vezes entregue ao descaso.

Com endereços, arquiteturas, públicos e estatísticas variadas não podemos negar que os *cinemas de rua* viveram anos de grande sucesso, sobretudo entre as décadas de 1920 e 1950. Porém, pouco mais de cem anos depois do primeiro estabelecimento exibidor desse tipo ser

7 Segundo Luiz Gonzaga Assis de Luca, a legislação de alguns países europeus prevê o tombamento de uso. LUCA, Luiz Gonzaga Assis. Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. In: _____. MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 53-69.

8 POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

erguido na cidade, podemos contar nos dedos as raríssimas salas dentre as sobreviventes nos passeios públicos urbanos. Aquelas salas se transmutaram. Genericamente, da grandeza de uma única sala se fizeram multissalas. A arquitetura dos cinemas se modificou drasticamente. Um processo de apagamento que traz consequências para a cidade, o patrimônio cultural e o próprio parque exibidor.

Alguns têm falado ultimamente num *movimento de retorno dos cinemas de rua* na cidade. Esse fôlego parece estar vindo mesmo das novas reestruturações urbanas, de um Rio de Janeiro que recebe grandes eventos mundiais, e que tem jeito de estar ensejando ainda um aumento da circulação (e permanência) de pessoas nas atividades essencialmente urbanas. Iniciativas de revitalização de espaços, a força da comunidade local, o potencial do comércio próximo, as opções disponibilizadas para entretenimento na região, a intervenção do poder público; esses e outros fatores devem ser considerados numa perspectiva de sobrevivência de determinadas estruturas em detrimento de outras presentes na malha urbana carioca. A prefeitura do Rio de Janeiro chegou a anunciar, em 2012, um programa de recuperação de cinco *cinemas de rua* na Zona Norte – os Cines Rosário (em Ramos), Guaraci (em Rocha Miranda), Madureira, Vaz Lobo e Olaria –, mas os projetos já elaborados pela Riofilme dentro da iniciativa *CineCarioca* aguardam sanção do prefeito Eduardo Paes há mais

de dois anos. Enquanto isso, a iniciativa privada – personificada na figura do empresário Omar Peres – vai inaugurar no final de 2015 um cinema na Avenida Atlântica, de frente para o mar do Leme. O novo Rian – em homenagem ao último cinema da Atlântica, que fechou as portas no início da década de 1980 – terá duas salas de projeção, de aproximadamente 75 lugares cada.

Os planos de retorno de alguns *cinemas de rua* fechados na cidade têm deixado clara a intenção de que essa iniciativa será viabilizada notadamente através da transformação desses espaços em centros de cultura e lazer. O regime de funcionamento dos grandiosos espaços que abrigavam os grandes *cinemas de rua* cariocas – sobretudo no que concerne à exclusividade do produto cinematográfico tradicional e à operação numa enorme sala única – não apresenta viabilidade econômica na contemporaneidade. Em geral, a intenção hoje é preservar boa parte da arquitetura e da decoração – desde que estas tenham resistido de alguma forma – dessas salas a partir do momento em que haja acordos relativos às grandes concessões para a diversidade de atividades e formas inerentes às necessidades afinadas com seu novo uso. O modelo de *cinema de rua/negócio cultural/centro cultural* tem sido a aposta do momento.

Mas o fato mesmo é que hoje somamos apenas oito⁹ cinemas nas ruas da capital fluminense, sendo: dois ex-*palá-*

9 Importante sinalizar ainda que desses oito *cinemas de rua* sobreviventes, três nasceram entre 1926 e 1951 e outros três habitam locais que já abrigaram outros *cinemas de rua* anteriormente... Mas isso é assunto para outro momento.

cios cinematográficos divididos em salas menores – Roxy (Copacabana) e Leblon (Leblon); um *movie palace* recém-reinaugurado após alguns meses fechado para reformas, que funciona em regime de sala única, mesmo comportando remodelações e acréscimos de serviços – CCLSR/Odeon (Cinelândia/Centro); dois *cinemas de rua* inaugurados no século XXI – o independente Cine Santa (Santa Teresa) e o Cine Carioca Nova Brasília (na comunidade Nova Brasília/Complexo do Alemão); um multiplex da empresa Espaço de Cinemas – Espaço Itaú de Cinema (Botafogo) e dois mini multiplex administrados pelo Grupo Estação – o Estação Net Rio (recém-reformado e com mais duas salas) e o Estação Net Botafogo, ambos também em Botafogo.

Isto quer dizer que ainda há espécies raras (em processo de extinção) de *cinemas de rua* em funcionamento em algumas calçadas da capital fluminense. Conseguiram manterem-se vivos no espaço citadino em oposição a uma clara tendência nacional de migração para o interior de centros comerciais. Não conseguiram conservar, no entanto, na grande maioria dos casos, sua estrutura física original. A disposição das multissalas venceu essa batalha. O cinema que hoje nasce ou renasce na rua tem

que se render a ingredientes da fórmula do *multiplex*.¹⁰ Para acompanhar a tendência do mercado cinematográfico, do setor de exibição e as exigências dos novos hábitos do espectador contemporâneo, a verdade é que raros são os cinemas – como o Odeon¹¹ (hoje CCLSR/Odeon), na Cinelândia carioca – que permanecem nas ruas da cidade em sua feição mais ou menos original.

As salas de exibição cinematográfica ainda em funcionamento enquanto cinemas nas ruas do Rio de Janeiro resistem nas calçadas da cidade, sobrevivendo aos impactos das mudanças que sofreram para se manterem vivas na configuração do espaço citadino e refletindo transformações pelas quais passaram também as ambiências em seu derredor. O Roxy (1, 2 e 3) sofreu reformas e recebeu incrementos técnicos nos anos 1990. O Leblon (1 e 2), após sua divisão, já assistiu a mudança de formato de sua sala de projeção e passou por uma ameaça recente de transformar-se em loja de departamentos. Pretende fechar suas portas para obras novamente e reabrir ainda como *cinema de rua*. O empenho da Petrobras em reabrir o Odeon BR (2000) pode ser considerado um marco do *renascimento* de um antigo *palácio cinematográfico*.

10 Complexos contendo várias salas de exibição – concentrados, principalmente, em *shoppings centers*. O formato do multiplex ocasionou uma grande modernização do setor exibidor brasileiro, “com uma otimização total do espaço, oferta múltipla de filmes, economia de escala na administração, projeto inteligente de automação, oferta de serviços adicionais, além de uma pulverização do risco de fracasso de bilheteria [...] e a alta rotatividade entre as várias salas”. ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003. p. 65.

11 Aberto em 1926 – e reaberto em 2000 (após alguns anos fechado) – o Odeon contou com o decisivo patrocínio da BR Distribuidora e da Prefeitura do Rio. Fechado novamente de junho de 2014, foi reaberto em maio de 2015 como Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro.



Inaugurado em 1963, o Cine Veneza ficava na Av. Pasteur, em Botafogo. Encerrou as atividades em 1993. Hoje é um centro cultural. 8 de fevereiro de 1972. Correio da Manhã

O cinema – anteriormente administrado pelo Grupo Estação – foi fechado para nova reforma em junho de 2014. Reinaugurado em 20 de maio de 2015, programa agora uma grande diversificação de suas atividades para o Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro (CCLSR/Odeon). O CineCarioca Nova Brasília é a primeira sala de cinema já construída em uma favela em todo o mundo. Em parceria com educadores e produtores cariocas, o Cine Santa transformou a relação público/cinema num convívio de crescimento sociocultural. É necessário salientar aqui que como o desequilíbrio financeiro do meio exibidor reside em maior escala na operacionalização das salas, e não em sua construção, o

modelo de negócio desenvolvido por estas duas últimas salas – cada uma a seu modo – representa uma revolução em nosso mercado exibidor. O Grupo Estação, que assinou recentemente um acordo de renegociação de suas dívidas e uma parceria com a empresa NET, administra o Estação Net Botafogo (1, 2 e 3) – primeira sala do grupo a ser inaugurada, em 1985, ainda como cineclube – e o Estação Net Rio – recentemente reformulado e agora contendo cinco salas de exibição.

Com uma tipologia variada em suas formas arquitetônicas e organizações espaciais e econômicas, as biografias dos *cinemas de rua* testemunham histórias de sobrevivência, fechamentos,

reformas, reestruturações e renascimentos. Envolvem ainda processos de produção, circulação e consumo da (e na) vida sociocultural cidadina carioca. Os *cinemas de rua* ainda existentes na cidade (e/ou os que ainda por vir por aí), além de representarem suportes de uma memória da exibição cinematográfica (e do próprio cinema) da capital fluminense, nos levam a acreditar que novas possibilidades de patrimonialização ainda possam viabilizar a preservação dessas (de algumas dessas) salas de projeções audiovisuais no espaço urbano do Rio de Janeiro.

As grandes salas dos multiplexes de hoje – que não são tão grandes assim, se comparadas a um Cine Olinda (1940-1972) com seus 3.500 assentos, por exemplo – não parecem suscitar as afeições semelhantes às dos *movie palaces* cariocas de outrora. Às particularidades,

heterogeneidades e urbanidades dessas antigas salas opõem-se a linearidade, massificação e confinamento de grande parte da exibição comercial contemporânea. Não se trata aqui de negativizar (ou demonizar) a existência dos *shopping centers* e seus multiplexes, mas sim de procurar um ponto de equilíbrio na coexistência de diferentes tipologias de cinemas, de diferentes opções; de pensar num projeto de ação que permeie discussões e iniciativas que privilegiem a convivência de diferentes formatos de exibição cinematográfica no âmbito da cidade. A ideia é não *ter que abrir mão definitivamente dos cinemas nas ruas...* É ainda poder “ter e manter” (BLOM, 2003)¹² uma experiência diversa, repleta de nuances, charme e *glamour* não vistos nas salas de exibição dos centros comerciais... Numa vivência de um tempo, de uma sociedade e de uma cidade específicos.¹³

12 BLOM, Philip. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

13 Outras referências bibliográficas: LUCA, Luiz Gonzaga Assis. *Cinema digital e 35mm: técnicas, equipamentos e instalação de salas de cinemas*. Rio de Janeiro: Campus-Elsevier, 2011; _____. O futuro do cinema. *Filme Cultura: Vanguarda e inovação*, n. 54, p. 19-22, mai. 2011; VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margareth Campos da Silva. Cinemas da Metro e a dominação ideológica. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/CTAv, edição fac-similar 43-48, p. 491-493, 2010; _____. Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/CTAv, edição fac-similar 43-48, p. 457-465, 2010a; _____. O olho na arquitetura das salas de cinema. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/CTAv, edição fac-similar 43-48, p. 514-515, 2010b; _____. Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro. *Pesquisa apresentada à Embrafilme/Cinetema*. Rio de Janeiro, 1983.



MOSTRA COMPETITIVA



PH_FOT_00229_003

Com o intuito de valorizar as mais recentes produções cinematográficas que utilizam material de arquivo, entra em cena a Mostra Competitiva do Arquivo em Cartaz. Em sua primeira edição serão exibidos vinte filmes nacionais e estrangeiros, entre curtas, médias e longas-metragens.

Aberta a todos os gêneros, do documentário à ficção, passando pelo cinema experimental, a mostra funciona como instrumento de reflexão sobre as múltiplas possibilidades de (re)utilização dos arquivos de filmes. As únicas exigências aos inscritos são: a presença mínima de 30% de material de arquivo (imagens em movimento, áudio, fotografias, mapas, manuscritos etc.) e a finalização entre os anos de 2012 e 2015.

Os vencedores serão agraciados com o Prêmio Batoque, que leva o nome do artefato em torno do qual a película é enrolada, seu núcleo, que lhe confere forma e sustentação. O prêmio simboliza a preservação de filmes, razão primeira do festival. Os ganhadores

nas categorias de melhor filme (longa, média e curta) serão contemplados com até dez minutos de imagens em movimento do acervo do Arquivo Nacional.

Batizado de Jurandyr Noronha, o prêmio de melhor utilização de imagem de arquivo presta homenagem a uma vida dedicada ao cinema. Parceiro do evento, o Centro Técnico Audiovisual (CTAV) também premiará o melhor curta-metragem com serviços de edição de imagem.

O Júri Oficial conta com a participação da cineasta e atriz Ana Maria Magalhães; de Luciana Savaget, escritora, jornalista e editora do programa Arquivo N da GloboNews; além de João Luiz Vieira, professor titular do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense.

Mariana Lambert
Pesquisadora do Arquivo Nacional

OFICINA DE CRIAÇÃO DE FILMES

LANTERNA MÁGICA

Na primeira edição da Oficina Lanterna Mágica, o cineasta Joel Pizzini foi convidado para ministrar aulas teóricas e práticas sobre o processo de utilização de material de arquivo na realização de filmes. Os alunos produziram sete curtas-metragens, que concorrerão entre si na Mostra Competitiva do Arquivo em Cartaz, nas categorias de melhor filme, direção, roteiro, montagem e júri popular.

Arquivisões: ou projeções oníricas

Joel Pizzini

Cineasta e pesquisador. Autor de *Olho nu*, *500 almas*, *Mr. Sganzerla*, *Anabazys*, entre outros filmes.

“Citar é ressuscitar.”
Jean-Luc Godard

Antes mesmo de me tornar cineasta e pesquisador, não necessariamente nesta ordem, já manifestava atração pelo mundo da memória, das imagens amareladas pelo tempo. A minha avó Abigail Capilé, intrigada, sempre achava estranho meu acentuado interesse em “desenterrar defuntos”. Só mais tarde compreendi seu comentário, ao começar a mexer com cinema, especialmente o chamado documentário onde a “morte” simbolicamente é o mote recorrente.

O meu afã instintivo de folhear álbuns de família sem perceber se dobrara na investigação habitual de

materiais de arquivo que, anos mais tarde, quando estudava jornalismo, teve um viés mais historicista.

Na sequência, em contraponto à porção poética, tal obsessão deixou de ser “sintoma” para tomar uma dimensão pictórica.

Hoje, me alinho mais com a definição “arqueólogo de sonhos” atribuída por Carlos Drummond de Andrade a quem faz cinema, visto pelo poeta como “uma fábula de antigamente” (“ontem passou a ser antigamente”), pontua.

Apreendi o fetiche pelo grão (o DNA de um certo cinema), em que o sonho gra-



AGNALDO SANTOS

Joel Pizzini (à dir.) posa com a primeira turma da Oficina Lanterna Mágica

nula a paisagem e cenas gravitam pelas lacunas dos acervos à espera da alquimia que aspire um lugar e produza um novo sentido a partir de velhas imagens.

Aos poucos percebi o risco que havia no culto à nostalgia fílmica e passei a deslocar o olhar para a sensualidade da matéria, ao conhecer as inter-invenções das vanguardas que incorporaram o descarte, as bordas e a ruidagem para forjar um cinema imperfeito, preñado de vida e transcendência.

Na direção do filmensaio deflagrei então minha pesquisa de linguagem à luz da sintaxe dos alemães Mathias

Müller, Alexander Kluge, do norte-americano Stan Brakhage, do armênio A. Pelechian, dos franceses Agnès Varda e Chris Marker, do holandês Van der Keuken e, sobretudo, no movimento austríaco Reciclagem Histórica, capitaneados por Martin Arnold e Peter Tscherkassky. Atento à dramaturgia formal destes autores tomados pelo imaginário pré-existente, encontrei uma interlocução inventiva para conceber *Glauces, estudo de um rosto* e *Anabazys*, em coautoria com Paloma Rocha, com quem comparti a restauração da obra de Glauber e feitura de DVDs/extras sobre o processo

criativo e o contexto político que engendrou sua filmografia.

A partir daí, naturalmente, em plena elaboração de outros filmes, como *500 almas*, *Mr. Sganzerla* e *Olho nu*, surgiram reflexões sistemáticas sobre os limites ético/estéticos da “apropriação” irreverente de “imagens de arquivo” na construção do discurso fílmico, sem prejuízo ao fluxo rítmico.

A relevância que este diálogo com a tradição e as imagens “de época” assumiu dentro da minha trajetória resultou no convite do Instituto Goethe para uma bolsa residência no Kino Arsenal, de Berlim, um dos maiores arquivos audiovisuais europeus, no projeto Living Archive, que reuniu cineastas de vários países.

No período, realizei, além do mapeamento da produção latina existente no acervo, três projetos, um deles um breve ensaio sobre a poética de Alberto Cavalcanti e um projeto de instalação sobre o Muro de Berlim na História do Cinema.

Na temporada germânica, travei contato com autores de ponta desde o Cinema Novo Alemão, assisti a centenas de filmes experimentais e entrevistei Wolfgang Klaue, ex-assistente de Alberto Cavalcanti e diretor dos arquivos estatais da antiga DDR (Alemanha Oriental), precursores da técnica de restauro.

A prospectiva atuação na área, como pesquisador e realizador, ganhou contornos efetivos com o convite do Arquivo Nacional para ministrar a Oficina Lanterna Mágica, para alunos ávidos em recriar o acervo aberto generosamente pela instituição, na formulação de sete filmes-exercícios, que serão exibidos na atual edição do festival Arquivo em Car-

taz. Trata-se de um dos maiores desafios no percurso deste “anarco-arquivista”, sensível ao potencial onírico do cinema errante e na resignificação de materiais latentes reinventados na montagem.

A imersão na Oficina através da sessão de filmes-chave e leitura de textos referenciais de autores e teóricos que se nutrem dos arquivos incitaram atalhos para a desconstrução da lógica ilustrativa, da relação causa-efeito e da hierarquização audiovisual que elege a “Voz de Deus” como fio-condutor que invariavelmente raciocina pelo espectador.

Ao final do intensivo des-curso, fica a expectativa de que o risco seja o saldo alcançado pelos grupos que, em sala de aula e de montagem, revelaram uma inquietação estimulante, recusando, a priori, facilidades como a tentação anedótica ou adesão imediata ao videoclipe como aglutinação indutiva do conteúdo.

Sob a coordenação de Ana Moreira (Arquivo Nacional) e orientação de montagem de Jorge Effi, a fase prática do trabalho permitiu uma visão complementar do processo, já que a maioria dos alunos, sem a vivência do *métier*, aprendeu no ato técnicas de decupagem e princípios de edição e, sobretudo, meios de interpretação da natureza matéria das imagens.

Mãos na obra, a turma encarou, sem pré-juízos moralistas de registros oficiais dispostos a releituras insuspeitadas.

Como diz o crítico Alain Bergala, a arte não se ensina, experimenta-se. Sentimos o transe neste manejo exaustivo de formas perversas, submetidas a inversões desconcertantes.

É nessa perspectiva que acendemos a Lanterna Mágica para iluminar os tesouros guardados no Arquivo Nacional, que nos reserva inimagináveis surpresas sobre nossa identidade cultural.

A expectativa é que estes breves filmes-fagulhas vistos em conjunto agucem o olhar sobre a memória, arejando a percepção do passado, numa mirada descolada, que destile a poeira e o ranço que contamina o acesso aos mistérios da história.

Filmes produzidos na Oficina de 2015

Arqui(vi)vos

Direção: Ana Valvassori,
João H. R. Castro e José Carlos Soares

Fragmentos de espaço/tempo reorganizados através de um processo de colagem que evidencia a atualidade das questões humanas presentes no material de arquivo. Composto por três narrativas experimentais curtas que conversam entre si, onde o ciclo da vida se repete ao longo da história e volta a contar novas histórias em outros espaços, em outros momentos. 7min.

Heráclito

Direção: Josimar Matos de Carvalho,
Pablo Ferraz e Rodrigo Mourelle

O filme explora o devir heracliteano na sua mudança contínua: dos fluxos viários e comunicacionais aos biopolíticos. Natureza e cultura navegam no rio da transformação em que ordem e desordem instauram uma integração dialética. 7 min.

Pas de deux

Direção: Ilana Barros, Marcos Mazzaro e Yuri Aby Haçan.

A vida flui entre o passado, o presente e o futuro. No entanto, tais tempos não existem. O que há é o sonho da singularidade. Mas neste mundo onírico todos se diluem, querendo ou não, na igualdade. 6 min.

Sincrocinecidades

Direção: Amanda Heloísa Souza Custódio, Maria Byington e Rosale de Mattos Souza.

O movimento é a marca das cidades, do povo que vai e vem sem cessar, a escavadeira que revolve as camadas de memórias. O movimento das ruas, dos trens, dos aviões, das religiões. O movimento entre o sagrado e o profano pode estar nas religiões, mas também nas ruas, de uma forma dialética, repetitiva e circular. Nas ruas solitárias ou acompanhadas, os rituais religiosos se propagam e se misturam. 7 min.

Sintonia

Produção: Renata Ramos Andrade Santos

Roteiro e música: Fabio Ilang Nogueira de Souza Moraes

Roteiro e direção: Roberto Honorato de Oliveira Jr.

Um casal passa pelo momento mais difícil de seu relacionamento. *Sintonia* traz o questionamento da relevância do cinema de arquivo e seu contraste impactante. 4 min.

Suor seco

Roteiro e direção: Cássia Ferreira e Viviane Laprovita

Cenografia e produção: Keila Machado Faria e Janaína Damaceno Gomes

Elenco: Mohara Santos e Luís Alberto Gomes

A pele negra como protagonista. Um olhar que busca a desconstrução de estereótipos, a valorização do negro, sua origem e suas raízes. Um contraponto ao quadro de ausência e silêncio impostos ao negro na narrativa da História do Brasil. *Suor seco* representa as histórias que não foram contadas. 6 min.

Testemunha ocular

da história

Direção: José Carlos Faria, Matheus Topine e Telma Barros

Quando éramos crianças, eu e meus irmãos disputávamos, na frente da TV, quem encontraria primeiro “o Gordo”, personagem que sempre aparecia nos filmes do Repórter Esso. Para nós, ele era, em pessoa, a “testemunha ocular da história”. 7 min.

O cineasta Joel Pizzini na aula inaugural da oficina. Maio de 2015



AGNALDO SANTOS

OFICINAS TÉCNICAS DE CONSERVAÇÃO DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

Fátima Taranto

Conservadora de filme

Com o objetivo de contribuir para o aperfeiçoamento das práticas referentes à conservação de acervos, o Arquivo em Cartaz ofereceu, no período de 21 a 25 de setembro de 2015, no Arquivo Nacional, três oficinas gratuitas de noções básicas de conservação de:

- Películas cinematográficas
- Documentos fotográficos
- Documentos de imagem e som magnéticos

Os alunos tiveram aulas teóricas e práticas ministradas por técnicos do Arquivo Nacional e pelos orientadores Fabián Nuñez (professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF), Sandra Baruki (coordenadora do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte) e Marco Dreer (especialista em preservação sonora e audiovisual).

As oficinas técnicas funcionam como um estímulo à capacitação de profissionais de arquivo na implementação de procedimentos básicos de conservação de acervos audiovisuais.

Oficinas de formação discente e docente

Refletir sobre o processo de produção de discursos históricos a partir do

uso de material audiovisual depositado no Arquivo Nacional. Este foi o mote da Oficina de Formação Discente “Quase tudo que você sempre quis saber sobre as relações entre história e audiovisual”, com os professores de História Carlos Eduardo Pinto e Flaviano Isolan, resultado de uma parceria entre o Arquivo Nacional e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

A parceria entre as instituições também deu origem à Oficina de Formação Docente “O Rio de Janeiro pelas lentes do cinema: uso pedagógico dos filmes em sala de aula”, com as professoras Carina Martins e Vivian Fonseca (UERJ/ PIBID). A finalidade desta oficina foi refletir sobre as potencialidades e os desafios da utilização pedagógica das fontes audiovisuais depositadas no Arquivo Nacional no ensino de História nos níveis Fundamental e Médio.



AGNALDO SANTOS

ARQUIVO FAZ ESCOLA

Valéria Morse
Promoção Educativa



Agnaldo Santos

DSC_0012

Seguramente, os irmãos Lumière, quando criaram o cinematógrafo, não poderiam vislumbrar a dimensão das potencialidades de seu invento, seja como entretenimento ou uso social que ele poderia vir a ter, seja na educação, na ciência, na política e ainda como fonte de pesquisa dos estudos históricos, minimizando desta forma a primazia das fontes textuais.

No Brasil, a utilização do cinema como ferramenta de ensino-aprendizagem começou em 1910, quando foi criada a Filмотeca do Museu Nacional. Em 1912, o professor Roquette-Pinto trazia de Rondônia os primeiros filmes sobre os índios Nambiquara, abrindo um campo fértil para o cinema como instrumento para a pesquisa científica.

A partir dessas experiências, o cinema com fins educativos começou a ser produzido em diversos pontos do país. Podemos considerar como um marco importante para o incremento do cinema educativo a lei nº 378 de 1937, que criou o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE):

Fica criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cinematographia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral.

A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) assentava-se sobre a crença de que a educação era o motor da transformação dos homens. Ele vinha na esteira das ideias do então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, que vislumbrava na cultura mais do que um instrumento de propaganda política do Estado Novo, mas a possibilidade de transformar o Brasil em um país desenvolvido por meio da educação.

Apesar da existência de legislação norteando a utilização do cinema como

ferramenta de ensino-aprendizagem, até hoje esse é um tema que ainda não obteve uma solução satisfatória.

A proliferação de eventos onde ocorram a reflexão sobre a temática preservação, a difusão de acervos cinematográficos e, ainda, o incentivo para realização de filmes produzidos com imagens de arquivo ou do cotidiano sempre proporcionará maior visibilidade sobre a matéria e, consequentemente, a criação de novos públicos e novas abordagens pedagógicas.

Pensando em aprofundar novas práticas e novos saberes, concebemos o *Arquivo Faz Escola*, e para viabilizar essa abordagem metodológica, elaboramos as duas atividades principais:

Mostra Arquivos do Amanhã

Realização de mostra de material audiovisual produzido por crianças e jovens de 8 a 17 anos que documentem eventos, fatos, lugares, costumes ou tradições significativas de seu tempo e sirvam como memória audiovisual para os arquivos do futuro.

Sessão Arquivo Faz Escola

Sessões gratuitas para estudantes, com filmes e documentários brasileiros, a fim de despertar a consciência do público escolar para a importância da preservação da memória cinematográfica, assim como, promover a utilização do cinema como ferramenta de aprendizado.

EXPOSIÇÃO O RIO EM MOVIMENTO

CIDADE NATURAL, CIDADE CONSTRUÇÃO



Teatro Municipal, Avenida Central. Rio de Janeiro. Coleção Fotografias Avulsas.

A cidade do Rio de Janeiro no acervo de filmes da Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (TVE)

Denise de Moraes Bastos
Pesquisadora do Arquivo Nacional

Incessantemente construída e reconstruída, a cidade do Rio de Janeiro experimentou, nos seus 450 anos de existência, variadas remodelações que alteraram de maneira substancial sua paisagem. Na primeira metade do século XX, após ter sido, desde o período colonial, objeto de incontáveis dragagens e aterros, assistiu à abertura de duas grandes avenidas – Central e Presidente Vargas – que criaram novos corredores de circulação e impuseram-se à memória afetiva dos prédios dos

períodos colonial e imperial. A Avenida Central, pedra angular da renovação urbana promovida à época da administração Pereira Passos, só pôde ser construída a partir da demolição de centenas dessas edificações. Processo semelhante ocorreu quando da abertura da Avenida Presidente Vargas: para realizar a ligação Centro-Zona Norte, os expedientes de derrubada de construções emblemáticas e expulsão de população foram novamente utilizados. As tentativas de apagar o passado

colonial não foram, contudo, inteiramente bem-sucedidas, e é assim que prédios, monumentos e nomes de ruas e espaços públicos subsistem no cotidiano da população da cidade até os dias de hoje.

Um dos conjuntos de documentos que pode ser utilizado para abordar essas transformações na configuração urbana da cidade do Rio de Janeiro, suas rupturas e permanências, é o material fílmico da Fundação Brasileira Centro de TV Educativa (TVE). O acervo, custodiado pelo Arquivo Nacional, abrange o período compreendido entre 1960 e 1980 e é composto de 7.579 filmes originalmente destinados à radiodifusão educativa. Nesse universo encontram-se igualmente filmes de datas anteriores a 1960 e que foram recolhidos pela TVE em diferentes oportunidades. Contendo material sonoro e silencioso, em preto e branco e colorido, a maior parte ainda não telecinada, abriga uma pluralidade de temas apresentados sob a forma de entrevistas, documentários e cinejornais.

Em meio ao acervo destacam-se algumas preciosidades para o estudo da cidade do Rio de Janeiro: o registro da primeira travessia aérea do Atlântico Sul, empreendida pelos aviadores portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral, e trechos do documentário *A cidade do Rio de Janeiro*, de Alberto Botelho.

A viagem entre Lisboa e Rio de Janeiro foi realizada em 1922 e constituiu um marco na aviação: para efetivá-la, Gago Coutinho e Sacadura Cabral desenvolveram instrumentos específicos

que permitiam a navegação aérea. Planejada para coincidir com os festejos do Centenário da Independência na cidade do Rio de Janeiro, a travessia, uma espécie de recriação da viagem de Cabral, consumiu 62 horas de voo, sendo todavia necessários 79 dias, três diferentes hidroaviões e inúmeras paradas para empreendê-la. Ao chegarem, uma multidão os aguardava no cais. Aglomeradas, escalando postes e árvores, as pessoas ansiavam por vê-los desfilarem em carro aberto. Arsenal de Marinha, Praça XV, Paço Imperial são algumas das edificações que é possível reconhecer na cidade que, à época, passava por mais uma violenta intervenção: o arrasamento do Morro do Castelo.

O filme de Botelho, de 1925, é uma ode à cidade. No trecho disponível no acervo do Arquivo Nacional é feito o registro de um percurso por Santa Teresa, Botafogo, Catete, Lapa, Avenida do Mangue, ressaltando seus prédios e monumentos como o Aqueduto da Carioca e a Quinta da Boa Vista. Do Centro, o filme destaca o Palácio Itamaraty, o Passeio Público e a Avenida Central, com os prédios dos jornais *do Comércio*, *O País* e *do Brasil*, o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional, além de uma profusão de bondes, carros, carroças e transeuntes. Nas tomadas do Pão de Açúcar, um dos ícones da cidade, as cartelas em italiano descrevem uma “enorme rocha de granito [que] domina a entrada da belíssima Baía de Guanabara” enquanto um bondinho de madeira percorre a distância entre os morros.

Cenas domésticas no Méier, um filme de família, constitui outro material rico e diversificado. Filmado na década de 1930, tem a maior parte de suas cenas protagonizada por crianças, e nele é possível ver-se os membros de uma mesma família em festas de aniversário, comemorando o Carnaval, assistindo a uma apresentação circense e visitando a Baía de Guanabara. Os adultos comportam-se como se estivessem posando para uma fotografia e as crianças são o tempo todo estimuladas a interagir com a câmera, algumas vezes mesmo à custa de um safanão. Recupera-se dessas imagens caseiras várias camadas de informação: vestimentas, automóveis, ruas, estação de trem, interior de residência – todas fornecem pistas do cotidiano no bairro do subúrbio e registram uma época distinta.

Em outras imagens do acervo, um tema que se repete são as exposições de fotografias do Rio antigo, demarcando o território das lembranças que se mantêm sobre a cidade. Filmadas em detalhes, permitem visualizar o mar bem em frente ao Passeio Público, o antigo Convento da Ajuda ainda de pé, a abertura da Avenida Central e a configuração hoje não mais existente da Praça Floriano. É da Cinelândia também uma série de imagens sobre a remodelação ocorrida nos anos 1970, durante a qual foram preservados vários de seus monumentais edifícios, mas desapareceu o Palácio Monroe. Entre cenas de letreiros de cinema e tomadas dos prédios do entorno, vê-se o palácio sendo demolido.

Fornecendo elementos de comparação sobre a evolução dos meios de transporte no Rio de Janeiro encontra-se a matéria sobre o Museu do Bonde, com imagens dos primeiros que circularam fazendo trajetos pelas zonas norte e sul e contribuindo para a expansão da cidade. Outras abordam o transporte ferroviário, destacando a Central do Brasil, com sequências que mostram a estação aglutinadora das linhas que integram os diversos subúrbios e por onde circulam, diariamente, milhares de passageiros.

Avançando no tempo, na segunda metade do século XX, foram as obras do metrô que rasgaram os subterrâneos e mudaram a aparência de inúmeras vias. Para oferecer ao Rio de Janeiro um meio de transporte rápido e silencioso, proposto em planos de desenvolvimento urbano desde 1930, foi necessária a construção de galerias, desvios e verdadeiras trincheiras. Sobre essas obras e suas escavações a céu aberto recaem várias das imagens do acervo, com cenas de operários trabalhando, as diversas etapas da construção, a visita da população às estações à medida que iam ficando prontas e as alterações provocadas na paisagem.

Outros dois focos são as entrevistas com prefeitos, que discorrem sobre suas administrações, e as inúmeras matérias sobre o trânsito e os engarrafamentos no centro da cidade, acompanhadas de panorâmicas de filas serpenteando e de ônibus apinhados. Depoimentos de motoristas de táxi e arquitetos completam o painel dos sempre atuais problemas de circulação

no Rio de Janeiro. Entremeadas com essas imagens estão as de vendedores ambulantes de todas as idades que se espalham pelas ruas do Centro com seus limões, bilhetes de loteria, bambolês, amendoins e bijuterias. Rostos vincados e olhares perdidos sintetizam a pobreza e a falta de perspectivas que também atravessam a cidade.

O carnaval é retratado em um filme de 1948, com cenas de banho de mar à fantasia, desfiles de blocos e foliões se divertindo na Praça Onze. Nos anos 1970, o tema é retomado em programas que esmiúçam a construção dos carros alegóricos, os preparativos da decoração das avenidas Presidente Vargas e Rio Branco e as apresentações das escolas de samba. As sociabilidades que se instalam nos bairros são abordadas em vários programas com imagens gravadas em bares, rodas de capoeira e de aposentados jogando cartas em praças.

O recorte de pesquisa aqui apresentado foi feito para a exposição *O Rio em movimento: cidade natural, cidade construção*, que o Arquivo Nacional realiza como parte integrante do calendário de comemorações do aniversário

de 450 anos da cidade e caracteriza um dos usos, cada vez mais frequente, que a instituição vem fazendo de seu acervo de filmes: a difusão por meio de exposições. Aproveitando-se da combinação imagem-som ou só da imagem, trechos dos documentos são reunidos em novas produções ou fotogramas isolados passam a integrar painéis expositivos, compondo narrativas.

Utilizados como informação ou como ferramentas de comunicação para complementar a experiência dos visitantes, os filmes interagem com outros documentos arquivísticos nas exposições, como fotografias, mapas e manuscritos, produzidos a partir de diferentes linguagens. Amalgamados segundo uma ordem própria que pode ser temática, cronológica, toponímica ou seus entrecruzamentos, são reconstruídos pelo circuito e pelo texto, com o intuito de atingir públicos distintos, podendo ser mais uma vez recriados pelas atividades de guiamento. Assim, atravessados por esses diversos filtros, inclusive aqueles aplicados pelos visitantes, os filmes do acervo encontram um caminho para continuarem sendo vistos.

Cinemateca do MAM: 60 anos

No dia 7 de julho de 1955, uma sessão organizada pelo setor de cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na sede da Associação Brasileira de Imprensa deu início a uma trajetória de difusão da cultura cinematográfica na cidade, com reflexos por todo o Brasil. Poucos anos depois, o setor, criado por Antônio Moniz Vianna e Ruy Pereira da Silva ganharia um nome, Cinemateca, e um *status* que lhe dava maior autonomia.

Os primeiros festivais, ainda nos anos 1950, já davam a linha que marcaria as atividades da Cinemateca, voltadas para um público ávido por produções que não alcançavam as grandes salas de cinema. Ruy Pereira da Silva e Antônio Moniz Vianna foram buscar os filmes para o Festival A História do Cinema Americano (1958) e o Festival A História do Cinema Francês (1959) diretamente nos Estados Unidos e Europa, onde também começaram a costurar redes de apoio às atividades da Cinemateca. Os contatos travados renderam à instituição as primeiras peças do seu acervo, por meio de uma doação

de filmes da Cinemateca Francesa. Logo a instituição tornou-se referência no país, desempenhando papel fundamental na formação de um público crítico e de artistas e profissionais da área, inclusive apoiando produções nacionais. Entre as produções finalizadas com o apoio da Cinemateca estão *Cinema Novo*, de Joaquim Pedro de Andrade, *A Cinemateca apresenta...*, de Lygia Pape, e *Cordiais saudações*.

Em 1964, a Cinemateca ganha seu próprio espaço de exibição, nas instalações do museu. No ano seguinte, assume sua direção Cosme Alves Netto, que durante trinta anos buscou transformar a instituição que dirigia em um marco da cultura cinematográfica brasileira. Ao longo dos anos 1960 e 1970, a Cinemateca se consolidou como espaço não apenas de uma programação diferenciada, mas como ponto de encontro de uma variada gama de pessoas envolvidas com o cinema: cineastas, atores, críticos, estudantes. O sucesso foi tanto que ela começou a realizar mostras em outras salas do Rio de

Janeiro, a exemplo do Cine Paissandu, que também contava com o apoio da Cinemateca em sua programação cotidiana. Para além da disseminação de uma cultura cinematográfica, no decorrer de seis décadas a instituição estruturou um arquivo de filmes, o centro de documentação correlata e sala de exibição audiovisual nos diferentes suportes, formatos, bitolas e padrões que o cinema e as demais formas de imagens em movimento assumiram ao longo do tempo, cobrindo película, magnético e digital. Desenvolveu durante muito tempo atividades de coleta de filmes, restauração, conservação e apoio à pesquisa. Um exemplo de atuação marcante para a preservação da memória audiovisual brasileira foi a restauração, em 1973, do nosso filme de ficção mais antigo, *Os olhos do vovô*. A mostra de 1978, *Nosso Cinema: 80 anos*, exibiu vários filmes mudos restaurados pela Cinemateca do MAM.

Embora o incêndio de 1978 não tenha atingido o acervo da Cinemateca, destruiu boa parte da coleção do museu e também suas instalações físicas, desestruturando suas atividades. Em 1979, a extinta Embrafilme patrocina a reforma e reabertura da Cinemateca. Pouco depois, a instituição capitaneou um projeto de repatriação de filmes brasileiros, denominado Filho Pródigo. A sala de exibição, no

entanto, só seria reaberta em 1982, junto com o museu.

O acervo da instituição foi enriquecido por doações como as realizadas por Alex Viany e Ruy Guerra, e por transferências de instituições públicas ligadas à cultura que entraram em violenta crise no governo Collor, a partir de 1990, o que levou o CTAv e a Embrafilme a depositarem lá seus acervos. A virada do século trouxe um momento de crise para a instituição, que se declarou incapaz de guardar as matrizes dos filmes brasileiros dos quais era depositária. Parte do material acabou transferida para a Cinemateca Brasileira e, principalmente, para o Arquivo Nacional, transferência interrompida pela promulgação da lei 3.531, de 7 de abril, que declarou a Cinemateca do MAM patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro.

O quinquagésimo aniversário da Cinemateca do MAM marca a retomada mais incisiva das atividades de preservação, com a reconstrução da reserva técnica de matrizes brasileiras, implantação de projetos de digitalização do acervo fotográfico e de duplicação de matrizes brasileiras. Desde então, retomou as atividades de exibição, estabelece unidade de guarda para as novas mídias óticas e digitais, além de participar, no Cine Grid 2011, da primeira transmissão 4K *online* do Brasil.

Cinemateca do MAM

Av. Infante Dom Henrique, 85 – Parque do Flamengo
20021-140 – Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (21) 3883-5600

Cinemateca Brasileira

As origens da Cinemateca Brasileira, instituição sediada na cidade de São Paulo responsável pela preservação da produção audiovisual brasileira, remontam aos anos do Estado Novo. Em 1940, alunos do curso de Filosofia da Universidade de São Paulo criaram o Clube de Cinema de São Paulo. Sob a influência do Chaplin Club – criado no Rio de Janeiro por Plínio Sussekind, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello –, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antônio Cândido de Mello e Souza, os principais fundadores, passam a se reunir para assistir filmes que eles mesmos alugavam, com o intuito de acentuar a percepção crítica do público e disseminar a teoria cinematográfica.

O clube foi fechado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) pouco depois: ao tentar a liberação junto ao órgão, o próprio Paulo Emílio ouviu do responsável pelo setor, Israel Souto, que “essa coisa de intelectuais reunidos para ver filmes antigos só pode ser coisa de subversivos”. Claro que o fato de o próprio Paulo Emílio e também Antônio Cândido serem identificados como comunistas não ajudou em nada. Mas, de todo modo, a semente do que viria a se tornar um movimento cineclubista e de incentivo à crítica de cinema estava lançada.

Um novo clube foi reorganizado em 1946, findo o regime ditatorial. Consolidado após a experiência com a revista de crítica teatral e cinematográfica *Clima* (editada durante o Estado Novo), o “grupo da cinemateca”, mais amadurecido,

retoma as atividades: a exibição de filmes de todas as épocas e nacionalidades, enfatizando seu caráter artístico e político, incentivando a crítica e a discussão. O acervo de filmes por eles acumulado acabou por constituir a Filmoteca do Museu de Arte Moderna (MAM), cuja criação, seguindo uma tendência internacional de surgimento de cinematecas, deu-se por iniciativa do grupo do clube, que percebeu a necessidade de existir uma instituição oficial que pudesse intercambiar com outras instâncias internacionais. A Filmoteca-MAM, que acabou por absorver o Clube de Cinema, viria a se tornar uma das primeiras instituições de arquivos de filmes a se filiar à FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film.

Em 1984, a Cinemateca foi incorporada pelo então Ministério da Educação e Cultura, e atualmente está vinculada à Secretaria do Audiovisual. A partir de 1992, passou a ocupar um conjunto de edifícios históricos construídos no século XIX para sediarem o Matadouro Municipal de São Paulo. O conjunto foi restaurado e ampliado para receber a nova instituição, abrigando laboratórios de restauro de filmes, depósitos, arquivos de matrizes, centro de documentação, café e salas de cinema e de eventos.

Além do trabalho de restauração e preservação de cerca de duzentos mil rolos de filmes, sem mencionar fotografias, roteiros originais e cartazes, a Cinemateca promove ações de pesquisa e também difusão de acervo através de eventos em sua sede e de projetos como o Banco de

Conteúdos Culturais, em parceria com o CTA_v, que disponibiliza telejornais diários da TV Tupi e registros fílmicos brasileiros do período silencioso. Por ter o único laboratório público de restauração no país, a Cinemateca vem estabelecendo parcerias com outras instituições de guarda de arquivos fílmicos no intuito de viabilizar a restauração de obras depositadas em outras entidades.

Cinemateca Brasileira

Largo Senador Raul Cardoso, 207 – Vila Clementino
04021-070 – São Paulo – SP – Tel.: (11) 3512-6111
E-mail: contato@cinemateca.org.br

Centro Técnico Audiovisual – CTA_v

O Centro Técnico Audiovisual (CTA_v) foi criado na esteira de uma parceria técnica entre a Embrafilme e o National Film Board do Canadá. Com o desmonte das instituições ligadas ao cinema realizado pelo governo Collor, o CTA_v passa a integrar o Departamento de Cinema e Vídeo da Funarte. Nesse período, as atividades da instituição estão voltadas para o apoio a produções nacionais, em especial curtas e médias-metragens, além da promoção e distribuição das mesmas.

Com a criação da Secretaria do Audiovisual, em 2003, o CTA_v passa a integrar a nova estrutura, diretamente subordinada ao Ministério da Cultura. Atualmente, a instituição integra ações

de difusão por meio de apoio a festivais, produção de curtas e médias (mixagem/utilização de equipamentos) e do Prêmio CTA_v, que este ano estará presente no Arquivo em Cartaz. O CTA_v abre inscrições anualmente para a utilização dos seus serviços, inclusive o estúdio de edição.

No acervo da instituição, encontram-se matrizes dos filmes de Humberto Mauro e os filmes produzidos pelo Instituto Nacional do Cinema, por diversos cineastas, entre 1966 e 1975. Há uma cabine para projeções em 35 mm/16 mm e DVD que pode ser agendada por aqueles que estiverem interessados em pesquisar o acervo.

Centro Técnico Audiovisual – CTA_v

Av. Brasil, 2482 – Benfica
20930-040 – Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (21) 3501-7821

Fiocruz – Casa de Oswaldo Cruz

A Casa de Oswaldo Cruz é a unidade da Fundação Oswaldo Cruz dedicada à preservação da memória da instituição, abrigando também atividades de pesquisa, ensino, documentação e divulgação da história da saúde pública no Brasil. Seu acervo, formado por documentação escrita, fotografias e filmes, além de peças museológicas e registros orais, refere-se aos processos que envolveram a saúde no Brasil. Cientistas que marcaram a nossa história, como o próprio Oswaldo Cruz, Carlos Chagas e Belisário Penna têm seus arquivos pessoais depositados na instituição.

A instituição não apenas se responsabiliza pela guarda e preservação da documentação, mas também realiza ações de difusão do acervo, objetivando em especial educar a população acerca da saúde e da história da saúde pública no Brasil, além de incentivar a pesquisa acadêmica na área. Entre essas ações encontram-se o Ciência Móvel (museu itinerante e interativo), a Revista de Manguinhos e o Museu da Vida.

Criada em 1986, a Casa de Oswaldo Cruz ocupa instalações no histórico conjunto pertencente à Fiocruz, na Avenida Brasil, em Manguinhos, Rio de Janeiro.

Casa de Oswaldo Cruz

Av. Brasil, 4365 – Manguinhos
21040-900 – Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (21) 3865-2121

PROGRAMAÇÃO

Local: **ARQUIVO NACIONAL**

Cine Teatro e Cine Pátio

Praça da República, 173

Centro – Rio de Janeiro – RJ

Cine Pátio

19h30

MOSTRA RIO EM MOVIMENTO

Pré-estreia nacional

Filme: **Eu sou Carlos Imperial** (90 min.)

SEGUNDA, 9 DE NOVEMBRO

QUARTA, 11 DE NOVEMBRO

Cine Pátio

Cine Teatro

19h

ABERTURA OFICIAL

O que é que o arquivo tem?

Família movie (10 min.)

Homenagem a Carmem Santos e Jurandyr Noronha

Filme: **Inconfidência Mineira: sua produção** (10 min.)

8h30

ARQUIVO FAZ ESCOLA

Filme: **Carioca era um rio**
(Classificação 10 anos)

10h30

DEBATE 2

Tema: **Visões e revisões**

MOSTRA COMPETITIVA

14h **Joel e Gianni / Anita / A casa do Mário** (Total: 110 min.)

16h15 **Vacanze al mare** (52 min.)

17h30 **Elena** (82 min.)

TERÇA, 10 DE NOVEMBRO

Cine Teatro

Cine Pátio

8h30

ARQUIVO FAZ ESCOLA

Filme: **Últimas conversas**
(Classificação 12 anos)

10h30

DEBATE 1

Tema: **Memórias audiovisuais**

MOSTRA COMPETITIVA

14h **Mário Lago** (93 min.)

16h15 **Verão na lata** (60 min.)

17h30 **Geraldinos** (75 min.)

19h30

MOSTRA RIO EM MOVIMENTO

Pré-estreia nacional

Filme: **São Sebastião do Rio de Janeiro, a formação da cidade** (90 min.)

Cine Teatro

8h30

ARQUIVO FAZ ESCOLA

Filme: **Cartola música para os olhos**
(Classificação 10 anos)

10h30

DEBATE 3

Tema: **Por dentro dos arquivos cinematográficos**

MOSTRA COMPETITIVA

14h **1962 – O ano do saque / Eu vi / A história oculta** (Total: 95 min.)

16h15 **Formato ridotto** (52 min.)

17h30 **Tudo vai ficar da cor que você quer** (71 min.)

Cine Pátio

19h30

MOSTRA RIO EM MOVIMENTO

Pré-estreia nacional

Filme: **Paisagem carioca – vista do morro**
(52 min.)

Arpoador – praia e democracia (80 min.)

Cine Teatro

8h30

ARQUIVO FAZ ESCOLA

Filme: **Maré, nossa história de amor**
(Classificação 14 anos)

10h30

ARQUIVOS DO AMANHÃ

MOSTRA COMPETITIVA

11h **Boogie-woogie na favela / Miragem / Boa morte / Valentina / Nessa cidade todo mundo já bebeu na bica** (Total: 90 min.)

14h Mostra Oficina Lanterna Mágica
Heráclito / Pas de deux / Arqui(vi)vos / Sincrocineciades / Sintonia / Suor seco / Testemunha ocular da história (47 min.)

16h15 **Nitrate flames** (63 min.)

17h30 **Tropicália** (87 min.)

Cine Pátio

19h30

ENCERRAMENTO

Premiação da Mostra Competitiva

Pré-estreia nacional

Filme: **Allende, mi abuelo Allende** (90 min.)

Local: **ESPAÇO BNDES**

Avenida República do Chile, 100

Centro – Rio de Janeiro – RJ

Local: **CINE ARTE UFF**

Rua Miguel de Frias, 9

Icaraí – Niterói – RJ

TERÇA, 10 DE NOVEMBRO

12h30

MOSTRA RIO EM MOVIMENTO

Curtas do acervo:

Jornal Carioca (13 min.)

Largo do Boticário (12 min.)

Cidade do Rio de Janeiro (31min.)

Fondation Marcel Merieux (12min.)

Família movie (10 min.)

QUARTA, 11 DE NOVEMBRO

12h30

Eu sou Carlos Imperial (90 min.)

QUINTA, 12 DE NOVEMBRO

12h30

São Sebastião do Rio de Janeiro, a formação da cidade (90 min.)

SEXTA, 13 DE NOVEMBRO

12h30

Paisagem carioca – vista do morro (52 min.)

Arpoador, praia e democracia (80 min.)

SEXTA, 13 DE NOVEMBRO

MOSTRA HOMENAGEM A CARMEN SANTOS

Argila

SÁBADO, 14 DE NOVEMBRO

Mar de fogo / Limite

DOMINGO, 15 DE NOVEMBRO

Sangue mineiro

SEGUNDA, 16 / TERÇA, 17 / QUARTA, 18 DE NOVEMBRO

Exibição dos filmes vencedores da mostra competitiva do Arquivo em Cartaz 2015

Arquivo em Cartaz
9 a 13 de novembro de 2015
Ficha técnica

Presidente da República

Dilma Rousseff

Ministro da Justiça

José Eduardo Cardozo

Realização

Arquivo Nacional

Universo Produção

ARQUIVO NACIONAL

Direção-Geral

Jaime Antunes da Silva

**Coordenação-Geral
de Administração (COAD)**

Renato Diniz

**Coordenação-Geral de Acesso
e Difusão Documental (COACE)**

Maria Aparecida Silveira Torres

**Coordenação-Geral de Gestão
de Documentos (COGED)**

Maria Izabel de Oliveira

**Coordenação-Geral de Processamento
e Preservação do Acervo (COPRA)**

Mauro Domingues

**Coordenação Regional
do Distrito Federal (COREG)**

Vivian Ishaq

Grupo de Trabalho
Arquivo em Cartaz

Coordenação Executiva

Rosina Iannibelli

Curador

Antonio Laurindo

Coordenação da Oficina

Lanterna Mágica

Ana Moreira

Coordenação de Oficinas Técnicas

Fátima Taranto

Coordenação da Mostra Competitiva

Mariana Lambert

Promoção Educativa

Valéria Morse

Pesquisa

Viviane Gouvêa

UNIVERSO PRODUÇÃO

Coordenação Geral de Produção

Raquel Hallak

Coordenação Adjunta e Logística

Fernanda Hallak

Coordenação Adjunta e Técnica

Quintino Vargas

Produção Executiva e Tráfego de Filmes

Cecília Gabrielan

Produção Executiva e Logística

Nadja Gardin

Assistente de Produção

Júlia Grasselli

Rômulo Moreira

Design Gráfico

Trina

Site

Agência 51

Fotografia

Leo Lara

Assessoria de Imprensa

Universo Produção

Ana Cristina d'Angelo –

Atendimento Nacional

Redes Sociais e Site

Lívia Tostes

Produção Técnica das Projeções Digitais

Em Quadro – Fernando Secco

Legendagem Eletrônica

4Estações

Projeção, Sonorização e Iluminação

Som Melhor

Gestão Administrativo-Financeira

Claudia Ávila

Cristiano Souza



Foto de Flávio Lopes

Pátio interno do
Arquivo Nacional,
no Rio de Janeiro

ARQUIVO EM CARTAZ

9 A 13 DE NOVEMBRO 2015

Arquivo Nacional • Espaço BNDES / Rio de Janeiro

Cine UFF / Niterói



arquivonacional.gov.br

Programação gratuita

FILMES EM PRÉ-ESTREIAS E RETROSPECTIVAS

MOSTRA COMPETITIVA CINEMA DE ARQUIVO • HOMENAGENS

SESSÕES ARQUIVO FAZ ESCOLA • MOSTRA ARQUIVOS DO AMANHÃ

EXPOSIÇÕES • OFICINAS • DEBATES

PATROCÍNIO



BNDES

REALIZAÇÃO



Instituto
UNIVERSO CULTURAL



UNIVERSO
PRODUÇÃO

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



ARQUIVO NACIONAL

Ministério da
Cultura



BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

ISSN 2447-4177



9 772447 417000

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



ARQUIVO NACIONAL

GOVERNO FEDERAL



PÁTRIA EDUCADORA