

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANE CARVALHO

A PROGRAMAÇÃO DA CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO

(CURITIBA, 1975-1985)

CURITIBA

2018

LUCIANE CARVALHO

A PROGRAMAÇÃO DA CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO

(CURITIBA, 1975-1985)

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História, Linha de pesquisa Cultura e Poder, Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, para obtenção do grau de Mestre.

Linha de pesquisa: Cultura e Poder

Orientador: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR -  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS , MARIA TERESA ALVES GONZATI, CRB 9/1584  
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Carvalho, Luciane

A programação da cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985) / Luciane Carvalho. - Curitiba, 2018.  
116 p.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.  
Orientador: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto

1. Cinema - Paraná - História. 2. Curitiba - Museu Guido Viaro. I. Pinto, Prof. Dr. Pedro Plaza . II. Título. III. Universidade Federal do Paraná.

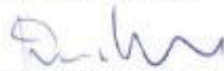
CDD 791.4381622

### TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LUCIANE CARVALHO**, intitulada: **A PROGRAMAÇÃO DA CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO (CURITIBA, 1975-1985)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 21 de Fevereiro de 2018.



DENISON DE OLIVEIRA(UFPR)  
(Presidente da Banca Examinadora)



ROSANE KAMINSKI(UFPR)



ULISSES QUADROS DE MORAES(UNESPAR)



## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPR, em especial à linha de pesquisa Cultura e Poder, por acolher meu projeto.

Ao professor Pedro Plaza Pinto, pela orientação e pela amizade.

Aos professores presentes em minhas bancas de qualificação e defesa, Dennison de Oliveira, Rosane Kaminski e Ulisses Quadros de Moraes, pelas preciosas contribuições que enriqueceram esta pesquisa.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos colegas Luan Fernando Leal Ferreira, Tairon Villi Neves da Silva e Victor Reis Chaves Alvim, pelas longas horas no grupo de estudos para o processo seletivo.

Aos funcionários e funcionárias da Cinemateca de Curitiba, da Casa da Memória, da Fundação Cultural, do Arquivo Público Municipal de Curitiba e da Biblioteca Pública do Paraná, pelo atendimento e pela solicitude.

Aos que estiveram por perto e apoiaram-me durante o mestrado: Angelo Otávio Garcia Recchi, Fernanda Feliciano, Nélidie Lima, Yuri Riesemberg Martins e, especialmente, Pedro da Nóbrega Bearzoti, pelo companheirismo, estímulo intelectual e incentivo constante, além da leitura atenta e comentários sobre minha pesquisa.

Àqueles que de alguma forma contribuíram para que este trabalho fosse possível.

## RESUMO

A pesquisa pretende analisar historicamente a programação de filmes da Cinemateca do Museu Guido Viaro, desde o início de suas atividades em 1975 até o ano de 1985, que marca sua primeira década, além de acontecimentos políticos que marcaram o fim da ditadura militar brasileira. Observamos suas principais tendências, tendo como base a noção de Cinemateca enquanto local de debates e formação crítica do olhar do público, sob a hipótese de que a instituição contribuiu para a reiteração dos discursos oficiais da cidade em processo de modernização. Objetiva-se fazer uma pesquisa sobre a instituição similar às realizadas sobre instituições congêneres, como a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. São propostas algumas questões primárias sobre o cinema enquanto cultura e suas relações com o projeto de modernização da cidade de Curitiba.

Palavras-chaves: cinemateca; história do cinema; Curitiba.

## ABSTRACT

The research aims to historically analyse the schedule of the *Cinemateca do Museu Guido Viaro* (Guido Viaro Museum's Film Archive), from the beginning of its activities in 1975 until the year of 1985, which corresponds to its first decade, along with the political events that mark the end of the Brazilian military dictatorship. We observed its main tendencies, based on the notion of the *Cinemateca* as a space for debates and critical training of the public eye, under the hypotheses that the institution contributed to the reiteration of the official discourse of a city in the process of modernization. The main goal is to do a research about said institution similar to the ones done about congeners institutions, such as the *Cinemateca Brasileira* (Brazilian Film Archive) and the *Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (Modern Art Museum of Rio de Janeiro's Film Archive). Some primary questions about cinema-as-culture and its relations with the modernization project in the city of Curitiba are proposed.

Keywords: film library; cinema history; Curitiba.

## LISTA DE SIGLAS

ARENA – Aliança Renovadora Nacional

BFI – *British Film Institut*

CMGV – Cinemateca do Museu Guido Viaro

CIC – Cidade Industrial de Curitiba

CPCB – Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro

FCC – Fundação Cultural de Curitiba

FAP – Faculdade de Artes do Paraná

FIAF – Federação Internacional dos Arquivos de Filme

IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba

MAM – RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MEC – Ministério da Cultura

MGV – Museu Guido Viaro

MinC – Ministério da Cultura

MIS – Museu da Imagem e do Som

MoMA – *Museum of Modern Art*

MuMA – Museu Metropolitano de Arte

NFL – *National Film Library*

PDT – Partido Democrático Trabalhista

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFPR - Universidade Federal do Paraná



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
1.1	DEFINIÇÃO DA PROBLEMÁTICA .....	13
<b>2</b>	<b>CINEMA, ARTE E MODERNIDADE: ALGUMAS QUESTÕES HISTÓRICAS E FILOSÓFICAS</b> .....	<b>16</b>
2.1	CINEMA FILHO DA MODERNIDADE .....	16
2.1.1	Modernidade como Projeto Ideológico .....	19
2.2	ARTE E CIÊNCIA: APROPRIAÇÕES .....	21
2.3	MODERNIDADE NAS ARTES, MODERNIDADE NO CINEMA .....	24
<b>3</b>	<b>MARCO HISTÓRICO COMPARATIVO DAS INSTITUIÇÕES DE PRESERVAÇÃO CINEMATOGRAFICA</b> .....	<b>27</b>
3.1	PIONEIROS .....	27
3.1.1	Uma ideia prematura: Boleslaw Matuszewski .....	29
3.1.2	Primeiros ensaios .....	31
3.1.3	<i>Reichfilmarchiv</i> .....	32
3.1.4	<i>National Film Library</i> – BFI .....	34
3.1.5	<i>Film Library</i> – MoMA .....	35
3.1.6	Cinematca Francesa .....	36
3.1.7	FIAF .....	39
3.2	PRESERVAÇÃO NO BRASIL .....	44
3.2.1	Cinematca Brasileira .....	45
3.2.2	Cinematca do MAM-RJ .....	50
<b>4</b>	<b>UMA CINEMATECA EM CURITIBA</b> .....	<b>54</b>

4.1	MODERNIZAÇÃO DA CIDADE .....	54
4.2	OS SENTIDOS DA CULTURA EM CURITIBA: ANÁLISE DAS PUBLICAÇÕES DA FCC.....	60
4.3	A CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO .....	70
4.3.1	A bibliografia disponível .....	74
4.3.2	Fontes encontradas .....	75
<b>5</b>	<b>A PROGRAMAÇÃO DA CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO .....</b>	<b>78</b>
5.1	HISTÓRIA DO CINEMA – CLÁSSICOS .....	81
5.2	FILMES BRASILEIROS .....	85
5.3	CINEMA PARANAENSE .....	86
5.3.1	Nova Geração do Cinema Paranaense .....	92
5.4	NACIONALIDADES .....	98
<b>6</b>	<b>CONCLUSÕES .....</b>	<b>105</b>
	<b>FONTES CITADAS .....</b>	<b>110</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>113</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Por toda minha graduação em História, Memória e Imagem, iniciada em 2009 e finda em 2013, a Cinemateca de Curitiba esteve presente em minha vida acadêmica, abrigando diversos eventos e sessões que compuseram as atividades do curso. Mesmo já sendo sua frequentadora desde minha adolescência, minha compreensão sobre o significado histórico daquele local tomou a direção do amadurecimento aos poucos. Algumas visitas às salas de armazenamento de filmes, o coração da Cinemateca, tanto a de Curitiba (em uma oficina oferecida por discentes do PPGHIS, em 2010) quanto a Brasileira (uma viagem à São Paulo proporcionada no âmbito de uma disciplina ministrada em 2012 pelo professor Pedro Plaza Pinto) me fizeram refletir cada vez mais na importância do ato de preservar a história do cinema. Em 2012, frequentei, em Curitiba, a Oficina de Preservação Cinematográfica, promovida pelo IPHAN e ministrada por Maria Fernanda Coelho, então funcionária da Cinemateca Brasileira. Em 2013, já cursando Cinema e Vídeo na Faculdade de Artes do Paraná, frequentei a Oficina de Preservação Audiovisual ministrada por Hernani Heffner, conservador da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, promovida pela VII Semana Universitária do Audiovisual, naquele ano sediada na UFF. Estas duas últimas oficinas consolidaram meu desejo de estudar questões relacionadas aos acervos fílmicos, impulsionando as pesquisas prévias para a elaboração de meu projeto de mestrado.

Uma leitura que muito influenciou minha percepção sobre as Cinematecas foi o livro *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*, do historiador e crítico de cinema Antoine de Baecque. Percebi naquelas páginas como a cinefilia, “essa vida que organizamos em torno dos filmes” (BAECQUE, 2010, p. 31), caminhou ao lado da Cinemateca Francesa, sob as bênçãos de Henri Langlois e sua organização dos programas, incentivando o debate sobre o cinema e sua história de forma única. Os cinéfilos (cine-filhos?) daquela geração aprenderam a lição e reinventaram tanto a crítica de cinema (também sob bênçãos, de André Bazin) quanto a prática cinematográfica. É a geração de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette – a *nouvelle vague*, uma geração que teve seu próprio maio

de 1968 no mês de fevereiro, quando defendeu fervorosamente Henri Langlois quando foi demitido da Cinemateca Francesa<sup>1</sup>. Coisas importantes acontecem nas Cinematecas.

Essas experiências permitiram-me refletir sobre a função do cinema e de sua história dentro do amplo espectro da cultura. Como afirmou Paulo Emílio Sales Gomes (1981, p. 95), cultura cinematográfica e cultura *tout court* são inseparáveis. Enquanto na literatura os livros tendem a alcançar um público cada vez maior, no cinema ocorre o inverso, com o desaparecimento gradual das obras. Por que essa expressão cultural e artística da sociedade deveria confortar-se com sua destruição, deliberada ou não? Diante do trauma recente do primeiro incêndio na Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio afirmou, em 1957, em sua trincheira de batalha em defesa do cinema e da cultura no jornal O Estado de São Paulo:

É preciso arquivar e proteger o maior número de filmes brasileiros. Não guardaremos tudo, sempre. Com o tempo irá sendo feita uma seleção. Mas experiência internacional demonstra que não é prudente decidir cedo o que deve ou não deve ser conservado. Os imediatamente contemporâneos não são bons juizes da importância artística, histórica ou documentária das obras (GOMES, 1981, p. 97).

Deveriam, na lógica de Paulo Emílio, ser preservados os filmes não como um fim em si mesmo, mas objetivando a criação de um repertório, uma cultura cinematográfica que elevasse os gostos e permitisse maior rigor no consumo. Esta situação só se concretiza com a ação das cinematecas.

Tendo passado por uma graduação em História voltada para questões de memória e de imagem, e posteriormente cursando Cinema e Vídeo, percebi que meu interesse pelas cinematecas era quase solitário: em ambos os meios, poucas pessoas tocam no assunto. O mesmo é válido para a história do cinema paranaense. Um grande incômodo enquanto estudante de cinema, uma grande perturbação enquanto historiadora: em que pé estaria a produção historiográfica sobre a Cinemateca de Curitiba? Ao estudar a bibliografia disponível sobre a Cinemateca e sobre o cinema paranaense, tornou-se clara a necessidade de estudos acadêmicos aprofundados, pois muitos recortes temáticos ainda inexplorados pululavam dos livros e das fontes históricas. Algumas temáticas que poderiam ser abordadas em pesquisas são os cursos ofertados pela Cinemateca e a formação de cineastas, bem como o apoio a produções; a constituição do acervo e o trabalho de prospecção; o apoio dado ao movimento cineclubista, em franca retomada na segunda metade da década de 1970 e a relação com a

---

<sup>1</sup> Esse episódio foi retratado no filme *Os Sonhadores*, de Bernardo Bertolucci, 2003. O filme mostra o ambiente de cinefilia da Cinemateca, passando pelos protestos, violentamente reprimidos, em defesa de Langlois, e culminando nos eventos de maio de 1968, com a revolta estudantil generalizada

abertura democrática do Brasil; a sala de exibição da Cinemateca e as demais da Fundação Cultural de Curitiba; uma história oral envolvendo seus agentes; a mobilização em torno da cinefilia; a recepção de estilos e/ou escolas cinematográficas contemporâneas, como o Novo Cinema Alemão; a escrita sobre o cinema, como o ensaio e a crítica, desenvolvida pelos frequentadores, a exemplo das revistas Tela e Cinema Teca, ou mesmo as pesquisas desenvolvidas por seus funcionários e funcionárias durante os primeiros anos da instituição. Vemos também possibilidades de estudo sobre o antigo Museu Guido Viaro em sua totalidade, visto que a Cinemateca era uma fração das atividades do museu. Por último, mas não menos importante, lembramos a necessidade de pesquisas sobre Valêncio Xavier, fundador da Cinemateca, cujo trabalho na área audiovisual ainda foi pouco explorado, em contraste com sua atividade literária, reconhecida e aclamada. Enfim, a Cinemateca de Curitiba e seu acervo proporcionam um terreno fértil inesgotável para a curiosidade de historiadores e historiadoras e estudiosos do audiovisual. Como escreveu Hugo Moura Tavares no Boletim Informativo da Casa Romário Martins dedicado à Cinemateca,

o tema é ainda pouco explorado, e há muito a ser pesquisado. Os documentos existentes na Cinemateca e em outros locais da cidade estão à espera dos pesquisadores. Três gerações de cineastas também. Espero que este relato desperte a curiosidade e motive novas pesquisas cada vez mais aprofundadas (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 2).

Esperamos que esta pesquisa faça jus a essas palavras.

## 1.1 DEFINIÇÃO DA PROBLEMÁTICA

Esta pesquisa pretende contribuir com a compreensão da história da Cinemateca do Museu Guido Viaro, atualmente chamada Cinemateca de Curitiba. Entendemos que a Cinemateca influenciou grandemente para uma mudança no modo de consumo e realização de cinema em Curitiba, por conta de seu projeto de celebração da cinematografia enquanto arte, atrelada a um projeto de modernização da cidade. Visando fundamentar a pesquisa, trataremos no segundo capítulo tanto sobre a noção de modernidade como a de cinema enquanto arte. Para tanto, apoiamo-nos nas ideias de Jürgen Habermas sobre os sentidos da palavra modernidade e suas implicações; para as discussões sobre cinema, tomamos como referência Ismail Xavier e François Albera. Trataremos, no quarto capítulo, sobre o projeto de

modernização lernista<sup>2</sup> de Curitiba contemporâneo à criação da Cinemateca do Museu Guido Viaro, principalmente no que tange a área da cultura, como a criação da Fundação Cultural de Curitiba e suas iniciativas em relação às artes. Referenciaremos, sobre esse tema, os estudos de Ulisses Quadros de Moraes e Cristiane Silveira, que debatem casos referentes às artes em Curitiba, e Dennison de Oliveira, sobre o referido projeto de modernização de Curitiba. Nesse mesmo capítulo introduziremos a discussão específica deste trabalho, com comentários sobre a bibliografia já existente sobre a CMGV e sua história, bem como a apresentação do levantamento de fontes históricas que realizamos.

Por considerarmos que a Cinemateca de Curitiba/Cinemateca do Museu Guido Viaro é ainda marginal no que diz respeito a pesquisas acadêmicas sobre as instituições de preservação cinematográfica, optamos por traçar, no segundo capítulo, um panorama sobre a história das cinematecas, tanto no âmbito internacional, comparando as principais instituições, como no âmbito nacional, tomando os casos dos dois principais acervos filmicos brasileiros: a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Desta forma é possível colocar Curitiba e sua Cinemateca a par das pesquisas na área, permitindo observar semelhanças e diferenças entre os processos históricos das cinematecas. Entendemos que, mesmo sendo um acervo menor, tanto no sentido quantitativo quanto de relevância e destaque, a Cinemateca do Museu Guido Viaro é fundamental para compreender a história do cinema no Paraná, por meio da salvaguarda de películas e documentos conexos, da exibição de filmes, da formação de cineastas e do incentivo à produção cinematográfica.

O quinto capítulo, que constitui a contribuição original desta pesquisa, é dedicado às questões relativas à exibição de filmes, buscando em fontes como jornais, revistas e materiais institucionais as principais tendências na programação da Cinemateca do Museu Guido Viaro. Lidando com uma grande quantidade de informações sobre as sessões oriundas dessas fontes, optamos pelo gerenciamento de dados através de uma planilha *Excel*, que torna possível sua quantificação e observação da recorrência de diversas categorias, como data de exibição, ano de produção do filme, tipo de evento, nome do filme e do diretor. O recorte temporal utilizado é a primeira década de atividades da Cinemateca, entre 1975, ano de sua fundação, e 1985, o que abrange duas gestões, de Valêncio Xavier e Francisco Alves dos Santos, além de fatores políticos, como a ditadura militar brasileira, a abertura política e redemocratização do país. Entretanto, tal recorte é arbitrado apenas pelo marco de uma década de funcionamento da

---

<sup>2</sup> O termo refere-se a Jaime Lerner, ex-prefeito de Curitiba, que impulsionou as referidas transformações na cidade.

Cinemateca: rupturas e continuidades estão presente nesse limite, não sendo um bloco temporal isolado e independente. Consideramos que esse período confere uma quantidade razoável de trabalho, adequada à breve duração do mestrado. Trabalharemos sobre as fontes com a hipótese de que a programação de filmes da CMGV tendia a consolidar o consumo do “cinema de arte”, como reflexo do projeto de modernização da cidade, que envolvia não apenas questões de urbanismo, mas também o consumo de cultura mediada pelo Estado. Esta ação significaria que o acesso à arte pela população representa um símbolo de modernidade e diferenciação, consolidando a propaganda de Curitiba como “Cidade Modelo”. Observaremos como e em que medida a seleção de filmes corrobora certa imagem da cidade, bem como os tipos de filmes mais recorrentes, de modo a configurar a formação do olhar do público.

## 2 CINEMA, ARTE E MODERNIDADE: ALGUMAS QUESTÕES HISTÓRICAS E FILOSÓFICAS

Comumente, a bibliografia sobre a história do surgimento do cinema enfatiza o elemento da modernidade como característica de tal contexto. Entretanto, consideramos que há necessidade de maior reflexão sobre o significado filosófico do que se entende por modernidade, bem como suas origens históricas. Deste modo, propomos o cruzamento entre bibliografias que promovam tais apontamentos, visando compreender melhor como e por que o cinema é considerado uma prática essencialmente moderna.

### 2.1 CINEMA, FILHO DA MODERNIDADE

Ismail Xavier, no prefácio ao livro “O cinema e a invenção da vida moderna”, define o momento do surgimento do cinema, os “tempos modernos” do final do século XIX, como “formador de uma nova experiência estética” (XAVIER, 1978, p. 9). Essa experiência estética, é importante notar, não se reduz apenas ao cinema, mas a todo um modo de ver o mundo em rápida transformação e suas decorrências no plano social

Entre todos os símbolos do período da modernidade, como fotografia, telégrafo, telefone, estrada de ferro e automóvel, o cinema é considerado como uma espécie de síntese das transformações daquele momento. Charney & Schwartz (2001, p. 20) colocam que as “características [do cinema] desenvolveram-se a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral”. O cinema

foi produto e parte componente das variáveis interconectadas da modernidade: tecnologia mediada por estimulação visual e cognitiva; a reapresentação da realidade possibilitada pela tecnologia; e um procedimento urbano, comercial, produzido em massa e definido como a captura do movimento contínuo. O cinema forçou esses elementos da vida moderna a uma síntese ativa; ou, se um outro modo, tais elementos criaram suficiente pressão epistemológica para produzi-lo. (CHARNEY & SCHWARTZ, 2001, p 31)

Uma das origens do aparato cinematográfico é uma mentalidade voltada para o desenvolvimento das ciências, tanto na compreensão da natureza como na invenção de novos objetos que pudessem satisfazer a curiosidade das massas modernas e, conseqüentemente, a criação de produtos-novidades para o mercado consumidor. Como indica Xavier,



a ciência e o cotidiano convergiam para definir um novo estatuto para o olhar, associado a uma sociedade regulada pelo relógio e que expandia a produção e o consumo de mercadorias, pautada por atividades industriais e por uma circulação urbana que exigia mais de seus habitantes, notadamente no campo visual: atenção, precisão, velocidade, medida. (XAVIER, 1978, p. 14)

Tais considerações parecem-nos entrar em contradição com as afirmações de Jacques Aumont de que o cinema não foi, em seu surgimento, identificado como um fenômeno moderno, pois a modernidade seria ambígua: técnica e científica de um lado, ideológica e estética de outro. O cinema seria uma invenção técnica, “mas deficiente, por seu caráter mecânico e seu pouco interesse científico” (AUMONT, 2008, p. 20), tendo sido encarado, pela comunidade científica, como de utilidade duvidosa pois desencaminhava a ciência. Interpretamos que seu posicionamento parece considerar que a ciência não deveria ter um fim prático, mas sim ter um fim em si mesma, desinteressada. Conforme expomos adiante, há uma relação forte entre o surgimento do cinema e a pesquisa científica moderna, não nos parecendo possível compreender o primeiro sem o segundo. Percebemos, então, a importância de compreender o papel da ciência para as sociedades europeias modernas do século XIX, uma vez que está intimamente ligada à invenção do cinema e sua percepção por estas mesmas sociedades, e como a modernidade permeou-as no processo histórico.

Habermas, em *O discurso filosófico da modernidade*, discute a compreensão sobre as origens da modernidade no contexto da Europa. O conceito de *tempos moderno*, refere-se a um determinado tempo: do século XVI (o fim da Idade Média, marcada pelo Renascimento, Reforma e descoberta do Novo Mundo) até o século XIX, sua contemporaneidade. Tal espaço temporal tornou-se conhecido como Idade Moderna, mas somente após o abandono do significado de tempos modernos como estritamente cronológico, passando a carregar a noção de época radicalmente nova, como uma “presentificação reflexiva do lugar onde nos encontramos a partir do horizonte da história no seu todo” (HABERMAS, 1990, p. 17). O tema da aceleração do tempo na modernidade é discutido como tempo escasso para se resolver os problemas: a pressão do tempo. O presente é encarado como a transição para um novo período, gerando a si mesmo, repetindo-se e perpetuando-se na renovação contínua. Nas balizas temporais, entende-se o presente como história contemporânea, iniciada pelo Iluminismo e pela Revolução Francesa, que estabeleceram um novo momento, o seu momento contemporâneo.

No século XVIII, junto com “tempos modernos”, surgiram, ou mudaram de significado, outros termos de caráter dinâmico, como revolução, progresso, emancipação,

desenvolvimento, crise e espírito de época. A modernidade, então, deveria gerar a si mesma, rejeitando assim possíveis heranças de tempos antigos. Naquele mesmo século, no campo das belas artes, os atritos entre os defensores dos valores antigos e dos partidários de uma nova arte, a chamada “Querela dos antigos e dos modernos”. Esta discussão polarizava o classicismo francês e suas noções de beleza absoluta e atemporal, contra as concepções modernas de perfeição ligada ao progresso, tal como defendido pelas ciências naturais contemporâneas. Os modernos argumentavam que o belo estava ligado ao tempo, portanto era relativo a este. Assim, o adjetivo moderno foi substantivado no contexto das artes, pelo qual carrega um sentido estético, como arte de vanguarda.

A filosofia tem entre seus temas de estudo a modernidade desde o fim da Escolástica até Kant, mas é no século XVIII, com Hegel, que a auto certificação da modernidade passa a ser essencialmente o problema da filosofia. Para o filósofo, o que fundamenta os tempos modernos é a subjetividade, caracterizada como

a) *Individualismo*: no mundo moderno a peculiaridade infinitamente particular pode fazer valer as suas pretensões; b) *direito à crítica*: o princípio do mundo moderno exige que o que deve ser reconhecido por cada um se lhe apresente como algo legítimo; c) *autonomia do agir*: é característico dos tempos modernos o facto de nos quisermos responsabilizar pelo que fazemos; d) por fim a própria *filosofia idealista*: Hegel considera ser tarefa dos tempos modernos que a filosofia apreenda a ideia que sabe de si própria (HABERMAS, 1990, p. 27-28).

Tais características da subjetividade foram lançadas pela Reforma Protestante, pelo Iluminismo e pela Revolução Francesa: a fé passa a ser entendida como reflexiva, com o indivíduo soberano capaz de discernir os fatos por si próprio, enquanto que no campo político, o livre arbítrio é a essência do Estado. A cultura moderna também é afetada pela subjetividade, como na compreensão da Natureza não mais como mágica, mas passível do conhecimento de suas leis, enquanto que os conceitos morais, transformados em leis universais, abrem espaço para o reconhecimento da liberdade subjetiva dos indivíduos, limitada pelo que é suposto fazer e pelo bem-estar da coletividade. A arte moderna, cuja expressão de subjetividade mais intensa ocorreu com o romantismo, fundamenta uma relação de auto realização do artista, expressando sua subjetividade como sua própria essência.

Hegel considera a filosofia de Kant como a essência do mundo moderno, uma quebra com a tradição metafísica em *Crítica da Razão Pura*, em que o conhecimento objetivo “não apenas assegura as suas próprias faculdades subjectivas nem apenas torna transparente a arquitectónica da razão, mas desempenha também o papel de um juiz supremo mesmo perante a cultura no seu todo” (HABERMAS, 1990, p. 29). Entretanto, a compreensão de Kant sobre

a modernidade é algo que só pode ser observado em retrospecto, ou seja, ele não tinha plena consciência de que sua filosofia representava um retrato da modernidade, a exemplo do que Habermas aponta como as “separações impostas pelo princípio da subjectividade” (HABERMAS, 1990, p. 30), que se tornaram necessárias à filosofia quando a modernidade passou a ser entendida como tempo histórico. À modernidade coube a função unificadora, mas que ficou em aberto com o afastamento entre religião e razão; disto surge uma crise da modernidade, em que não há mais um poder organizativo da sociedade baseado em princípios religiosos unificadores, mas sim uma multiplicidade guiada pelas possibilidades individuais.

### 2.1.1 Modernidade como Projeto Ideológico

Habermas nota que nos anos 1950 surgiu uma interpretação da modernidade não mais apenas como tempo histórico, mas também como projeto ideológico. O filósofo chama esta nova interpretação de teoria da modernização, que deixa de ser restrita à Europa e passa a ser aplicada como modelo em outros lugares. Nas palavras de Habermas,

o conceito de modernização refere-se a um feixe de processos cumulativos que se reforçam mutuamente, à formação de capital e mobilização de recursos, ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho, ao estabelecimento de poderes políticos centralizados e à formação de identidades nacionais, à expansão de direitos de participação política, de formas urbanas de vida e da formação escolar formal, refere-se à secularização de valores e normas, etc (HABERMAS, 1990, p. 14).

A análise dos textos de Ismail Xavier ressalta a consciência de época do século XIX e início do XX enquanto tempos modernos, de modo que a modernidade é encarada como um projeto a ser consolidado e desenvolvido por meio do progresso científico. O desencantamento da natureza, decorrente da modernidade, consolida a necessidade de compreensão de suas leis, bem como sua disponibilidade para a criatividade humana.

O processo fotográfico e seu desenvolvimento entre 1826 e 1895 tem origem nos estudos de fisiologia na Europa e EUA, que voltaram-se para especulações sobre o movimento e seu registro. Destas pesquisas decorreu a criação de diversas patentes, muitas delas com diferenças pouco significativas, com algo em comum: imagens fixas que, em série, davam a ilusão de movimento. As pesquisas de tal tema convergiam de dois interesses

científicos: ótica e química, com os aparelhos fotográficos, e mecanismos físicos-fisiológicos da visão humana. O desenvolvimento da noção de persistência retiniana, posteriormente corrigida pela noção de efeito *phi*, também impulsionou as pesquisas. A necessidade de diminuir cada vez mais o intervalo de tempo entre as fotografias demandou novas emulsões fotográficas e técnicas de fixação (culminando com o desenvolvimento de películas plásticas flexíveis e suas perfurações), bem como novas lentes. Uma “epopeia científica e técnica” (XAVIER, 1978, p. 21). As pesquisas de Étienne-Jules Marey com o movimento dos animais e sua técnica de cronofotografia, ainda que consideradas como uma ciência desinteressada, lançaram as bases para o desenvolvimento de aparelhos com exploração comercial da curiosidade do público, cada vez mais interessado na reprodução e duplicação do mundo.

A diversidade de equipamentos de diversão tecnológica disponível para o público garantiu um ambiente favorável para consolidação e ampliação do cinematógrafo: tratava-se de um público curioso que recebia a todos os tipos de equipamentos de ilusionismo visual que o antecederam. Um público disposto a aceitar o espetáculo e ser iludido, mas que era ao mesmo consciente de que não se tratava de algo sobrenatural, mas sim do domínio das leis naturais aplicadas a diversos dispositivos, sendo que o grande apelo estava na capacidade dessas máquinas de reproduzir o movimento, ou de criar a ilusão de movimento (GUNNING, 1995, p. 54). O espectador europeu correspondia a condições prévias, como a conformação a um modelo de objetividade visual específico, que é a figuração do real baseado na perspectiva renascentista replicada pelas lentes fotográficas. O cinema e o fonógrafo realizaram uma vontade de fidelidade na reprodução das condições naturais por meio do som e do movimento, numa forma de duplicação objetiva do real.

Para François Albera (2012, p. 17-22), o cinema, para além de uma técnica e de uma invenção científica, deve ser considerado em seu contexto de surgimento como um meio e um espetáculo, por conta de sua fruição, muito ligado ao teatro, o panorama e a lanterna mágica. Além disso, é um sintoma da modernidade por ser um ponto de junção entre seus anseios, o humano e a máquina, o objetivo e o subjetivo, a mecanização e fixação da memória, enfim, próteses para ver, sentir e compreender melhor.

Evidencia-se, portanto, características fundamentais da modernidade: o otimismo sobre a ciência positiva e o domínio da natureza. Soma-se, ainda, a produção industrial, bem como a exploração comercial, intimamente ligadas à disseminação e popularização do cinematógrafo por todo o mundo por meio dos *shows* de variedades. Todos estes elementos

são marcados pela subjetividade no sentido hegeliano de vontade do sujeito, aberto às possibilidades do uso da razão e domínio da natureza por meio da ciência e sua exploração por meio da técnica. Na década de 1910 houve o desenvolvimento do cinema encaminhado na direção industrial, eliminando suas características semi-artesanal e local. A posse de capital e de domínio técnico e canais de distribuição estratificou o mercado internacional entre exportadores e importadores. EUA e França fixaram-se como os grandes centros produtores e consolidaram as técnicas cinematográficas de ficção e documentário.

## 2.2 ARTE E CIÊNCIA: APROPRIAÇÕES

A ligação entre natureza e cinema não impedia a observação de sua potencialidade poética. Houve uma aproximação dos estetas à ciência: “eles confiavam na técnica a ponto de lhe atribuir o principal papel na produção do filme-arte” (XAVIER, 1978, p. 104). Entretanto, essa aproximação realizada pelos estetas difere-se da visão positivista da natureza, dominante no processo social de então, pois buscava apontar um conflito entre eles e os “adversários burgueses”. Para estes, a natureza estaria à disposição do homem ocidental para ser manipulada. Já na visão dos estetas, a natureza possui seu próprio sentido, o qual deveria ser compreendido. Germaine Dulac e Jean Epstein, estetas do cinema destacados pelo autor, colocam que o mundo natural é “o lugar das mais nobres entidades: poesia e verdade” (XAVIER, 1978, p. 105). Haveria uma contradição insolúvel entre burguesia e cinema. Para aguçá-la, era preciso investir contra o cinema deturpado e artificializado pelas mãos mercantis dos seus donos. Depois, praticar e apoiar o verdadeiro cinema. “Neste projeto, os problemas básicos da produção e da circulação social dos objetos de cultura, bem como seu significado eventual para a sociedade em seu conjunto, não foram tema privilegiado de discussão” (XAVIER, 1978, p. 105). O cinema sonoro mostraria mais tarde que a produção continuaria sob controle da burguesia e que a técnica é ambígua – a crítica era, pois, ética.

O cinema de vanguarda ganha importância na discussão dos estetas, uma vez que ele significa a exteriorização individual do artista, em oposição ao cinema industrializado e impessoal (lembrando que o cinema industrializado só seria reconhecido como autoral, no sentido de expressão artística individual e subjetiva de um diretor, na figura de Orson Welles,

na década de 1940). Evitar discussões sobre os problemas socioeconômicos resultou na defesa do cinema experimental e independente. “Independente” demanda um referencial, e geralmente significa a

libertação frente aos mecanismos e implicações do cinema industrial, encarado como o lugar da submissão da ‘força criadora’ a padrões consagrados, a esquemas medíocres e conservadores, correlatos às habituais apelações em nome da recuperação do investimento e do lucro (XAVIER, 1978, p. 106).

Após as vanguardas dos anos 20, a independência adquiriu uma perspectiva política contra a censura ideológica; no mundo subdesenvolvido, está ligada ainda à descolonização. Já “experimental” significa a proximidade da “‘experimentação científica’ e o trajeto do artista no encaminhamento de sua obra” (XAVIER, 1978, p. 106). O momento anterior ao desenvolvimento de uma teoria do cinema era favorável a um amálgama entre experimentação e a busca pela originalidade. Desta forma, ‘fazer experiências’ se torna fundamental no campo da arte, buscando a criação ou solução de problemas estéticos.

A ciência é cumulativa, desenvolve-se sobre o já produzido e suscita novos problemas e novas respostas. A arte, liberta da necessidade de realismo, com o surgimento da fotografia, passou a buscar novas convenções e rupturas com o passado, explorando de novas formas seu material artístico – a experimentação. Na comparação entre cientista e artista, estar na ‘vanguarda’ significa estar à frente do progresso inevitável do conhecimento humano, debruçando-se sobre questões até então não resolvidas. A noção bélica de vanguarda, segundo Xavier, poderia ser interpretada na analogia entre ciência e arte num sentido de “o lugar da luta contra a ignorância”, de modo que na vanguarda cinematográfica “a luta era contra os desvios inaceitáveis que a produção demonstrava em relação à essência do cinema *a priori* definida” (XAVIER, 1978, p. 110). Esta aproximação entre o artista e o cientista natural está fundamentada no prestígio que as ciências tinham naquele momento histórico, muito por conta da utilidade social dos saberes técnicos. No que tange o culto à sensibilidade e a originalidade artísticas, fundamentações teóricas podem ser encontradas em apropriações deturpadas da psicofisiologia e da Teoria da Relatividade.

No debate, apelar para a teoria da relatividade ou para as revelações que a física e química modernas faziam em torno da microestrutura da matéria, em seu incessante movimento, era uma eficiente maneira de combater os defensores de uma arte acadêmica, uma vez que ficava suspenso o próprio conceito de realidade objetiva a que os partidários de uma estética clássica apelavam (XAVIER, 1978, p. 112).

A apropriação da ciência como apoio para questões estéticas da arte demonstra, muitas vezes, pela mistificação, ser influenciada pela indústria cultural. Por outro lado, essa

apropriação pode estimular a desmistificação de outros elementos, como da arte clássica e dos padrões tradicionais, mas pode também acabar transformando-se no mito da modernidade e na religião do futuro. É o que Xavier considera que aconteceu com Epstein e Dulac na defesa do cinema de vanguarda: “substituíram o culto dos clássicos pelo culto da máquina e o culto das convenções pelo culto da natureza espontânea” (XAVIER, 1978, p. 114).

Como contraponto para as aproximações entre ciência e arte, tomaremos algumas ideias de Thomas Kuhn. Este historiador da ciência debate que ambos, o cientista e o artista, são guiados por considerações estéticas, num sentido de modo de percepção; mas há uma diferença vital: o artista produz objetos estéticos a partir da resolução de enigmas, enquanto que o objetivo do cientista é a resolução de um enigma técnico, para o qual a estética é um instrumento que se perde no resultado final em favor da objetividade – “os fins do artista são os meios do cientista e vice-versa” (KUHN, 2011, p. 364). Outro ponto é o apoio público, do qual as duas áreas dependem. O público consome tanto a arte como os produtos da ciência, seja diretamente ou por intermediação de instituições, mas apenas a arte possui uma audiência pública. Isto significa que o público capaz de criticar e avaliar diretamente um trabalho científico é a própria comunidade científica restrita das especialidades. A crítica dos pares também ocorre no campo artístico, mas este está muito mais aberto ao público não especializado.

A relação da ciência e da arte com suas respectivas histórias é salientada por Kuhn como uma das principais diferenças entre as áreas. Enquanto que na arte sua história cumpre um papel fundamental na formação do gosto do público e na iniciação dos artistas, na ciência há uma ruptura essencial com o passado, de modo que há uma constante desatualização e obsolescência dos trabalhos. As instituições mediadoras, como os museus, cumprem funções distintas: nos de arte, formam a comunhão entre público, artista e passado, enquanto que nos de ciência, o pesquisador está ausente, sendo ineficaz para o cientista estabelecer sua pesquisa tendo por base o passado, sendo um “excesso de bagagem” – considerando que o cientista esteja interessado no avanço de sua área, e não numa pesquisa de cunho retrospectivo. Outro ponto de relação com o passado é a noção de “escolas”, em que na arte é possível a convivência de várias escolas sem que uma anule a outra por incompatibilidade, mas nas ciências essa incompatibilidade se torna um problema a ser resolvido com a eliminação do que não resiste à experiência.

### 2.3 MODERNIDADE NAS ARTES, MODERNIDADE NO CINEMA

Na área específica das artes, a aplicação das palavras *modernidade*, *moderno* e *modernismo* possui algumas particularidades que merecem uma breve discussão. Consideramos que o exposto anteriormente constitui uma modernidade histórica, ou seja, um recorte temporal específico atribuído à história do que é considerado Ocidente.

A transposição do conceito mantém muito de sua estrutura, mas revela uma heterogeneidade entre as artes tradicionais (notadamente a pintura) e o cinema, que opera numa distribuição temporal específica. Segundo Jacques Aumont (2012, p. 13), isso ocorre porque o cinema surgiu fora da arte e foi conduzido para ela posteriormente por intelectuais; nas artes, surgiu entre os críticos e os *marchands*. Uma peculiaridade de seu raciocínio é que não considera o cinematógrafo (historicamente, a invenção dos irmãos Lumière) como cinema: a transição só teria sido feita quando passou de técnica para arte, eliminando seu caráter superficial de atração de feira e sua aparente inutilidade de ser apenas o registro do presente, e sua ideologia simbolista<sup>3</sup>. Superadas essas três “taras”, a modernidade do cinema teria iniciado a partir da década de 1920, com os grupos de vanguarda, focando, principalmente, no elemento da velocidade. O ritmo e a fotogenia (uma herança simbolista) fizeram do cinema uma arte, pois integrou-o à modernidade e permitiram o surgimento de sua forma de expressão própria. “É uma modernidade negadora de passado e grávida de futuro” (AUMONT, 2012, p. 29), protagonizada por uma vanguarda balizada entre política e estética, que buscava uma autonomia do cinema frente às outras artes.

O surgimento do cinema falado coincide com a consolidação de um sistema industrial de produção: Hollywood. Para Aumont, aqui nasce a noção de clássico no cinema: o clássico de massa, envolto em normatividade estilística. Entretanto, afirma também que a crítica francesa (cujo maior nome é André Bazin) inventou a ideia de classicismo hollywoodiano (década de 1930), a qual foi apropriada pelos estúdios para impor tal modelo. O filme que define a situação é *Cidadão Kane*, de Orson Welles, de 1941: com ele o cinema teria chegado à idade adulta, desenvolve sua linguagem própria, torna-se moderno ao fundar a noção de autor de cinema como o diretor que faz valer sua vontade e originalidade e com isso

---

<sup>3</sup> Aumont entende que essa ideologia simbolista significa, em referência à literatura, entender o cinema (ou o cinematógrafo, de acordo com sua interpretação) como um “esperanto visual”, uma nova linguagem (AUMONT, 2012, p. 24).



cria um estilo próprio. Neste ponto, a crítica aproxima o cinema da literatura, a mais nobre arte na França.

Diante disso, Aumont vê um paradoxo. Faria sentido atribuir “classicismo” a uma prática fundada em modernidade? O tema seria discutido pelos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* entre a década de 1940 até fins da década seguinte. Ali, Eric Rohmer e Michel Mourlet defenderam que tanto era possível como isso faria com que o cinema fosse superior às outras artes porque estas, ao ultrapassar seu classicismo, teriam entrado em declínio. Aumont identifica na tendência de sucessão cronológica do clássico para o moderno um “erro de perspectiva” baseado no modelo de André Malraux de que cada arte passa pelas mesmas fases de primitivismo, apogeu clássico, declínio-maneirismo, barroco e moderno. Jacques Rivette, por outro lado, consagra, por meio da *Cahiers du Cinéma*, Roberto Rossellini como símbolo do cinema moderno, mas que não é fundado no classicismo. Observou nele a liberdade do cineasta, que não se conforma com modelos estéticos-formais prévios, de olhar ativo que adapta-se à sua época: um anti-classicismo. Rossellini, contraditoriamente, ao mesmo tempo tinha e não tinha um projeto moderno. Se, por um lado, demonstrava o abandono do clássico, ao mesmo tempo afirmava que seus filmes não tinham pretensão artística.

O livro de Aumont coloca a vanguarda dentro de um conjunto maior que é o cinema moderno. Em contraponto, François Albera discorre mais claramente e fundamenta as distinções entre tais ideias. “Existe a vanguarda (...) porque há a modernidade (estado histórico). Nesse sentido, a modernidade ‘precede’ a vanguarda, mas esta não a abole. Os dois fenômenos coexistem em suas ordens respectivas” (ALBERA, 2012, p. 11). Entende que, derivada da modernidade histórica, há a modernidade artística, bem como o cinematógrafo é definitivamente um fenômeno da modernidade. O interesse de Albera está na arte moderna, que entende que deve adaptar-se à época moderna por conta de suas novas necessidades: a sociedade de massas demanda uma arte de massas, envolvendo um posicionamento político voltado para os movimentos sociais operários. A vanguarda também calcou-se nesses ideais, mas ressaltava a autonomia do artista, buscando destruir o campo artístico, numa espécie de pequena emancipação dos trabalhadores e seu acesso à liberdade (ALBERA, 2012, p. 13). Haveria três modalidades de modernismo, levando em consideração a união entre o econômico e técnico e as teorias da arte: 1) arte social representando o mundo moderno; 2) união entre técnicas modernas e arte, resultando nas artes aplicadas; 3) utilização dos meios

mecânicos como novas formas de expressão artística. (ALBERA, 2012, p. 39). Enfim, a modernidade aparece no meio artístico não apenas como novas temáticas, mas também como novas técnicas.

### 3 MARCO HISTÓRICO COMPARATIVO DAS INSTITUIÇÕES DE PRESERVAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Este capítulo pretende lançar um olhar abrangente sobre algumas instituições dedicadas à preservação cinematográfica. Para tanto, esclarecemos previamente que limitamo-nos àquelas que mais ganharam destaque na bibliografia sobre o tema por entendermos que este texto não se pretende uma compilação de todos os nomes de cinematecas e acervos. Desta forma, discorreremos sobre as primeiras experiências na área, tanto no Brasil como nos Estados Unidos e em alguns países europeus, como França, Inglaterra e Alemanha. Lembramos que muitos acervos audiovisuais não constituem-se em cinematecas: diversos museus, bibliotecas e arquivos abrigam tais materiais, mas não são movidos especificamente por eles, como o caso da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Outro elemento definidor é a exibição de filmes, que é um dos pilares das cinematecas: a preservação e a exibição caminham juntas – ainda que numa relação ética problemática, como demonstrada nas próximas páginas. Também optamos por não tratar, notadamente do recorte brasileiro, sobre os Museus da Imagem e do Som: apesar das semelhanças destes com as cinematecas, não estão representados solidamente na bibliografia consultada sobre história da preservação cinematográfica. Longe de desprezar a ação dos MIS, consideramos que merecem estar a par das cinematecas na área de preservação, mas decidimos aqui priorizar esforços.

#### 3.1 PIONEIROS

Publicado originalmente em 1983, *Les Cinemathèques* (ou *Los Archivos Cinematográficos*, na edição espanhola de 1991 que usamos), de Raymond Borde, é um dos principais livros sobre a história da preservação cinematográfica. Partindo do contexto francês, Borde inicia sua narrativa com a “história das destruições”, afirmando que o cinema é a única atividade cultural da humanidade que garante o aniquilamento de suas obras. Isto ocorre por conta de seu caráter de produto que circula num mercado, bem como por ser propriedade de alguém ou de alguma empresa que, por deter direitos sobre a obra, pode fazer qualquer coisa, inclusive destruir todos os exemplares de um filme. Seus direitos são absolutos. Essa atitude era comum nos primórdios do cinema, mas, apesar da resistência dos detentores dos direitos, foi substituída pela hoje já consolidada consciência de preservação.

Borde revela algumas estatísticas sobre os filmes que desapareceram. Cerca de 80% do “primeiro cinema” (até 1920) foi deliberadamente destruído. A situação é justificada pela mudança dos gostos e das técnicas. As películas, ao finalizar a vida no circuito comercial, eram reunidas pelos produtores e vendidas para a indústria química. Outra onda de destruição ocorreu a partir de 1927, com o surgimento do filme sonoro. O interesse do grande público, juntamente com a adaptação das salas, garantiu a queda da audiência nos filmes mudos. Entretanto, feirantes, círculos recreativos e escolas públicas continuaram interessadas pelos velhos filmes. Na década de 1950, uma terceira onda de destruição ocorreu com a substituição da película de nitrato de celulose<sup>4</sup> pelo acetato de celulose<sup>5</sup>. Na França, havia duas opções para o destino dos filmes antigos: o depósito na Cinemateca Francesa (onde os filmes poderiam apodrecer e entrar em combustão, por conta do ambiente impróprio em que eram armazenados) ou a venda para canais de TV, que se tornaram uma grande oportunidade para monetizar os estoques de filmes retirados de circulação. Nesse mesmo contexto houve outra mudança técnica: a popularização das películas coloridas.

---

<sup>4</sup> “A base de nitrato de celulose tem uma composição química muito próxima do algodão-pólvora e, embora não seja explosiva, tem a propriedade de combustão espontânea, ou seja, a capacidade de incendiar-se apenas com o calor, sem a necessidade de uma chama para deflagrar o fogo. Sendo um material quimicamente instável, a temperatura de ignição do nitrato de celulose tem relação direta com sua idade: quanto mais antigo o filme, menor é a sua temperatura de ignição. Em testes de envelhecimento acelerado, o nitrato de celulose chegou a incendiar-se à 40°C. [...] O principal agente de deterioração do suporte de nitrato é a umidade. [...] O contato com a umidade do ar é suficiente para provocar reações químicas e, com a presença de calor servindo de energia de reação, o processo de deterioração do filme é acelerado significativamente. Em sua decomposição, o nitrato de celulose exala ácido nítrico (HNO<sub>2</sub>) na forma gasosa que, sob pressão, pode tornar-se explosivo. Num estágio mais avançado esse ácido pode assumir a forma líquida, que dissolve a emulsão gerando uma substância pastosa. [...] a reação da base de nitrato com a umidade do ar – que se convencionou chamar hidrólise – é uma reação exotérmica, ou seja, uma reação química que produz calor. Isto significa que um rolo de filme (ou partes de um rolo de filme), por causa das suas reações químicas internas, pode estar alguns graus acima da temperatura ambiente e atingir temperatura suficiente para deflagrar a combustão espontânea. Uma vez iniciado, o fogo do nitrato atinge altas temperaturas e é inextinguível – impossível de ser apagado por qualquer método de extinção de incêndio conhecido; o gás que exala, ao queimar, é letal quando inalado em grandes proporções ” (COELHO, 2009, p. 33-34).

<sup>5</sup> “Sob o nome de “filme de segurança” (*safety*), os acetatos de celulose substituíram as películas de nitrato. Lamentavelmente, a denominação ‘película de segurança’ justifica-se somente porque é um plástico que queima com dificuldade e não são auto-inflamáveis (como o nitrato). Porém, as condições necessárias para a sua conservação são tão exigentes quanto para as do nitrato. As altas temperaturas, excesso de umidade e ventilação inadequadas são agentes que deflagram a degradação dos acetatos, e que pode acontecer num processo muito rápido, capaz de destruir em pouco tempo coleções inteiras. Porém, se conservados em temperatura e umidade adequadas, a degradação dos acetatos (pelo menos para as suas variedades mais estáveis) não se iniciará” (COELHO, 2009, p. 241).

O real motivo para as destruições ordinárias, como afirma Borde, era conter a exploração clandestina e a pirataria, que não geravam dinheiro para os produtores. Uma lógica capitalista que “transforma a obra de arte em produto químico”<sup>6</sup> (BORDE, 1991, p. 17).

Alguns números: de 1885 a 1918, foi perdido entre 80 e 85% dos filmes. Entre 1919 e 1929, a Itália perdeu 80%, EUA 75%, França 70%, Alemanha 40% e URSS 10%. De 1930 a 1950, EUA perdeu entre 10 e 25% e a França entre 50 e 55% (BORDE, 1991, pp. 18-19).

Segundo o autor, busca-se muito mais os filmes de autores, o que faz parecer que as perdas não foram tão grandes. Isso fez com que se espalhasse a ideia de que as cinematecas haviam criado o mito da destruição, para justificar sua existência e agregar em seus acervos cada vez mais filmes. Uma lógica é relatada por Borde: cópias danificadas em 16mm significam um meio salvamento; uma única cópia não significa salvaguarda; e cópias em vídeo não resolvem o problema<sup>7</sup>.

### 3.1.1 Uma ideia prematura: Boleslaw Matuszewski

Para Borde, tão logo o cinema “nasce”<sup>8</sup>, já se pensa em conservação. A ideia original é creditada a Boleslaw Matuszewski, cinegrafista polonês que publicou em Paris, no ano de 1898, textos<sup>9</sup> sobre a nova fonte histórica que eram os filmes (cf. MATUSZEWSKI, 1995). Para o cinegrafista, dever-se-iam preservar as imagens da vida pública e nacional, excluindo-se as “cenas curiosas de vida”, “recreativas ou fantásticas”. Segundo Fausto Douglas Corrêa Júnior, as primeiras projeções dos irmãos Lumière já despertaram na imprensa artigos exaltando os filmes como registros históricos, muito calcados na “(falsa) noção de realidade

---

<sup>6</sup> “Transforma la obra de arte en productio quimico.”

<sup>7</sup> Lembramos que Borde escreveu o livro na década de 1980, quando a facilidade de circulação de cópias em vídeo causou euforia; porém este formato mostrou-se inadequado para a preservação cinematográfica. Problema semelhante ocorre no atual momento com os formatos digitais. A maneira mais segura de armazenamento continua sendo a obsoleta película analógica.

<sup>8</sup> A ideia de nascimento do cinema é amplamente debatida pela historiografia e, sob uma análise histórica crítica, questiona-se o mito de origem, que é a primeira exibição para um público pagante realizada em Paris em 28 de dezembro de 1895, com a exibição do filme “A chegada do trem à estação Ciotat”, promovida pelos irmãos Lumière.

<sup>9</sup> Segundo Carlos Roberto de Souza (2009, p. 15), Matuszewski publicou com seu próprio dinheiro dois folhetos referentes aos filmes como documentos históricos que deveriam ser guardados em arquivos. São eles *Une nouvelle source de l'Histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique* e *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*.

inerente ao filme” (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 19). Matuszewski concebeu a ideia de um arquivo muito próximo do que veio a ser consolidado, pois pensou em organização, acesso, gestão e temas. A proposta de Matuszewski, bem como seus contemporâneos que também defendiam propostas semelhantes, é considerada prematura, pois defendia que os arquivos de filmes deveriam ser um serviço público (propôs que fosse anexo à Biblioteca Nacional da França), com depósito legal e acesso ao público e locais de projeção – ideias caras às cinematecas modernas e contemporâneas, mas que demoraram vários anos para serem implementadas satisfatoriamente. Outro ponto levantado por Matuszewski e que é basilar para uma cinemateca é a proteção aos negativos originais, que raramente são manuseados, pois “deles são feitos *contratipos* (uma matriz negativa de segunda geração) de onde se produzem *masters* de preservação (matriz positiva de segunda geração), sendo principalmente os *contratipos* a fonte de onde são feitas as cópias de difusão de um filme” (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 21).

Raymond Borde narra que Matuszewski tornou-se, em 1897, fotógrafo do Czar e registrou cenas importantes da vida pública e política com seu cinematógrafo Lumière. O evento que teria marcado a noção de imagens cinematográficas como documento histórico para Matuszewski foi o registro que realizou da visita de Félix Faure, então presidente da França, à Petesburgo.

Um das imagens que tomou adquirirá uma importância diplomática. Bismarck acusa Félix Faure de ter esquecido, ao desembarcar, de descobrir-se diante da bandeira russa. Graças ao filme, França poderá rechaçar as acusações dirigidas contra seu protocolo e demonstrar a malevolência do estrangeiro, ou seja, a Alemanha. (BORDE, 1991, p. 25, tradução nossa)<sup>10</sup>.

O cinematografista polonês considerava que cenas recreativas, fantásticas ou de curiosidades não eram dignas de preservação para o futuro. Fitas com temas documentários, a exemplo do caso citado acima, notadamente de interesse público e nacional, passando pelo registro de costumes, das artes, e mesmo filmes militares e científicos marcam sua interpretação de documento histórico como imagens exatas, testemunhos oculares verdadeiros e infalsificáveis do tempo presente a serem legados para a posteridade num caráter educativo.

---

<sup>10</sup> “Una de las imágenes que tomó adquirirá una importancia diplomática. Bismarck acusa Félix Faure de haber olvidado, al desembarcar, descubrirse ante la bandera rusa. Gracias al film, Francia podrá rechazar las acusaciones dirigidas contra su protocolo y demostrar la malevolencia del extranjero, es decir, de Alemania.”

Este modo de pensamento era comum entre os primeiros a formularem propostas de arquivos fílmicos:

Seguindo os passos de Matuszewski, ou para ser mais exato, deste tipo de entendimento do *filme natural*, as primeiras coleções de filmes, que começaram a surgir já nos primeiros anos do cinema, se formavam por motivos e interesses pedagógicos ou finalidades políticas com temáticas bastante pontuais (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 22).

### 3.1.2 Primeiros ensaios

A preservação cinematográfica possui uma história fragmentada, de várias iniciativas que, se não ficaram apenas no plano das ideias, não foram muito longe. Há de se notar que surgiram diversas coleções especializadas, como as de filmes militares no contexto da Primeira Guerra Mundial, como a coleção do *Imperial War Museum*, em Londres. A Biblioteca do Congresso, nos EUA, assim como a Biblioteca Nacional da França, acolheu em seu acervo roteiros e trechos de filmes copiados em papel, por conta dos registros de *Copyright*, como prevenção contra a pirataria. Em 1926 a URSS funda um arquivo especializado em filmes documentários. Enfim, antes da década de 1930, apesar dos fracassos, havia uma ideia favorável aos arquivos cinematográficos. Na França, a cinefilia, notadamente Maussinac, Jean Mitry e Jean-Placide Mauclair, denunciava o desaparecimento de filmes mudos antigos e mobilizavam-se para “salvar uma arte”. Mitry esteve envolvido com a redescoberta dos filmes de Meliès, que foi esquecido por vários anos e passou por um processo de valoração que o consagrou como um dos grandes autores de cinema, tal como o conhecemos hoje.

A brusca retirada dos filmes mudos das salas de exibição e a mobilização decorrente culminou com o surgimento do que é considerado o primeiro arquivo moderno, em Estocolmo, no ano de 1933, criado a partir da coleção do crítico e historiador de arte Bengt Idestam-Almquist. Este arquivo, o *Svenska Filmsamfundet* (Sociedade Sueca de Cinema) sofreu com o desinteresse do governo e a falta de dinheiro, até que em 1938 foi incorporado ao Museu de Tecnologia de Estocolmo. Segundo Carlos Roberto de Souza (2009, p. 17), há uma discussão entre historiadores sobre se este poderia ser considerado o primeiro arquivo, visto que era uma coleção privada de filmes, mas Raymond Borde reconhece o arquivo sueco como pioneiro. Entretanto, não trataremos neste capítulo sobre o arquivo sueco, dando prioridade para o *Reichfilmarchiv*, a *National Film Library*, a *Film Library* do MoMA e a Cinemateca Francesa. Tal escolha deu-se por conta da maior influência destes arquivos para

os debates sobre a preservação cinematográfica, decorrendo deste fato a presença mais consistente de tais instituições na bibliografia.

### 3.1.3 *Reichfilmarchiv*

O segundo grande arquivo moderno surgiu em 1935<sup>11</sup>, em Berlim. O *Reichfilmarchiv* foi idealizado por Joseph Goebbles e dirigido por Frank Hensel e dedicou-se à preservação de filmes tanto alemães quanto de territórios anexados. Em sua missão, preservava todos os tipos de filmes, inclusive de judeus – um paradoxo preservar filmes de seus inimigos. Segundo Borde, era um arquivo sólido, público e organizado. “No espírito de Goebbles, os materiais devem servir ao renascimento do cinema alemão. [...] Para ele, a película é mais importante que os homens”<sup>12</sup> (BORDE, 1991, p. 55).

Correa Júnior (2009, p. 40) identifica a existência do *Reichfilmarchiv* como algo ligado à importância dada ao regime nazista à propaganda de massa, na qual o cinema assumiu um papel importante; lembramos ainda que Josef Goebbles, idealizador do arquivo, ministro da Informação e Propaganda da Alemanha de Hitler, era um cinéfilo, o que certamente pesou muito no sucesso técnico e apoio financeiro da cinemateca nazista. Este arquivo fez grandes contribuições técnicas e teóricas para a preservação cinematográfica, em grande medida graças ao grande suporte financeiro e jurídico obtido do Estado. Segundo Correa Júnior, havia uma legislação proibindo a destruição de materiais fílmicos sem a autorização do *Reichfilmarchiv*. Seu poder também residia na grandiosidade de seu acervo, enriquecido com a anexação de territórios ao Reich. Para Borde (1991, p. 55), o *Reichfilmarchiv* estava dez anos à frente dos demais arquivos de filmes (BFI, MoMA, *Cinémaèque Française*): contava com *bunkers* que protegiam o acervo de incêndios, calor e umidade, bem como exercia a teoria arquivística ao catalogar os filmes e buscava identificar todas as produções desde 1929.

---

<sup>11</sup> Tanto Borde (1991, p. 53) quanto Correa Júnior (2007, p. 40) utilizam 1934 como o ano de surgimento do *Reichfilmarchiv*. Entretanto, preferimos a datação utilizada por Souza (2009, p. 20), que esclarece que o arquivo foi anunciado em 1934, mas que sua inauguração ocorreu em fevereiro de 1935.

<sup>12</sup> “En el espíritu de Goebbles, los materiales deben servir al renacimiento del cine alemán. [...] Para él la película es más importante que los hombres”



Em 1935, o Congresso Internacional do Filme reuniu em Berlim delegados de mais de vinte países europeus. Contudo, a MPAA (*Motion Picture Association of America*), representante das *majors*, não estava presente. Caiu, então, em letra morta a resolução de Berlim, documento que reconhecia o valor cultural dos filmes e recomendava a criação de arquivos cinematográficos em todos os países e que houvesse relacionamento entre eles. No mesmo ano surgem os arquivos de Londres (*National Film Library*) e Nova Iorque (junto ao *Museum of Modern Art*).

A importância do *Reichfilmarchiv* refere-se também em Frank Hensel, seu primeiro diretor, membro do partido nazista, fotógrafo e documentarista. Hensel representou-o na fundação da Federação Internacional dos Arquivos de Filme – FIAF – em Nova Iorque, 1938. Também foi eleito presidente da FIAF em seu primeiro congresso, também em Nova Iorque, 1939. Com a ocupação da França pela Alemanha, colaborou com Henri Langlois e a Cinemateca Francesa. Borde especula sobre possíveis ambições do *Reichfilmarchiv* e de Hensel diante do sonho nazista:

Após a vitória da Alemanha, iria mais longe com os seus projectos? Sonharia, como Goebbles, com um arquivo cinematográfico europeu? (...) De fato, em todas as áreas, os nazistas lançaram o grande slogan: Europa. Tratava-se de unificar este continente diverso em uma estrutura coroada pelo Terceiro Reich. (...) deveria ser uma grande tentação para o presidente de uma federação adormecida, a de ter também um sonho continental. (BORDE, 1991, p. 85, tradução nossa).<sup>13</sup>

Com a derrota nazista, o acervo do *Reichfilmarchiv* (certamente o maior entre as instituições congêneres) foi dividido entre os Estados Unidos (*National Archive*), Reino Unido (*Imperial War Museum*) e URSS (*Gosfilmofond*) (SOUZA, 2009, p. 20). Sua filiação à FIAF foi suspensa, sendo que a Alemanha (Occidental) voltou à Federação em 1953 com o *Deutsches Institut für Filmkunde* e em 1955 com o *Staatliches Filmarchiv* (Alemanha Oriental) (Borde, 1991, p. 106). O congresso de 1946, em Paris, levantou o problema dos filmes dos territórios ocupados que foram incorporados ao *Reichfilmarchiv*: segundo Borde (1991, p. 92), a FIAF decidiu intervir junto ao governo provisório da Alemanha e à UNESCO para a repatriação dos filmes.

---

<sup>13</sup> “Tras la victoria de Alemania, ¿iría más lejos con sus proyectos? ¿Soñaría, como Goebbles, con un archivo cinematográfico europeo? (...) Efectivamente, en todos los terrenos los nazis lanzaron la gran consigna: Europa. Se trataba de unificar este continente diverso en una estructura coronada por el Tercer Reich. (...) debía ser una gran tentación, para el presidente alemán de una federación adormecida, la de tener también un sueño continental.”

### 3.1.4 *National Film Library* – BFI

Outro arquivo cinematográfico considerado importante pela historiografia é o *National Film Library*, também fundado em 1935, em Londres. Sendo uma seção do *British Film Institut*, fundado em 1933, Borde (1991, p. 58) considera-o uma cinemateca financiada pelo Estado, um serviço público. Entretanto, Souza (2009, p. 21) aponta que, devido a pressão de associações comerciais cinematográficas, o BFI assumiu um caráter jurídico de associação privada sem fins lucrativos, financiada pela cobrança de uma taxa de 5% das bilheterias de cinema aos domingos. Inicialmente desconfiadas de possíveis ameaças a seus lucros, as empresas perceberam que o BFI não influenciaria em seus negócios e retiraram seus representantes do conselho, restando os representantes do governo e da sociedade.

Olwen Vaughan, diretora do BFI, foi vice-presidenta e tesoureira da primeira gestão da FIAF. Seu arquivista, Ernst Lindgren, foi elemento fundamental na Federação, contribuindo com a teoria e a pragmática das cinematecas e da preservação de filmes. “Ele desenvolveu metodologias na área de arquivística filmica que são referências até hoje, mesmo com todas as mudanças ocorridas no âmbito técnico do suporte e da emulsão do filme” (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 43).

Lindgren chegou ao BFI em 1934 para ser o responsável da *National Film Library*, que abrigaria a coleção de filmes e livros, bem como empréstimo, consulta e exibição. Naquele mesmo ano, a pedido do BFI, a *British Kinematograph Society* produziu o que Souza (2009, p. 21) considera o primeiro documento sobre recomendações para o armazenamento de películas em arquivos; nele constam o armazenamento em baixas temperaturas, controle da umidade, revisão periódica, duplicação e a não projeção das cópias de preservação. A aplicação de tais recomendações na *National Film Library* ficou sob responsabilidade de Harold Brown, *office boy* do BFI que, sem nenhum conhecimento prévio, aprendeu sobre preservação cinematográfica na prática cotidiana.

Ernst Lindgren e Harold Brown foram pioneiros na história da preservação de filmes não apenas na fixação dos princípios científicos da conservação, mas também no desenvolvimento de metodologias de catalogação, na constituição de acervos e na definição de conceitos filosóficos de arquivologia audiovisual (SOUZA, 2009, p. 21-22).

Durante a II Guerra Mundial e a recessão na economia britânica, o BFI foi financiado com recursos do *Department of Education and Science* e editou as revistas *Sight & Sound* e *Monthly Film Bulletin*, dedicando-se à difusão cinematográfica, também apoiada nas

exibições no *National Film Theatre*. Neste momento o acervo do NFL foi levado para uma região afastada de Londres, sob uma ordem do governo para evacuar a cidade e a região metropolitana do material inflamável que eram os filmes de nitrato; desta ação, isolado da guerra, Lindgren iniciou seus estudos sobre o armazenamento daquele material frágil e formas de catalogação, ou seja, as ações que o destacaram dentro da FIAF e na história da preservação cinematográfica (CORREA JUNIOR, 2007, p. 45).

Após a guerra, o BFI investiu na produção de filmes experimentais e no Departamento de Educação. Com o governo trabalhista eleito em 1964, uma rede de cinemas programada pelo BFI foi instalada em toda a Inglaterra, com recursos vindos do Ministério das Artes (SOUZA, 2009, p. 22). Neste período também o *National Film Library* conseguiu destinar recursos para melhorias no armazenamento do acervo, mas Lindgren ainda considerava insuficiente para chegar a um patamar ideal de conservação. Em 1969 o documento *The rescue of living History* (THE RESCUE OF LIVING HISTORY: REPORT ON THE NEEDS OF THE NATIONAL FILM ARCHIVE BY A COMMITTEE OF THE GOVERNORS OF THE BRITISH FILM INSTITUTE BFI, 1969) delineou uma série de medidas de médio e longo prazo a serem priorizadas, como a criação de uma lei de depósito legal, cópias de exibição, pesquisa sobre conservação de vídeos, duplicação de filmes em nitrato e a catalogação. Souza revela que mesmo no NFL, um dos principais arquivos de filme, com um dos acervos mais ricos, o problema da falta de dinheiro para a garantia do mínimo ideal era um problema constante, exigindo esforços junto ao governo para a destinação de verbas de financiamento específicas para a conservação cinematográfica. Somente em 1983 o BFI tornou-se juridicamente estatal, por meio de um decreto da Rainha Elizabeth II; entretanto, isso não garantiu maior estabilidade financeira, mas sim tornou-o refém do congelamento de verbas governamentais, ainda que contando com o apoio de patrocinadores.

### 3.1.5 *Film Library* – MoMA

Em 1935 surge o *Department of Film*, posteriormente *Film Library, do Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova Iorque, EUA. O museu surgiu em 1929 como instituição privada mantida pela Fundação Rockefeller. Dirigido inicialmente por Iris Barry, tal departamento fundou-se sobre uma proposta museológica que buscava abranger todas as artes

modernas, sendo o cinema uma de suas expressões. Segundo Correa Júnior (2007, p. 43) e Borde (1991, p. 58), Barry foi uma das pioneiras em proporcionar projeções públicas do acervo de sua cinemateca, provavelmente apoiada em sua experiência prévia de mais de dez anos como cineclubista e crítica de cinema no Reino Unido e nos Estados Unidos.

A *Film Library*, assim como a proposta do MoMA, buscava a formação de novas plateias, insistindo na aproximação do comportamento do espectador de cinema ao do apreciador das artes tradicionais, como pintura e escultura, de modo a instituir o cinema como, de fato, a sétima arte. Haidee Wasson (2003, p. 2) discorre sobre tal empreendimento citando o comportamento da plateia de cinema. Durante as projeções, eram comuns conversas, choros e discussões, de modo que Barry instituiu um método pedagógico para suas plateias exaltadas: ameaçava, e de fato cumpria, encerrar a exibição caso a confusão não cessasse.

Outro feito de Iris Barry, de acordo com Quental, foi a conquista do apoio das grandes produtoras de cinema dos Estados Unidos. Num primeiro momento, tais empresas viam com desconfiança os arquivos de filmes, temendo exploração e lucro ilegal. Entretanto, notaram que na verdade valorizavam financeiramente seus filmes com a legitimação cultural, tornando-se um nicho de mercado a ser explorado.

### 3.1.6 Cinemateca Francesa

A Cinemateca Francesa surgiu em setembro de 1936, originada do cineclube *Cercle du Cinéma*, fundado no ano anterior e animado por Henri Langlois, Georges Franju e Jean Mitry. Seu estatuto é de uma instituição privada e sem fins lucrativos. Segundo Borde (1991, p. 63), esta Cinemateca era “subjéctiva e artista”, distante da técnica, do rigor e das riquezas de Berlin, Londres e Nova Iorque.

Nos primeiros momentos desta instituição, seus fundadores dedicaram-se a conseguir cópias de filmes antigos com feirantes e revendedores. Franju, que já havia ensaiado, junto com Jean Mauclair, a criação de um arquivo cinematográfico em 1927, tinha consciência dos problemas da empreitada, muitos devidos à falta de apoio financeiro, uma vez que o apoio moral era abundante no meio cultural e cinéfilo. O primeiro mecenas, segundo Borde (1991, p. 61), foi Paul-Auguste Harlé, diretor da revista *La Cinématographie française*, que doou

vinte mil francos à Cinemateca e ocupou o cargo de presidente-tesoureiro, ao lado de Langlois e Franju como secretários e Mitry como arquivista.

Entretanto, um obstáculo impedia parte dos objetivos da Cinemateca Francesa ligados à vontade de tornar-se o arquivo de filmes oficial da nação e receber incentivos do governo: desde 1933 existia, pelo menos em teoria, a Cinemateca Nacional, dirigida por Laure Albin-Guillot, atriz do cinema mudo e fotógrafa – indicada pelo governo francês, foi uma escolha equivocada, pois personalista e subjetiva, como salienta Correa Júnior (2007, p. 38) e Raymond Borde. A vida deste arquivo foi irrisória, com alguns poucos filmes depositados no subsolo do palácio do Trocadero, sem ações efetivas de preservação, ainda que contando com recursos. Borde ataca, afirmando que o arquivo de Albin-Guillot condenou a “Cinemateca Francesa ao ridículo estatuto de instituição privada” (BORDE, 1991, p. 51)<sup>14</sup>. Numa tentativa de aproximação entre as duas cinematecas, Albin-Guillot procura estabelecer contatos, numa reação à possível ameaça da instituição privada; o governo propõe a fusão das instituições:

Começando uma carreira de hábil negociador político, Langlois protela a decisão e sugere seu nome para presidente da associação Les Amis de la Cinémathèque Nationale. Entretempo, Laure Albin-Guillot é acusada de má gestão de recursos e o ministro da Educação pede à Cinémathèque Française que assuma a reorganização e o funcionamento da cinemateca oficial” (SOUZA, 2009, p. 24).

Durante a ocupação nazista da França, a Cinemateca Francesa, graças à estreita ligação com Hensel e o *Reichfilmarchiv*, não apenas manteve-se como também ampliou grandemente seu acervo – questão que levanta a acusação moral grave de colaboracionismo. Entretanto, a bibliografia que detém-se mais sobre o tema demonstra uma complexidade na situação. Neste momento (e estendendo-se para além do período da Liberação) a instituição privada passa a receber subvenções do Estado e em valores crescentes, dando a oportunidade a Langlois, em seu espírito colecionista, de comprar mais filmes, aparelhos e documentos, viajando constantemente e disseminando a ideia de cinemateca e apoiando a criação de cineclubes (SOUZA, 2009, p. 24-25).

Raymond Borde (1991, p. 82-84) lista mais dados sobre o momento da Ocupação. Curiosamente, a Cinemateca Francesa é instalada no mesmo edifício onde estavam os serviços do cinema alemão. Não houve atividades públicas naquele período. A ligação com Frank Hensel mostra-se com a decisão do governo nazista de proibir a projeção de filmes

---

<sup>14</sup> “[Los funcionarios tienen la conciencia tranquila, lo cual condenará tres años más tarde a la] Cinémathèque Française al ridículo estatuto de institución privada”

anteriores a outubro de 1937, os quais foram recolhidos e encaminhados para os cuidados de Hensel e do *Reichfilmarchiv*, que informa à Cinemateca Francesa sobre tais operações, que beneficia-se também da coleção. Borde não informa que tipo de benefício era esse, mas dada a informação de que não havia atividades públicas da Cinemateca, supomos que houve a tiragem de cópias que foram incorporadas ao acervo francês, que teria crescido, em quatro anos, de duzentos filmes para três mil e quinhentos. Posteriormente, num balanço histórico do momento, Jean Mitry interpreta que, apesar das críticas de colaboracionismo, a equipe da Cinemateca Francesa acertou na relação amistosa com Hensel, pois a preservação dos filmes eram a prioridade:

Frank Hensel, presidente da F.I.A.F., Henri Langlois, secretário geral e Georges Franju, secretário executivo, não podiam senão falar a mesma língua, a dos arquivistas. Somos dos que pensam que a salvaguarda de uma obra de arte é mais importante que o estrondo das armas (MITRY apud BORDE, 1991, p. 83, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Correa Júnior (2007, p. 46) defende a ideia de que a gestão de Frank Hensel com o presidente da FIAF durante a II Guerra Mundial foi muito boa, no sentido de que caso os arquivos de filmes não tivessem batalhado pelos filmes, bombardeios e roubos poderiam ter causado danos muito maiores. Por outro lado, indica que a Ocupação trouxe problemas: “apesar da ocupação, dificilmente algum arquivo sofreu mais com a guerra do que a Cinemateca Francesa”. O acervo foi evacuado de Paris e dispersado para outras localidades, diante da iminência de bombardeios e incêndios que colocariam em risco as frágeis e inflamáveis películas; com a ocupação, parte do acervo que estava em Tours é apreendido. Lotte Eisner, alemã judia que refugiou-se em Paris após a ascensão de Hitler, entrou para a equipe da Cinemateca, já contando com uma grande experiência na crítica cinematográfica; com a Ocupação da França, foi perseguida também e refugiou-se no interior. Finda a guerra, uniu-se novamente à Cinemateca, ajudando na constituição do acervo da instituição. Com a liberação de Paris, em agosto de 1944, a Cinemateca Francesa retoma as sessões do cineclub *Cercle du Cinéma*, exibindo títulos clássicos, raros ou proibidos, até então inacessíveis, incitando uma nova geração de cinéfilos.

---

<sup>15</sup> “Frank Hensel, presidente de la F.I.A.F., Henri Langlois, secretario general y Georges Franju, secretario ejecutivo, no podían sino hablar el mismo lenguaje, el de los archiveros. Somos de los que piensan que la salvaguarda de una obra de arte es más importante que el estruendo de las armas.”

### 3.1.7 FIAF

Durante a II Guerra Mundial, apenas os *Archives Suisses du Film*, em Basileia, foram fundados, em outubro de 1943, num modelo próximo ao do MoMA, como seção de um museu. Os arquivos na Inglaterra e nos EUA, longe do epicentro da guerra, continuaram suas atividades normalmente. Na Europa continental, entretanto, houve uma desarticulação. Na Itália, a *Cineteca Mario Ferrari* suspendeu suas atividades e ocultou seu acervo numa granja próxima a Milão, e a coleção do *Centro Sperimentale* foi saqueada pelo exército alemão. A guerra também afetou a produção de filmes, com bombardeios sobre estúdios, laboratórios e salas de exibição, o que preocupava os membros da FIAF.

A Federação Internacional dos Arquivos de Filme (FIAF) foi fundada em 1938 em um encontro no MoMA entre Iris Barry (MoMA), Olwen Vaughan (*Film Library – BFI*), Frank Hensel (*Reichfilmarchiv*) e Henri Langlois (Cinematca Francesa) e seu primeiro congresso foi realizado também em Nova Iorque, no ano seguinte. Seu objetivo era estabelecer a cooperação entre os arquivos de filme. Borde questiona-se sobre como se produziu, às vésperas de uma guerra, tal “milagre” - países em posições políticas opostas reunidos em torno de uma proposta internacionalista. O surgimento da FIAF garantiu aos arquivos um respaldo internacional, enfrentando a desconfiança dos detentores de direitos sobre os filmes, que imaginavam o depósito em arquivos uma brecha para a pirataria.

O Segundo Congresso da FIAF, em Basileia, 1945, marcou a retomada dos encontros pessoais e laços de amizade, bem como a formação de uma *intelligentsia* em torno dos arquivos cinematográficos. Marcou, também, o deslocamento de atenção do arquivo do MoMA (até então considerado um modelo, unindo conservação, projeção e consulta ao acervo) para a Cinematca Francesa e a figura de Henri Langlois. O Congresso seguinte, em Paris, 1946, foi marcado pela exclusão da Alemanha da Federação, até que o país conseguisse novamente um posto no conjunto de nações. Por outro lado, foi aprovada a inclusão de seis arquivos novos: *Cineteca Italiana* (Milão – um projeto de união entre a *Cineteca Mario Ferrari* e os últimos suspiros do arquivo do *Centro Sperimentale*), *Cinémathèque de Belgique* (Bruxelas), *Archives Cinématographiques Suisses* (Basileia), Instituto Cinematográfico Tchecoslovaco (Praga), Arquivos Históricos do Filme (Amsterdã) e *Centralne Archiwum Filmowe* (Varsóvia)

Até o início da Segunda Guerra Mundial, tinham-se os seguintes dados: dois arquivos estatais (Roma e Berlim), dois ligados a museus (Nova Iorque e Estocolmo), duas associações privadas (Paris e Bruxelas) e uma coleção privada (Milão - Cineteca Mario Ferrari, posteriormente *Cineteca Milanese*). Assim, os arquivos de filmes estavam concentrados na Europa ocidental, e mesmo no MoMA pensava-se com ideias europeias: posteriormente, com muito custo, assumirá o valor das produções de Hollywood. Tais instituições estavam sob o poder de cinéfilos, que com suas paixões acabavam por decidir o que entrava e o que saía da história do cinema. Segundo Borde, o perfil dos arquivistas de filmes dos anos 1930 seguia uma regra moral segundo a qual os arquivos deveriam ser desinteressados, no sentido de não ter finalidade comercial, bem como tinham a consciência de serem bem-feitores de um futuro serviço público, revelando um desejo de ser encampado pelo governo, mas sem intenções nacionalistas: uma necessidade de os arquivos filmicos fossem uma comunidade supranacional, para a qual cada filme salvo representava uma conquista de todos.

À exceção do *Reichsfilmarchiv*, que herdou o acervo de produtoras e da UFA (produtora estatal da Alemanha), todos os outros arquivos eram colecionistas. Isto implica que havia um interesse de preservar certos filmes em detrimento de outros, notadamente os sonoros, que eram compreendidos como “usurpadores”, pois mudaram radicalmente o estilo cinematográfico e impulsionaram uma onda de destruição dos velhos filmes mudos. Havia, então uma “nostalgia da arte do silêncio” e um sentimento de “destruição de um patrimônio humano comparável ao incêndio da biblioteca de Alexandria”<sup>16</sup> (BORDE, 1991, p. 72, tradução nossa). Diante da falta de compreensão do valor do sonoro, o cinema mudo era prioridade absoluta. Dentro desse conjunto, a busca era ainda mais selecionada. Não havia ainda a noção de salvar todo e qualquer filme, nem havia um ponto de vista sociológico, no qual todo filme carrega um reflexo da sociedade, mas apenas artístico – a busca por obras primas e filmes com grandes estrelas. Essa seleção esconde a perda de muitos filmes considerados então como menores. Borde apresenta o exemplo de um documento, uma lista dos principais filmes da coleção Mario Ferrari. No início, temos diversos títulos de Chaplin, seguido de D.W. Griffith, Eric Von Stroheim e Robert Weine; a lista continua com nomes cada vez mais desconhecidos. Por último, dois títulos italianos: relegados para o final da lista “como se fossem primos de província dos quais se envergonhassem” (BORDE, 1991, p. 74,

---

<sup>16</sup> “Nostalgia hacia el arte del silencio”; “destrucción de un patrimonio humano comparable al incendio de la biblioteca de Alejandria”



tradução nossa), constituem justamente os filmes mais raros da coleção; “Chaplin era, em 1938, o Shakespeare e o Dante do cinema”<sup>17</sup> (BORDE, 1991, p. 74, tradução nossa), provavelmente no sentido de que tais autores consolidaram uma versão moderna dos idiomas inglês e italiano que tornaram-se canônicos e, portanto, Chaplin representa também a consolidação e o auge da expressividade do cinema mudo.

Raymond Borde aponta para o problema do colecionismo, em que os arquivos de filmes são constantemente abastecidos com mais e mais películas, mas não passam por um tratamento adequado, com, no mínimo, uma catalogação e armazenamento adequados. Este modelo era recorrente naqueles primeiros anos de cinematecas, em que não havia a noção de preservação tal qual temos hoje, e encarnou na figura de Henri Langlois, diretor da Cinemateca Francesa. Langlois era um hábil acumulador de filmes, mas relegava para um último plano a organização de seu acervo. Seu objetivo era o de mostrar os filmes, e não o de assegurar qualidade das películas por meio de restaurações e novas cópias, o que poderia implicar em impedir a projeção, visto que há uma gradual deterioração no material conforme o uso. (BORDE, 1991, p. 93). Posteriormente, em 1968, sua atitude levará à sua destituição do cargo, gerando grande revolta no meio cinéfilo. Para Borde, um grande arquivo cinematográfico decorre da união entre o cinéfilo e o artesão, o colecionista e o organizador.

O pós-guerra marca o início de uma dualidade dentro da FIAF: a preservação e a projeção. Tais posições foram representadas, respectivamente, por Ernst Lindgren, do *British Film Institut*, e Henri Langlois, da Cinemateca Francesa.

No plano técnico, Lindgren era um precursor. Foi o primeiro que distinguiu entre as cópias de conservação, que são intocáveis, e as cópias que se utilizam na projeção. Estabeleceu uma barreira absoluta entre as duas atividades. Cercou-se de um comitê de especialistas, formado por químicos e físicos, que estudavam a degradação da película e os meios de enfrentá-la. Entregou-se aos problemas da catalogação, ou seja, o preenchimento de fichas dos filmes depositados na coleção, sua descrição técnica, a anotação normalizada das fichas técnicas. Também nisto foi o primeiro. (BORDE, 1991, p. 92-93, tradução nossa).

Em oposição, Langlois priorizava a projeção dos filmes, e não a conservação. Diante dos escassos recursos das instituições privadas, argumentava que o filme se preservava ao ser conhecido pelo público, chamando atenção para os tesouros do acervo de modo a eventualmente conseguir apoio financeiro. Entretanto, pelo menos desde 1946 a Cinemateca Francesa recebia subvenções que poderiam ter financiado o trabalho de arquivo (BORDE, 1991, p. 93),.

---

<sup>17</sup> “Chaplin era, em 1938, el Shakespeare y el Dante del cine”

A relação dos arquivos com os produtores, naquele período, era conturbada. Havia a cobrança por parte dos produtores de que se explicasse de onde os arquivos conseguiram as cópias, atentos para possíveis infrações de *copyright*. Entretanto, as cinematecas cobravam para si o direito de realizar contratipos, de modo a permitir cópias dos filmes, entrando em conflito com os produtores. “Frente aos gigantes da indústria, os arquivos cinematográficos se culpabilizavam, duvidavam de seu direito que era um direito moral na escala da história, mas não um direito escrito<sup>18</sup>” (BORDE, 1991, p. 94-95, tradução nossa). No congresso da FIAF em Nova Iorque, 1946, surgiu a ideia de depósito legal, em que cada país desenvolvesse um sistema para que todos os filmes produzidos tivessem uma cópia depositada em seu arquivo de filmes, mas somente em 1980 a UNESCO, em suas discussões sobre patrimônio, recomendou a seus membros tal decisão, o que demonstra a força de resistência da indústria frente à preservação.

Borde define que 1946 foi o ano do triunfo do cineclubismo na Europa, pois se multiplicaram e conquistaram grande força de pressão. Possuíam uma relação íntima com os arquivos de filme, pois abriam um contato direto com o público. “Os vínculos eram tão estreitos que a ideia de arquivo seria inconcebível sem a existência de uma rede de projeções assegurada pelos cineclubes<sup>19</sup>” (BORDE, 1991, p. 96, tradução nossa). Outro caráter dessa relação era econômica: os cine-clubes dispunham de dinheiro, que faltava aos arquivos, o que, segundo Borde, poderia transformar num esquema de distribuição de filmes, como ocorreu com os *Archives Suisses du Film*, que foi salvo financeiramente por esta relação. Isto preocupava os produtores, pois poderia suscitar a circulação ilegal de cópias.

Outra resolução do Congresso de 1946 é a de reconhecer o filme enquanto arte, produto cultural e meio de difusão de ideias. O autor afirma que na época a relação cinema/arte ainda não era evidente, fazendo-se necessário tirar o caráter exclusivamente mercantil dos filmes. Afirma, ainda:

É raro, no imediato pós-guerra, que os poderes públicos compreendam por si mesmos o interesse de conservar a película. É necessário um mediador que proporcione o primeiro apoio, e com essas ajudas desinteressadas se abre outra aventura, um trabalho de Sísifo: a sedução dos oficiais. Cita o caso do arquivo de Bruxelas que, apoiando um festival ao destacar e premiar filmes ao promove-los, em 1947, conseguiu subvenções suficientes para pagar funcionários, cobrir gastos

---

<sup>18</sup> “Frente a los gigantes de la industria, los archivos cinematográficos se culpabilizaban, dudaban de su derecho que era un derecho moral a escala de la historia, pero no un derecho escrito”

<sup>19</sup> “Los vínculos eran tan estrechos que la idea de archivo hubiese sido inconcebible sin la existencia de una red de proyecciones asegurada por los cine-clubes.”

administrativos e solicitar depósito das cópias dos participantes do festival (BORDE, 1991, p. 99, tradução nossa).

Numa comparação com as galerias de arte, que foram abertas ao público no século XVIII, os arquivos de filme precisaram desenvolver rapidamente suas teorias e experiências, dedicando-se “a uma arte que todavia é considerada menor e a qual o bom gosto marginalizou<sup>20</sup>” (BORDE, 1991 p. 100, tradução nossa). Os arquivistas intelectuais desta primeira geração aqui relatada caminharam entre o amor pelo cinema e a técnica. Nisto retomamos a oposição Lindgen-Langlois, ou necessidade objetiva *versus* trabalho apaixonado.

Langlois era uma figura carismática, acumulador de tesouros. Entretanto, sua indiferença pela técnica resultou na morte de vários filmes. Se em 1945 sua atitude era considerada um modelo dentro da FIAF, em 1949 Langlois era minoria: no Congresso de Estocolmo, seu isolamento resultou em sua saída da Federação, marcando o fim de uma era. Borde identifica em Langlois alguns aspectos da subjetividade característica dos arquivos de filmes da primeira metade do século XX, começando pela identificação do acervo pelo nome do responsável, o que beirava a possessão obsessiva dos materiais filmicos e o culto à personalidade. A instituição confundia-se com o guardião de seus tesouros. O segundo traço da subjetividade era o segredo do catálogo, dada a reiterada recusa em catalogar o acervo, justificada pela proteção contra os produtores. Eis a “síndrome do catálogo na cabeça do conservador<sup>21</sup>” (BORDE, 1991, p. 102, tradução nossa), visto que tais tesouros da Cinemateca Francesa só eram localizados nos armazéns pelo próprio Langlois. O problema tornou-se insustentável após o incêndio na década de 1980 pois, diante da falta de uma catalogação, jamais se saberá quais filmes foram perdidos. O terceiro ponto é a ideia, reiterada nos discursos de Langlois, de que bastava depositar o filme no arquivo para que estivesse a salvo de qualquer perigo, mesmo a iminente morte química do material das películas. Por último, os vínculos de fidelidade e as relações paternalistas. O endereço oficial da FIAF era a Cinemateca Francesa, o que contribuiu ainda mais para que Langlois se tornasse a cabeça da Federação, independentemente do cargo que ocupasse. Disso decorreu as constantes exigências de que os demais arquivos enviassem filmes para Paris, que com muita dificuldade eram devolvidos.

Com o amadurecimento das cinematecas, tornou-se necessário o abandono do “modelo Langlois” de gestão, que falhava ao não priorizar a conservação e a transparência do

---

<sup>20</sup> “um arte que todavia es considerado menor y al que el buen gusto ha marginalizado.”

<sup>21</sup> “el síndrome del catálogo en la cabeza del conservador”

catálogo e da gestão financeira. O personalismo dos acervos tendeu para a diminuição, ainda que, em nossa opinião, ao menos nos casos brasileiros, ainda é possível identifica-lo em certo culto aos fundadores, podendo obscurecer a contribuição de outros nomes.

### 3.2 PRESERVAÇÃO NO BRASIL

Em tua tese, Carlos Roberto de Souza (2009, p. 41) lista três instituições criadas especificamente para a preservação cinematográfica: a Cinemateca de Curitiba, a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entretanto elenca outras iniciativas que envolviam a constituição de acervo cinematográfico, mas cujas finalidades eram outras, como Instituto Nacional de Cinema Educativo, INCE, fundado pelo Ministério da Educação e Saúde em 1936, que, como o nome diz, era voltado para a educação, produzindo seus próprios filmes, assim como o Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura. A produção de cinejornais também é listada, com o Departamento de Imprensa e Propaganda e a Agência Nacional. Houve ainda o projeto de uma Cinemateca Brasileira proposta por Alberto Cavalcanti, em 1951, integrante de um projeto maior conhecido como Instituto Nacional de Cinema, que abrigaria todos os serviços cinematográficos do governo. Este projeto foi encaminhado à Câmara dos Deputados e foi aprovado somente em 1966, descaracterizado de suas ideias originais, sem uma Cinemateca.

Torna-se necessário reforçar aqui as considerações feitas por Souza (2009, p. 15-17) e Quental (2010, p. 23-25) sobre a Filmoteca do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, que teria sido organizada por Edgard Roquette-Pinto a partir de 1910. Pesquisando no acervo do Museu, Souza não encontro nenhuma referência à existência de uma filmoteca antes de 1927. Caso se confirmasse a declaração de Roquette-Pinto, realizada num relatório de 1938 sobre o cinema educativo no Brasil, afirmando a existência de tal filmoteca, o Brasil configuraria entre os pioneiros dos arquivos de filme. Entretanto, o mito espalhou-se e foi reforçado ao

longo da história em diversos textos, como os de Rudá de Andrade<sup>22</sup> e Paulo Emílio<sup>23</sup>, assim como o próprio Souza<sup>24</sup>, na década de 1980, e na pesquisa de Correa Júnior (2007, p. 24).

### 3.2.1 Cinemateca Brasileira

Hoje conhecida como Cinemateca Brasileira, o principal arquivo cinematográfico nacional possui uma longa história com diversos momentos de crise e crescimento. Uma questão inicial a ser abordada é a discussão historiográfica sobre sua fundação, sintetizada por Carlos Roberto de Souza (2009, p. 11): em 7 de outubro de 1946 ocorreu a primeira reunião com o objetivo retomar o Clube de Cinema de São Paulo, que havia sido desarticulado pelo Estado novo, objetivando a instituição de uma filmoteca, que posteriormente transformou-se na Cinemateca Brasileira. Entretanto, apenas em 1º de fevereiro de 1947 o Clube foi de fato instituído. Já Fausto Douglas Correa Júnior (2007, p. 84) propõe o ano de 1937, quando Paulo Emílio Salles Gomes chega à França, tendo fugido da prisão à qual foi condenado após a Intentona Comunista de 1935. Na França, passa a interessar-se por cinema ao frequentar diversos cineclubes e, principalmente, a Cinemateca Francesa e aproximar-se de Henri Langlois e das questões ligadas à história e preservação do cinema; surge, dessa experiência, a ideia de fundar no Brasil uma instituição dedicada à preservação e difusão de filmes, ao que Paulo Emílio, por meio de correspondências, articula a retomada do Clube de Cinema de São Paulo e a formação de sua própria filmoteca. Souza argumenta, entretanto, que 1937 é precoce, e que 1940 seria uma data melhor, quando, com o Clube já instituído e organizando exposições, fala-se com mais propriedade em formar um acervo. Em 1949, o Clube de Cinema e sua pequena filmoteca foram incorporados ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, permitindo uma ampliação e maior consolidação de suas atividades, ao ponto que o Clube foi desfeito, restando apenas a filmoteca, então denominada Cinemateca do MAM. Desligando-se do Museu, em 1956 cria-se a Sociedade Civil Cinemateca Brasileira, e em 1961 torna-se Fundação Cinemateca Brasileira. Décadas mais tarde, em 1984, passa a chamar-se

---

<sup>22</sup> ANDRADE, Rudá de. **Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil**. Cadernos da Cinemateca n. 1. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.

<sup>23</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Vinte milhões de cruzeiros**. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

<sup>24</sup> SOUZA, Carlos Roberto de. **Cinema brasileiro: por uma consciência de preservação**. Revista Patrimônio, nº 20, 1984, p. 54. Disponível em [http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=G:\Trbs\\_N\RevIPHAN\RevIPHAN.docpro](http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=G:\Trbs_N\RevIPHAN\RevIPHAN.docpro) Acesso em 28/08/2017.

Cinemateca Brasileira ao ser incorporada ao Ministério de Educação e Cultura. Diante de tantas datas marcantes, Souza opta pelo ano de 1940 como data de criação da Cinemateca Brasileira.

Importante é traçar um breve quadro do contexto cultural e cinéfilo em torno do chamado Segundo Clube de Cinema de São Paulo. Com a extinção do Clube durante o Estado Novo, o grupo manteve-se organizado com a revista *Clima*, inaugurada em 1941 e encerrada em 1944, que contou ainda com a colaboração de jovens intelectuais egressos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, destacando-se Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, Gilda de Moraes Rocha e Ruy Coelho. A revista traçava discussões sobre teatro, música, literatura, artes plásticas e cinema (QUENTAL, 2010, p. 45). Era formada por uma esquerda independente, dissociada do stalinismo e trotskismo, ao mesmo tempo em que aliava-se com a burguesia paulista num projeto cultural e lutava contra o Estado Novo (CORREA JÚNIOS, 2007, p. 89),

Outro elemento importante, também destacado por Correa Júnior (2007, p. 90), é o papel da II Guerra Mundial e a organização de um mercado de artes e antiguidades no Brasil. A burguesia industrial paulista enriqueceu muito durante a guerra, permitindo o surgimento de mecenas, como Francisco Matarazzo Sobrinho. Ciccilo Matarazzo, como também era conhecido, financiou a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, da Bienal de São Paulo, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e, no que tange esta pesquisa, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o próprio Segundo Clube de Cinema, para o qual providenciou dois projetores 35mm. Destaca-se, portanto, a relação entre intelectuais de esquerda e a burguesia conservadora, ambos buscando a modernização, de um lado progressista, e de outro conservadora. Correa Júnior chama a atenção para o tema, esclarecendo que não necessariamente havia um pacto entre os dois setores, e que as diferenças seriam sentidas e acentuadas anos mais tarde, no período pré-golpe de 1964 (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 93).

O ano de 1946 marca o início da segunda estadia de Paulo Emilio na França, para onde viajou com o objetivo de aprimorar seus conhecimentos sobre cinema, para o qual recebeu uma bolsa do governo francês para estudar no IDHEC – *Institut d’Hautes Études Cinématographiques*. Também atuou como delegado brasileiro na Primeira Convenção Geral da UNESCO, já em 1946, defendendo a intervenção da UNESCO para o livre tráfego alfandegário de películas destinadas a atividades culturais, bem como para leis de depósito legal de filmes: uma defesa dos interesses das cinematecas e dos cineclubes.

As movimentações para retomar o Clube de Cinema também iniciaram em 1946, permitindo que Paulo Emílio fosse seu delegado no Congresso Internacional de Clubes de Cinema de 1947. Na troca de correspondências, orientava seus colegas do Clube de Cinema sobre a Federação Internacional de Clubes de Cinema e estabelecia contatos, visando a aquisição de filmes a serem exibidos em São Paulo. Nisto também passou a incentivar a criação de uma filмотeca, visando facilitar a movimentação de películas para os cineclubes brasileiros. A ideia ganha corpo e entusiasmo, não sem mal-entendidos sobre as diferenças entre cineclubes e cinematecas (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 99-102). Curiosamente, Paulo Emílio consegue articular a criação da filмотeca de tal forma que ela é filiada à FIAF antes mesmo de ser fundada de fato, tal a confiança que tinha dentro da federação, em especial com Henri Langlois, que também permitiu a tiragem de cópias do acervo da Cinemateca Francesa para o arquivo brasileiro em gestação (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 103).

A Filмотeca de São Paulo, abastecida com as películas intermediadas pela FIAF, num primeiro momento fortaleceu e alimentou cineclubes pelo país, mas acabou por suplantando o Clube de Cinema de São Paulo, após sua incorporação ao Departamento de Cinema do recém fundado Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949. Além do apoio aos cineclubes brasileiros, a Filмотeca do MAM, como passou a ser conhecida, incorporou atividades de formação técnica de profissionais para o cinema, bem como atuou na organização de festivais. A grande preocupação dessas manifestações era colocar o cinema como elemento para os debates políticos e didático-pedagógicos da sociedade, visando

formar público (produtores e crítica) por meio da preservação do patrimônio cinematográfico brasileiro (e mundial e da difusão desse patrimônio por meio de mostras, festivais, fomentos ao cineclubismo, etc., com os mais variados tipos de difusão cultural cinematográfica (projeções, palestras, cursos, publicações, exposições, etc.). (CORREA JÚNIOR, 2007, P. 119).

Importante salientar que as iniciativas da Filмотeca e dos cineclubes eram calcadas em conhecer a história do cinema, constantemente ameaçada de desaparecimento por conta do desinteresse generalizado por filmes antigos. A formação do olhar, a formação de plateias, passa fundamentalmente pelo passado do cinema, pelas formas narrativas que caíram em desuso – o cinema mudo, por exemplo, cuja morte eminente com o advento do cinema com som sincronizado, motivou em grande medida o surgimento de muitas iniciativas de clubes pioneiros. Outro motivador foi a resistência ao cinema hollywoodiano, que dominava cada vez mais as salas comerciais e reduzia o mercado de exibição para filmes de arte ou de outras nacionalidades. Assim, os cineclubes tornaram-se espaços de formação cinematográfica e

histórica, bem como de defesa do cinema independente e/ou deslocado das grandes produções, tanto estrangeiro quanto nacional.

O acervo da Filмотeca do MAM surgiu das intermediações realizadas por Paulo Emílio via FIAF, assim como dos Festivais Internacionais que permitiam a compra de películas estrangeiras, mas passou a incorporar filmes antigos brasileiros muito pelo trabalho de Caio Scheiby, realizando prospecções em viagens pelo Brasil, bem como recolhendo doações de realizadores, como Adhemar Gonzaga, fundador da Cinédia. Com a coleção brasileira em crescimento, em 1952 realizou-se a I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, contando com exemplares da década de 1910 até 1950. Entretanto, não bastava reunir filmes e montar uma coleção: havia a necessidade urgente de produzir cópias e restaurações, visto que muitas películas avançavam em sua degradação, improjetáveis, pois muito frágeis e à beira do desaparecimento. Souza (2009, p. 63) aponta naquele momento um dos principais dramas vividos pelas instituições de preservação de filmes no Brasil: a falta de dinheiro para tais ações de restauro, assim como a ausência de infraestrutura para os depósitos, como edifícios adequados, refrigeração e circulação de ar, sem contar a mão de obra especializada para as tarefas de revisão constante das películas. O problema agrava-se, também, pela demanda constante dos cineclubes, que muitas vezes não podiam contribuir financeiramente para a manutenção das cópias das quais serviam-se. Importante lembrar que esses primeiros anos da Filмотeca, o início da década de 1950, coincidem com uma grande onda de destruição voluntária de filmes por conta da transição das películas de nitrato de celulose, altamente instáveis e inflamáveis, para as de acetato de celulose. A mudança foi considerada, na época, como salvadora, pois cria-se que o novo material seria mais duradouro e estável quimicamente, sendo que, na verdade, o acetato possui ainda grande fragilidade química. Souza relata ainda que a indústria química voltou a procurar por filmes velhos para retirada da prata e reciclagem do material-suporte, fazendo com que a Filмотeca do MAM empreendesse uma corrida contra o tempo para chegar aos filmes antes dessas empresas (SOUZA, 2009, p. 66-67). Os acervos apressaram-se em mudar, na medida do possível, o suporte fílmico, resultando em cópias malfeitas, e descartando as películas em nitrato de celulose. Portanto, a precipitação diante do novo material causou uma grande destruição voluntária de filmes. (COELHO, 2009, p. 44-45)

Apesar dos esforços iniciais, que ganharam novo fôlego com a volta de Paulo Emílio ao Brasil para o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, em 1954, e sua nomeação como diretor da Filмотeca do MAM, a preservação de fato demorou muito tempo para ser



minimamente satisfatória. Este déficit era claro para a equipe da Filmoteca, que desdobrava-se para realizar o melhor serviço possível contando com os poucos recursos recebidos. Como discorre Maria Fernanda Curado Coelho em sua dissertação sobre a Cinemateca Brasileira, realizava-se naquele período a revisão periódica do acervo em nitrato, substituição das latas oxidadas e a contratipagem de cópias, priorizando os filmes brasileiros. Entretanto, em 1956, diante da falta de verbas, as contratipagens e as prospecções são suspensas, reduzindo as atividades a empréstimos para cineclubes e algumas projeções próprias (COELHO, 2009, p. 29). Naquele mesmo ano ocorre a separação entre Filmoteca e MAM, realizada na expectativa de angariar verbas junto aos poderes públicos; segundo Coelho, a situação permaneceu precária. O grande problema das condições de armazenamento culminou com o primeiro incêndio do acervo localizado ainda nas dependências do MAM, no segundo andar do edifício dos Diários Associados, em 28 de janeiro de 1957. Segundo o Relatório de Atividades de 1956 citado por Coelho, as perdas foram as seguintes:

FILMES – Aproximadamente 1 terço do total do acervo assim distribuídos – cerca de 2 mil latas de filmes.

- a) Oitenta por cento das cópias em 16mm para divulgação nos cineclubes e algumas cópias diversas como por exemplo: série de filmes enviados pela Cineteca di Milano; filmes alemães (Anjo azul, Last laugh, etc.); filmes de Griffith; filmes experimentais e da Avant Garde; etc.
- b) Uma dezena de filmes sobre arte em 35mm.
- c) Cinco filmes completos mudos alemães e fragmentos de Messterfilm e filmes de Lubith [sic por Lubitsch], todos encontrados no território brasileiro.
- d) Outros filmes de enredo, documentários e primitivos, inclusive Paixão de Cristo, e filmes coloridos à mão, também encontrados no território brasileiro.
- e) Grande quantidade de filmes brasileiros antigos, principalmente documentários, realizados desde 1910. (RELATÓRIO DE 1957. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. Apud COELHO, 2009, p. 31).

Além de materiais não-fílmicos, o incêndio destruiu coleções de importantes revistas, como *A Scena Muda*, *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Sight and Sound*, discos de vitafones, fotogramas, aparelhos primitivos como estereoscópios, praxinoscópios, fenaquistiscópios e lanternas mágicas, roteiros, cartazes e materiais didáticos, além de quase toda a biblioteca. (SOUZA, 2002, p. 367-368). Destacamos, ainda, a perda dos filmes dos pioneiros paranaenses Aníbal Requião e João Batista Groff, que só seriam recuperados anos depois, pela iniciativa da FCC. A tragédia causou comoção, com muitos artigos de jornais relatando a grande perda e promessas de ajuda do poder público em todas as esferas, mas poucas foram cumpridas; destaca-se a cessão de edifícios do Parque do Ibirapuera para a Cinemateca Brasileira (COELHO, 2009, p. 32-33), dentre os quais destacamos as guaritas dos portões que tornaram-se depósitos de filmes que, se por um lado permitiram dispersar o acervo e evitando grandes perdas em caso de incêndio ou contaminação química, por outro as construções eram

inadequadas diante das necessidades específicas dos materiais químicos. A umidade relativa do ambiente, em alguns períodos, ultrapassava os 80%, sendo que as películas, para manterem-se mais estáveis, necessitam estar em ambientes mais secos, com temperaturas baixas, sem contar um eficiente sistema de exaustão. Havia ainda o perigo constante de queda de árvores ao redor dos depósitos, o que de fato ocorreu, causando a queda de paredes e telhados.

### 3.2.2 Cinemateca do MAM-RJ

Para Quental (2010, p. 11), a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro tem seu marco inicial em 1948, com suas primeiras menções e a fundação do MAM carioca, cuja ata refere-se, como um dos objetivos do museu, à formação de uma filмотeca. Semelhante à instituição paulista homônima, a arte moderna era compreendida num espectro amplo que permitia o entendimento do cinema enquanto expressão artística. Outra semelhança está no fato de que ambas as cinematecas têm suas origens no movimento cineclubista do pós-guerra e pós-ditadura Vargas. No caso carioca, em 1946 surge o Clube da Faculdade Nacional de Filosofia, e em 1948 o Círculo de Estudos Cinematográficos. Como nota Quental (2010, p. 52), em comparação ao movimento cineclubista Francês (usualmente tido como modelo), no Brasil “o movimento cineclubista ficará restrito a uma pequena parcela da população, normalmente ligada aos meios estudantis e intelectuais”.

Quental destaca um elemento fundamental para compreender as origens da Cinemateca do MAM-RJ: o trabalho de crítica e reflexão teórica desenvolvido por Vinícius de Moraes no jornal *A Manhã*, na esteira do crescimento da imprensa cinematográfica no Brasil na década de 1940. Juntamente com os textos, o poeta desenvolveu um trabalho cineclubista, organizando exibições seguidas de debates, sendo a mais destacada a de *Limite* (Mário Peixoto, 1940) para Orson Welles. Junto de Alex Viany, organizou publicou a revista *Filme*, em 1949, ligada ao Círculo de Estudos Cinematográficos (QUENTAL, 2010, p. 58-60).

Outro elemento fundamental foi a criação do Clube da Faculdade Nacional de Filosofia, animado pelo professor de mecânica celeste e física Plínio Sussekind Rocha, ligado ao pioneiro Chaplin Club, e dirigido por estudantes. “Seu objetivo principal era o de apresentar às novas gerações de estudantes os grandes filmes do período mudo, filmes clássicos da cinematografia mundial, que tinham feito a cabeça de sua geração na virada da década de 1930” (QUENTAL, 2010, p. 60). O Clube dissolveu-se em 1947, retornando entre

1953 e 1955. Esta segunda fase destaca-se por conta de seus frequentadores: Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Walter Lima Jr. e Paulo César Saraceni, que se tornariam posteriormente importantes diretores do Cinema Novo.

O Círculo de Estudos Cinematográficos surgiu em junho de 1949, realizando exhibições no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o mesmo local que abrigaria as exhibições da Cinemateca do MAM em seus primeiros anos; também contribuiu com a formação cinematográfica por meio de sua biblioteca, que contava com publicações estrangeiras, de difícil acesso no Brasil. A revista *Filme* contou com apenas duas edições, mas, apesar da brevidade, apresenta uma forma singular de compreender e divulgar a cultura cinematográfica:

Em certo sentido, a idealização da revista foi uma tentativa de Alex Viany e Moraes de dar um encaminhamento para suas reflexões e novas perspectivas sobre o cinema. *Filme* seria uma “revista política”, onde o cinema interessaria não apenas como obra estética, mas também como “documento social” e “influência política”. [...] *Filme* mantinha ainda traços de uma publicação voltada para um público leigo, mas desejoso de conhecer sobre cinema de maneira mais aprofundada. Seus editores não construíam uma distância muito grande entre o fã e o estudioso de cinema. [...] *Filme* pretendia juntar uma cultura ilustrada com uma perspectiva popular (QUENTAL, 2010, p. 64-65).

A posição do Círculo de Estudos Cinematográficos de apoio à criação e fortalecimento de cineclubes por todo o país foi expressa em sua revista e por seus associados. Com o crescimento do movimento, a demanda por películas clássicas era cada vez maior. Havia uma necessidade de um mecanismo de apoio, como a criação de uma filмотeca para onde os clubes recorreriam. Entretanto, como aponta Quental (2010, p. 66), a preocupação era voltada para a difusão de filmes, e não para sua preservação.

Com um movimento cineclubista consolidado na cidade do Rio de Janeiro, ganhou força o empenho de efetivar o Departamento de Cinema do MAM. Sete anos após a fundação do museu, em 1955 é realizada a sessão inaugural do Departamento de Cinema, que apresentou uma programação de três documentários sobre história da arte (QUENTAL, 2010, p. 75). O Museu, como Sociedade Civil sem fins lucrativos, teve como seus fundadores banqueiros, empresários, artistas e altos funcionários do Estado, espelhado no exemplo do MoMA de Nova Iorque, com um projeto museológico amplo.

Os dirigentes do MoMA entendiam que os museus, sobretudo os de arte moderna, deveriam ser instituições vivas, próximas das pessoas, onde seria produzido e mostrado o novo, e não espaços mortos, mausoléus da cultura. É nesse sentido que se entendiam como instituições modernas (QUENTAL, 2010, p. 78).

As relações entre as instituições vão além do mero projeto museológico. Nelson Rockefeller, diretor do MoMA entre 1935 e 1958, era também representante dos Estados Unidos na América Latina e sua política de boa vizinhança e contribuiu diretamente para a criação do MAM.

Seu interesse, ao menos num primeiro momento, seria o de estabelecer “filiais” do MoMA no Brasil, mais exatamente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Esse objetivo, num primeiro nível, está relacionado ao programa de internacionalização do MoMA, que visava à ampliação das ações do museu para diversos países, e, num segundo nível, à associação desse projeto à política norte-americana de alargamento de sua influência sobre os países da América Latina, que tinha na cultura um setor estratégico (QUENTAL, 2010, p. 80).

Apesar da influência direta dos propósitos do MoMA e dos Estados Unidos, o MAM acabou tornando-se independente, tomando o museu nova-iorquino mais como horizonte de expectativas do que como modelo (QUENTAL, 2010, p. 80).

Estando dentro de um museu que trabalha com uma perspectiva ampliada de arte, as questões ligadas ao cinema ainda sofreriam com a falta de destaque, tanto que a efetivação do Departamento de Cinema ocorreu sete anos após a fundação do museu, por iniciativa de Ruy Pereira da Silva. Semelhantemente à experiência de Paulo Emílio, passou a interessar-se pelas questões da preservação do cinema a partir de sua experiência com a Cinemateca Francesa de Henri Langlois, durante sua estadia na França, quando tomou conhecimento da iniciativa de Paulo Emílio de criar uma cinemateca em São Paulo.

Ruy Pereira da Silva buscou apoio de jornalistas, embaixadas e distribuidoras de filmes para dar início às atividades do Departamento de Cinema. O grande apoio na imprensa veio do jornal *Correio da Manhã*, principalmente na figura de Antônio Moniz Vianna, importante crítico de cinema, que escrevia para o jornal. Para Quental (2010, p. 88), isso garantiu “bases políticas de sustentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, que divulgava constantemente as atividades da instituição.

Com o apoio direto de Richard Griffith, diretor da Film Library do MoMA (a qual foi conhecer pessoalmente) e de Henri Langlois e a Cinemateca Francesa, além da Fimoteca do MAM de São Paulo e de embaixadas, Silva programou as primeiras sessões da Cinemateca do MAM, no auditório da ABI, contando com um conteúdo diversificado entre documentários de arte e animações de Norman McLaren. Por conta das limitações físicas das instalações provisórias do Museu, os primeiros momentos da Cinemateca do MAM, contrariando seu próprio nome, foram dedicados à exibição, buscando “estimular o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica, sobretudo por meio da apresentação de filmes e festivais de cinema” (QUENTAL, 2010, p. 90). Com o estabelecimento do MAM em sua sede definitiva, no

Aterro do Flamengo, os esforços foram direcionados para a constituição de um acervo de filmes. Já em 1956 passa a programar longas de ficção, como John Ford, John Huston e William Wyler, utilizando o formato de ciclos que, segundo Quental, marcava uma diferenciação dos demais cineclubes da cidade, buscando a continuidade entre as exibições. Lembra, ainda, que, via de regra, as sessões da Cinemateca eram apenas para os associados ao MAM, o que contribuiu significativamente para aumentar o número de sócios – de sua inauguração até setembro de 1956, teriam sido mil novos inscritos (QUENTAL, 2010, p. 94). Os festivais costumavam ser em sessões abertas à compra de ingressos, permitindo que não-associados frequentassem as sessões.

## 4 UMA CINEMATECA EM CURITIBA

### 4.1 MODERNIZAÇÃO DA CIDADE

Compreendendo o Cinema enquanto um fenômeno originado da Modernidade, passaremos a analisar a cidade de Curitiba e seu projeto de modernização por meio da reforma urbana, com o objetivo de esclarecer o contexto histórico que permeou o surgimento da Cinemateca do Museu Guido Viaro. Para tanto, tomaremos como ponto de partida três obras de historiadores, abrangendo a perspectiva da urbanização e do planejamento urbano (OLIVEIRA, 2000) e suas implicações nas áreas da música (MORAES, 2008) e das artes visuais (SILVEIRA, 2016). Tal movimento justifica-se por conta da relação entre a reforma urbana levada a cabo na cidade, iniciada em 1971, e iniciativas de animação cultural, que buscavam desenvolver uma nova maneira de desfrutar dos espaços públicos de lazer.

Curitiba ganhou destaque e nacional e internacional nos meios de discussão de planejamento urbano por conta da reforma urbana que, contrariando a maior parte dos exemplos brasileiros, realizou-se ao longo de diversas gestões municipais que garantiram a continuidade do projeto (OLIVEIRA, 2000, p. 15). O principal nome por trás deste fenômeno é Jaime Lerner, prefeito por três gestões (1971-1975, 1979-1982 e 1988-1992) e governador do Paraná entre 1994 e 2002. Consolidou sua carreira como arquiteto e urbanista junto ao IPPUC, fundado em 1965, garantindo seu acesso à política.

De fato, este personagem e o *staff* a ele associado aparecem na história política recente da cidade e do Estado como um grupo hegemônico não só amplamente capaz de garantir a supremacia sobre seus adversários político-partidários locais como de aspirar à conquista do posto máximo da República (OLIVEIRA, 2000, p. 15).

A reforma urbana de Curitiba ocorreu pela utilização do planejamento encabeçado pelo IPPUC como um projeto político. Surgiram então os epítetos de Curitiba como “Capital Ecológica” e “Capital de Terceiro Mundo”, advindos do reconhecimento tanto do meio especializado da arquitetura e do urbanismo como da imprensa.

Cabe aqui tecer alguns comentários sobre a situação do planejamento urbano no Brasil no contexto da segunda metade do século XX. Oliveira (2000, p. 24) afirma que, apesar dos esforços dos governos militares (de 1964 a 1985) em realizar obras de infraestrutura e saneamento básico, tais ações eram fragmentadas, sofrendo com a falta de coordenação no nível do governo federal, onde eram divididas entre os ministérios do Planejamento e do

Interior. Entretanto, tais iniciativas não eram novidade: lembremos do caso das reformas de cunho sanitário e paisagístico levadas a cabo por Pereira Passos e Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro, em 1906, focadas em solucionar problemas imediatos no curto prazo, bem como o projeto da cidade de Belo Horizonte ainda no século XIX (OLIVEIRA, 2000, p. 25). O desafio agravava-se pela crescente mudança na constituição da população, que tornava-se cada vez mais urbana, abrigando-se em cidades incapazes de acolher com qualidade as novas levadas de migração.

Curitiba sofria na década de 1960 com tais problemas. O Plano Agache, implementado entre 1941 e 1943 como o primeiro plano diretor para a cidade, foi realizado parcialmente, pelo que destacam-se a criação de zonas funcionais, como o Centro Cívico (que concentra parte dos prédios da administração pública municipal e estadual), o Centro Politécnico (como cidade universitária da UFPR), o setor militar, com seus serviços concentrados no bairro Bacacheri, o centro industrial nos bairros do Capanema e Rebouças e uma Central de Abastecimento, onde é o atual Mercado Municipal (OLIVEIRA, 2000, p. 74). Não tardou a obsolescência do plano, que não conseguiu acompanhar o rápido crescimento da cidade. Silveira (2016, p. 53) exemplifica o desarranjo urbano em Curitiba com a reportagem *Curitiba ao avesso: os subterrâneos do silêncio*, escrita pelo então jornalista Sylvio Back e publicada na revista Panorama em fevereiro de 1962. Back, em tom de denúncia, descreve em textos e em fotografias (de Alcides Machado) uma cidade desassistida, aquela das ocupações irregulares na periferia como as favelas da Vila Guaira, Santa Quitéria, Guabirota e Capanema, e dos cortiços em pleno centro da cidade. Curitiba havia se tornado uma cidade de grande contraste social. Oliveira (2000, p. 75) aponta, além do problema habitacional, as frequentes inundações no centro da cidade e uma rede viária deteriorada, bem como o centro da cidade com circulação viária ruim e seus prédios em decadência. Era necessário um novo plano urbanístico, que solucionasse os problemas do momento e estruturasse a cidade para o futuro, que prometia grande crescimento populacional.

Oliveira nota que houve - e ainda há, visto que ainda é vigente dentro do capitalismo o sistema corporativista, definido como a “necessidade de dar ouvidos as reivindicações empresariais [...] por meio de mecanismos de consulta e transmissão de informações entre governo e iniciativa privada” (p. 46) - uma relação íntima entre o planejamento urbano de Curitiba e o empresariado, dado que esta classe possui grande influência política devido ao seu papel fundamental na garantia de bens de consumo, emprego e arrecadação de impostos

pelo Estado. Desta forma, os empresários são comumente vistos como “portadores dos interesses universais da sociedade” (OLIVEIRA, 2000, p. 45).

Em 1965, a prefeitura de Curitiba solicita à Serete Engenharia S.A. em conjunto com o escritório de arquitetura de Jorge Wilhem, ambas empresas de São Paulo, uma proposta de novo plano diretor para a cidade, o qual se tornou conhecido como Plano Serete. Tal plano lançava mão de uma crítica ao modernismo tradicional, o chamado Urbanismo Humanista, que preconizava a cidade para a vivência humana nos espaços públicos. Do modernismo tradicional incorporou a definição de zonas especializadas da cidade (com bairros residenciais em franca distinção de zonas comerciais e industriais - como no caso da criação da CIC) e o traçado de ruas planejadas para tipos de tráfegos específicos e ligando regiões distintas de acordo com o zoneamento. A crítica e revisão do modernismo ocorreu pela revitalização de espaços tradicionais, criação de pontos de encontro e pela valorização do transporte coletivo. O sistema viário passou a ser o condutor do crescimento urbano, com a implementação de vias estruturais, vias prioritárias de ligação, vias conectoras e do anel central de tráfego lento, incluindo ainda a pedestrianização do centro. O objetivo era conduzir o crescimento da cidade para áreas específicas, evitando o adensamento da região central, que estava degradada e deveria passar por um processo de revitalização. Criaram-se também as normas de uso do solo, que previa determinados tipos de construções dependendo da rua em que se localizava. O transporte público contou com inovações, como as canaletas de uso exclusivo dos ônibus e a criação de padrões para os trajetos, como os ônibus expressos (que circulavam nas canaletas pelas vias estruturais); os Interbairros, em linhas radiais que ligavam os terminais; os Alimentadores, que iam dos bairros até os terminais; e a integração, por meio da qual tornou possível ao passageiro a troca de ônibus nos terminais sem pagar outra passagem (OLIVEIRA, 2000, P. 49-55).

Tais mudanças foram executadas nas gestões dos prefeitos indicados pelos governadores, no período da ditadura militar, ligados ao partido ARENA, entre 1971 e 1983: Jaime Lerner (1971-1975 e 1979-1983) e Saul Raiz (1975-1979). Cabe lembrar que as obras foram iniciadas imediatamente com a posse de Lerner em 1971, e isso só foi possível devido aos anos que a equipe do IPPUC, criado em 1965 especificamente para o desenvolvimento do plano diretor (SILVEIRA, 2016, p. 71), passou elaborando estudos e projetos, visto que as gestões dos prefeitos Ivo Arzua Pereira e Omar Sabbag não executaram o Plano Serete. Lerner, arquiteto recém-formado pela UFPR, integrou o IPPUC logo em seu início e esteve diretamente envolvido nas discussões sobre o urbanismo de Curitiba, criando uma conjuntura



propícia para a consolidação do novo plano diretor, reforçado pela continuidade política na gestão municipal. Mesmo as gestões de Maurício Fruet e, em seguida, de Roberto Requião (primeiro prefeito eleito pelo voto direto no momento pós-ditadura militar, em 1985), apesar de dedicarem-se muito mais às questões sociais, viram-se cercadas de um projeto urbanístico consolidado (OLIVEIRA, 2000, p. 57). Entretanto, estabeleceram intervenções à sua maneira, ao que o arquiteto Abrão Assad, por exemplo, declarou que o projeto urbanístico e arquitetônico estabelecido pelo IPPUC nas gestões Lerner e Raiz foram deturpados (ASSAD, 1990, p. 31).

O novo projeto urbanístico de Curitiba contemplava uma crítica ao modernismo tradicional, que era entendido como esvaziador dos espaços públicos das cidades. Foram elaborados novos equipamentos urbanos, como parques, museus, teatros e cinemas. Para tanto, criou-se a Fundação Cultural de Curitiba como órgão gestor das atividades culturais do município. Este outro lado do projeto de urbanizador, entendemos, esteve ligado ao fenômeno generalizado das iniciativas de incremento do setor terciário, como uma nova fase do capitalismo:

Na tentativa de atrair novos investimentos, migrantes de nível social elevado e até mais turistas, as cidades passaram a tomar um cuidado sem precedentes com a sua imagem, em especial no que diz respeito à organização de espaços urbanos espetaculares (OLIVEIRA, 2000, p. 40).

Desta forma, percebemos que os elementos de urbanismo humanista aplicados ao novo plano diretor da cidade implicaram na necessidade de dispor aos cidadãos curitibanos novas oportunidades de lazer e cultura como meio para dar coesão aos discursos sobre a integração do homem à cidade e ao espaço público. Era necessário colocar em prática um novo modo de viver Curitiba.

A criação de um leque de oportunidades de cultura e lazer, utilizando ao máximo os equipamentos disponibilizados pela reforma urbana, além da política de preservação do patrimônio histórico, foram instrumentos acionados recorrentemente pelos administradores para a consecução desses objetivos (OLIVEIRA, 2000, p. 56).

Conforme dito anteriormente, há uma relação íntima entre o setor empresarial e o Estado, que procura atender as demandas de tal setor com vistas ao desenvolvimento econômico. Entretanto, como compreender as incursões do Estado na área cultural, onde as relações empresariais tornam-se menos evidentes? Haveria uma relevância econômica que justificasse a intervenção estatal? Ou não se trataria de uma preocupação estritamente econômica, mas também da busca da coesão social por meio da cultura?

Ao observar as iniciativas da prefeitura de Curitiba para a música popular entre 1971 e 1983, o historiador Ulisses Quadros de Moraes estabelece como pano de fundo a infraestrutura dada pelo poder público brasileiro para o estabelecimento de empresas de comunicação de massa – rádio, a partir dos anos 1930, e televisão, a partir dos anos 1960. Os maiores empreendimentos realizaram-se nas duas principais cidades do país, Rio de Janeiro e São Paulo, que concentraram a divulgação de ícones da cultura de massa. Tal movimento está ligado também à mudança na distribuição populacional, cada vez mais abandonando as áreas rurais e concentrando-se em grandes centros urbanos. Surgiu, então, um mercado consumidor para tais meios de comunicação, impulsionando seu desenvolvimento. (MORAES, 2008, pp. 17-19). Entretanto, neste contexto, o estado do Paraná, e Curitiba especificamente, permaneceram deslocados neste meio, pois não possuía peso suficiente para marcar presença na cultura de massa nacional que, por conta da mencionada concentração, tornou-se basicamente paulista-carioca. No caso da música, recursos como mão de obra especializada, gravadoras, editoras, distribuidoras, rádios e emissoras de televisão consolidaram-se naquelas duas capitais até a década de 1960, e tardaram mais de uma década para alcançarem Curitiba (lembrando que no Paraná a população urbana superou a rural apenas na década de 1980).

Se o capital privado, ainda que contando com ações efetivas do Estado, daria impulso à consolidação de uma indústria cultural no eixo Rio-São Paulo, no Paraná, assim como em outros estados economicamente periféricos em relação aos grandes centros, a ação dos poderes públicos seria determinante, e em alguns casos exclusiva, para a manutenção, em níveis minimamente aceitáveis, de produções artísticas que almejassem sua profissionalização (MORAES, 2008, p. 22).

Temos no Brasil, portanto, uma relação estreita entre o poder público e a consolidação da indústria cultural, garantindo uma estrutura mínima para as produções artísticas (MORAES, 2008, p. 28). Neste ponto ancoramos nossa pesquisa para agora compreender como o Estado brasileiro lidou com esse setor no período da ditadura militar, entre 1964 e 1985, dentro do qual enquadra-se o recorte temporal desta pesquisa (1975 - 1985). Dentro do princípio da segurança nacional, um dos principais motes do período ditatorial, era latente a necessidade de ampliação do alcance das comunicações, levando à criação do Ministério das Telecomunicações e da EMBRATEL, num esforço de renovação tecnológica que beneficiou as redes de rádio e televisão. A integração nacional era o objetivo do governo, que buscava combater o “inimigo interno” por meio da chamada Cultura Nacional. Por outro lado, movimentos sociais de resistência (que vinham ganhando força durante o governo deposto de João Goulart) empreenderam esforços significativos de debater a sociedade brasileira, seus problemas e sua cultura. Alguns exemplos são os CPC da UNE, o Cinema Novo, a Tropicália

e o Teatro Oficina - todos perseguidos e censurados já nos primeiros momentos do golpe militar. (MORAES, 2008, pp. 29-30).

Tomando o problema da cultura como elemento a ser preservado, que tange também nosso objeto, a Cinemateca do MGV, Silveira (2016, pp. 43-49) discorre sobre como este tema foi tratado pelo Estado. No âmbito federal, o principal momento de consolidação de um modelo foi com a criação do SPHAN (posteriormente IPHAN) em 1937, que contou com os serviços de arquitetos, resultando disto uma dedicação preponderante sobre os patrimônios arquitetônicos e sua restauração, surgindo daí o aporte jurídico dos processos de tombamento de imóveis, num ato de interferência sobre a propriedade privada. Tal situação sofreu grandes mudanças na década de 1970, com reformas no Ministério da Educação e Cultura, quando iniciou-se a consolidação da preservação da cultura de modo amplo, envolvendo tanto bens imóveis - o patrimônio arquitetônico - quando as artes em geral, a cultura popular, o folclore. Em suma, “o Estado marcava sua presença e intervinha nos rumos da atividade intelectual e artística erudita, deixando à iniciativa das redes privadas de entretenimento e informação - em estágio de colossal expansão à época -, os gêneros e veículos mais rentáveis” (SILVEIRA, 2016, p. 47).

Segundo Moraes (2008, p. 30), em Curitiba houve um atraso dentro do atraso<sup>25</sup>: se nas duas principais cidades brasileiras a indústria cultural tardou em se consolidar, em relação aos países desenvolvidos, na capital paranaense, como já mencionado anteriormente, foi somente na década de 1970 que surgiram iniciativas compensatórias sólidas de criação de uma indústria cultural pelas mãos do Estado - aqui referimo-nos tanto à prefeitura de Curitiba e sua FCC como ao governo do estado por meio da Secretaria de Estado da Cultura. Segundo Silveira (2016, p. 81), em 1970 surgiram os primeiros anúncios do IPPUC sobre investidas no setor cultural, calcadas em tradições e identidades étnicas, como museus, feiras, casas de cultura e preservação do patrimônio arquitetônico. O Plano de Revitalização do Setor Histórico, parte do Decreto nº1.160/71, de autoria de arquiteto e professor Cyro Corrêa de Oliveira Lyra, delimitou uma área do centro da cidade com exemplares de arquitetura histórica representativa de diversos períodos. O plano baseava-se na preservação arquitetônica

---

<sup>25</sup> Lembramos que esta noção de atraso refere-se às discussões empreendidas na época, que reflete uma necessidade de equiparar-se a outros modelos, tidos como ideais. No caso, um modelo em que a indústria cultural sustente-se independentemente de intervenções estatais no mercado capitalista. No âmbito do cinema, o que é tido como padrão é o modelo de produção industrial estadunidense, de grandes produtoras, que giram uma economia de grande porte e são capazes de acessar mercados internacionais. Apesar desse modelo ser considerado um objetivo, um modelo a ser seguido, ele é uma exceção, pois a maior parte da produção cinematográfica mundial conta em alguma medida com apoio estatal (cf MORAES, 2013, p. 32). Portanto, o “atraso” deve ser entendido dentro de um projeto estatal desenvolvimentista, que lança as bases para a indústria consolidar-se e, então, sustentar-se no mercado.

por meio da requalificação de uso, ou revitalização: parte dos edifícios de interesse eram, então, cortiços e áreas de prostituição. Deveria ser incentivar a mudança de status da região em decadência. Como nota Silveira, o discurso da prefeitura era de devolver à população seus espaços de convivência tradicionais; entretanto, essas áreas já eram espaços de convivência, mas de setores indignos. Uma gentrificação<sup>26</sup> do setor histórico, que deveria, em nome da nova imagem da cidade, ser dedicado à preservação da memória de uma parte muito específica da população. Além do lazer cultural, a criação do Setor Histórico objetivava também o desenvolvimento do turismo.

Tendo consciência do contexto da ditadura militar e de suas incursões na área da cultura, concordamos com Silveira (2011, p. 87) de que há, pelo menos à primeira vista, um paradoxo no projeto lernista. A criação de áreas de lazer e sociabilidade e de espaços de livre discussão (ainda que vigiada), como a Cinemateca do Museu Guido Viaro, entra em contradição com a repressão do regime de exceção, que cerceava a liberdade de expressão, tão fundamental nos espaços culturais. É certo que os órgãos de vigilância rondavam esses locais e a mão da censura pesava, por exemplo, com a apreensão de filmes e interdição de sessões. Mas, como já explanado há algumas páginas, o Estado ditatorial não se eximiu da cultura, mas sim tomou papel ativo na consolidação de seu próprio projeto de cultura nacional, numa tentativa de costurar a nação em torno de uma unidade para que o projeto *subversivo* não vingasse. Como observamos nas pesquisas de Silveira (2016) e de Moraes (2008), apesar do ambiente cultural surgido em Curitiba a partir da década de 1970, as discussões artísticas, ao menos nas artes visuais e na música, que aparentavam estar na vanguarda na verdade muitas vezes guardavam em si mesmas o conservadorismo ou uma discussão estética já ultrapassada.

#### 4.2 OS SENTIDOS DA CULTURA EM CURITIBA: ANÁLISE DAS PUBLICAÇÕES DA FCC

Com o intuito de estabelecer uma pesquisa de cunho acadêmico sobre a história da Cinemateca de Curitiba, notamos que parte significativa da bibliografia já existente sobre o tema possui a especificidade de ter sido publicada pela Fundação Cultural de Curitiba<sup>27</sup>, tanto

<sup>26</sup> Conceito originalmente cunhado pela socióloga Ruth Glass (1963) para referir-se a fenômenos urbanos ingleses, foi ampliado por outros pesquisadores. Aqui, entendemos gentrificação como o processo em que as camadas mais pobres da população são impelidas a deixar determinados locais, sendo substituídas por outras de maior renda. São afetados locais de comércio, lazer ou moradia, substituídos por versões elitizadas.

<sup>27</sup> Criada em 1973, na gestão de Lerner, é um órgão municipal dedicado à gestão da política cultural, contando com diversas áreas de atuação e unidades, como museus, bibliotecas e acervos, abrangendo as artes em suas

como publicações isoladas como nos tradicionais Boletins Informativos da Casa Romário Martins. Tais publicações se debruçam sobre a história da cidade de Curitiba, registrando diversos aspectos da memória e da cultura local. Os temas dos volumes são os mais diversos. O primeiro a ser publicado data de agosto de 1974, cujo título é “Desembrulhando as balas Zequinha”, escrito por Valêncio Xavier, e trata das famosas guloseimas, conhecidas principalmente por suas curiosas figurinhas que representavam o personagem Zequinha nas mais diversas situações. Outros volumes tratam sobre a história de bairros específicos de Curitiba, como Santa Cândida, Vila São Pedro ou Pilarzinho. Também diversas personalidades locais receberam a homenagem, como a dupla Nhô Belarmino e Nhá Gabriela, Janguito, Lápis, entre outros. A imigração, o rádio, os museus também estão representados, entre tantos outros temas. Seus autores são notáveis historiadores da cidade, como Ruy Wachowicz e Oksana Boruszenko, ou personalidades da cena curitibana - funcionários da própria Fundação Cultural, artistas e jornalistas, como Sylvio Back e Aramis Millarch. Nota-se que os Boletins possuem um caráter celebrativo, tateando diversas características da cidade e tomando-as como elementos constituintes de uma memória e de uma cultura especificamente curitibana.

O volume mais antigo que analisaremos neste trabalho é o “Cinema no Paraná: nova geração”, escrito por Francisco Alves dos Santos e publicado em 1996 como Boletim Informativo da Casa Romário Martins. Autor de livros sobre cinema paranaense, Santos esteve envolvido diretamente com a área, tendo trabalhado na Cinemateca do Museu Guido Viaro desde sua fundação e chegando à direção do órgão entre 1983 e 1990. Em seus livros observa-se uma escrita muito próxima de suas memórias pessoais, por conta de sua vivência no meio cinematográfico. Santos também publicou o “Dicionário de Cinema do Paraná” (livro também publicado pela FCC) e o Boletim Informativo “Cinema Paraná: anos noventa”, uma espécie de continuidade da “Nova geração”. Desta forma, sua obra consolida certa narrativa sobre o cinema Paranaense.

O segundo volume escolhido é o Boletim da Casa Romário Martins intitulado “Cinemateca de Curitiba”, escrito pelo historiador Hugo Moura Tavares, funcionário da FCC. É uma edição lançada em 2005, quando a instituição completou trinta anos. Consideramos esta a obra publicada mais importante sobre a história da Cinemateca, pois delinea desde o contexto político municipal que permitiu sua implementação até a gestão contemporânea à publicação do Boletim. Ainda que o objetivo não fosse uma análise aprofundada e crítica,

---

diversas manifestações, além do patrimônio histórico. Assumiu funções anteriormente desempenhadas pelo Departamento de Relações Públicas e Promoções – DRPP, ampliando-as (cf. SILVEIRA, 2016, pp. 146-153).

permite a visualização de um quadro geral, a partir do qual pode se estabelecer questionamentos fundamentais sobre a história da Cinemateca.

A terceira obra selecionada é “Fundação Cultural de Curitiba no limiar do novo milênio”, publicado em 2000 pela própria FCC, escrito por Margarita Pericás Sansone. O livro pretende registrar diversos projetos empreendidos pela Fundação, desde sua origem, em 1973, até 2000. Há um tom comemorativo e confiante, influenciado pela virada do milênio: Curitiba estaria preparada para os anos vindouros por conta de um trabalho contínuo de efetivação de um projeto cultural para a cidade. A motivação política é clara: a autora, esposa de Rafael Greca, evidencia os feitos de seu companheiro e de seu grupo político e deixa em segundo plano os momentos em que o grupo de oposição esteve no poder. Uma peça rica para observar as intenções de tal grupo com relação à cultura e seu uso para legitimação de um projeto político.

Para compreender os diferentes significados de “cultura”, utilizamos as análises de Raymond Williams no verbete referente à palavra no livro Palavras-chave.

Na introdução ao livro, Maria Elisa Cevasco aponta a crítica à ideia (elitista e conservadora, para Williams) de F.R. Leavis de cultura como uma “expressão reservada” ou “o espaço de atuação de uma minoria, capaz de compreender e promulgar os mais altos valores da humanidade enfeixados nas obras dos grandes autores” (CEVASCO, 2007, p. 12). Tais valores colocariam a cultura em um plano elevado, uma área autônoma em relação à realidade. Desta maneira, a cultura teria uma função de “adorno do espírito” e estaria em oposição à insurgente cultura de massas (jornal, rádio, cinema), no contexto da virada do século XIX para o XX, afastando-a da possibilidade de intervenção e disputa de valores e interesses.

Raymond Williams propõe uma chave de leitura que permita a discussão da cultura por um viés marxista, em oposição à ideia conservadora e elitista anteriormente citada. A cultura deve, portanto, criticar o pensamento hegemônico e ser um campo acessível a todos, visto que mobiliza valores generalizáveis.

Na introdução do livro, Williams relata que notou, ao retornar para a universidade inglesa de Cambridge depois da Segunda Guerra Mundial, que a palavra cultura era de uso mais corrente do que antes da Guerra. Dois sentidos da palavra foram apreendidos. O primeiro, designa um tipo de comportamento de superioridade social. O segundo, estava ligado às artes (literatura, teatro, pintura). Estava em jogo a discussão de formação de valores e de um modo de vida específico das diferentes sociedades. Apesar de Williams ter notado

esses sentidos na década de 1940, percebeu que a mudança de sentido da palavra originou-se, no idioma inglês, nos primeiros anos do século XIX.

O sentido primário de cultura é, segundo Williams o de “cuidado com o crescimento natural” (WILLIAMS, 2007, p. 117), ou seja, de animais e de plantas. Numa comparação entre latim e inglês, refere-se, entre outras coisas, ao local de moradia (de *colonus* a *colony*), passando por veneração (de *cultus* a *cult*). Tais sentidos remontam à origem latina na antiguidade e chegam até o século XV. No século seguinte, tal sentido passa a ser aplicado enquanto metáfora para referir-se ao desenvolvimento humano, concomitantemente à aplicação original. Para o idioma alemão, Williams ressalta que seu uso, a partir do século XVIII, é sinônimo de civilização, no sentido de ser “civilizado” ou “cultivado”, e de “descrição do processo secular de desenvolvimento humano” (WILLIAMS, 2007, p. 119). Também na Alemanha surge a noção de cultura popular (*folk*), de caráter tradicional e nacional. Outro sentido para cultura é sua ligação com atividades artísticas, como música, literatura e cinema, num desdobramento de sua aplicação para o intelectual e estético. No que tange nossa pesquisa, este é o aspecto mais relevante de cultura, posto que é o que se aproxima no fazer artístico. O autor também resgata rapidamente os significados atribuídos às palavras arte e artista na introdução do livro *Cultura e Sociedade*. Em sua origem, está ligada às aptidões humanas em geral, mas há uma mudança significativa no século XIX, quando sua grafia ganhou a variação Arte, com A maiúsculo, passando a denotar aspectos imaginativos e criadores distintos.

Diante da multiplicidade de sentidos que a palavra cultura oferece, Williams defende que isso “indica uma argumentação complexa sobre as relações entre desenvolvimento humano geral e um modo específico de vida, e entre ambos e as obras e práticas da arte e da inteligência” (WILLIAMS, 2007, p. 122). Não há, portanto, um significado verdadeiro ou unificador: as pesquisas nas diferentes áreas do conhecimento estabelecem seus próprios vocabulários, devendo-se ter, então, consciência de tal variação e clareza em sua aplicação.

Os textos selecionados aparentam funcionar como uma divulgação da cultura curitibana. Tanto a intenção dos textos em si como sua forma de divulgação e fomento são intimamente ligados ao município. Em seu estatuto original, a Fundação Cultural de Curitiba tem por objetivo o fomento à cultura, num caráter geral. Seu campo de atuação é diversificado, pois inclui artes plásticas, visuais e cênicas, cinema e patrimônio histórico. Todas essas frentes denotam uma miscelânea de sentidos da palavra cultura. Um

questionamento surge diante da leitura dos textos de Williams: o Estado possui a capacidade efetiva de gerir a cultura?

Certo é poder a classe dominante controlar, em larga escala, a transmissão e a distribuição da herança comum; êsse controle - onde existe - deve ser assinalado como um fato a anotar acêrca daquela classe. Certo é, também, que uma tradição opera sempre seletivamente e que haverá sempre a tendência de relacionar e mesmo de subordinar êsse processo de seleção aos interesses da classe dominante. (WILLIAMS, 1969, p. 329)

Williams aponta que há certa seleção do que deve ser considerado “herança comum”, aqui entendido como a cultura em seu aspecto de vivência coletiva, o que identifica as pessoas como pertencentes a um grupo. Tal noção é recorrente nos textos analisados. Nas notas introdutórias do livro de Margarita Sansone, Jaime Lerner, ex-prefeito Curitiba e naquele momento governador do Paraná, evoca elementos que deveriam pertencer à “identidade da nossa gente” (LERNER, 2000, p. 6), com o *nós* demonstrando um sentido de pertencimento do próprio autor:

Juntos nós desembrulhamos as balas Zéquinha, juntos salvamos os filmes do Groff, juntos semeamos uma esteira de luz pela mão das crianças a cada manhã de pintura das bobinas de papel nos calçadões que íamos abrindo. (LERNER, 2000, p. 6)

Já o texto de Rafael Greca, também ex-prefeito da cidade, chama atenção para a ligação entre cultura e cidadania, intimamente ligadas ao pertencimento a um local específico. Nesta visão, a cultura garantiria a unificação de um povo em torno de suas características comuns. Greca fala no “sotaque da alma curitibana”, e Cassio Taniguchi, ex-prefeito da cidade, defende que a cultura do curitibano é revelada em seu amor pela cidade, que se dá pela imersão no conhecimento da arte e da história local.

A cultura enquanto pertencimento a algum lugar ou grupo também aparece nos textos específicos sobre cinema. Em *Cinema no Paraná: nova geração*, Santos ressalta a valorização dada pela Cinemateca do Museu Guido Viaro e pelos demais cinemas da FCC para a programação das salas, que priorizavam filmes nacionais enquanto elemento para o fortalecimento do consumo e da produção regional, em detrimento ao cinema “comercial” estrangeiro.

Esta atenção dedicada ao cinema nacional, em que se incluía um cinema consideravelmente atual, revelador da realidade brasileira, tornou possível o fortalecimento de uma identidade nacional, com ressonâncias positivas junto à comunidade, às representações populares empenhadas na luta pela redemocratização do país” (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 7)



Algo que chama a atenção no livro de Sansone é sua referência aos povos de culturas diversas que constituíram o povo curitibano e paranaense. Ao discorrer sobre a necessidade de valorização da memória da imigração, ressalta a escolha dessa população por Curitiba como um ambiente favorável ao trabalho e formação de famílias. Na lista de nações representadas, a maioria é europeia, e o Oriente é lembrado pelos árabes, judeus e japoneses. Um único contraponto a esta clássica representação da formação populacional paranaense é encontrado no texto de Santos, ao discorrer sobre o documentário *Lápis, de Cor e Salteado* (dir. Nivaldo Lopes, 1989), sobre o músico curitibano Palminor Rodrigues Ferreira, conhecido como Lápis. O filme é, para o autor, uma “valorização da contribuição da raça negra na construção da cultura paranaense, podendo ser considerada pioneira de uma nova vertente, no estudo da filmografia local” (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 44). No livro de Sansone, a única referência a alguma “contribuição da raça negra” encontra-se em uma fotografia cuja legenda é “Na Festa da Ordem, a comemoração dos 500 Anos, e a presença de baianas na sede da FCC” (SANSONE, 2000, p 188), referindo-se a imagem de três mulheres negras em trajes tradicionais de baianas. Percebemos, portanto, um afastamento da presença negra em Curitiba, caracterizada comumente como uma cidade essencialmente branca e de origem europeia.

O cinema é descrito como de “formidável influência [...] no modo de vida e no imaginário da humanidade” (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 2). A programação das salas da FCC é louvada pela valorização do produto nacional, dado que o mercado de exibição é fortemente dominado por filmes hollywoodianos. O consumo dos nacionais é visto nas publicações analisadas como uma resistência à influência estrangeira, criando uma coesão cultural por meio da arte. No texto de Tavares, percebe-se a preocupação em justificar a importância da Cinemateca não apenas como um local de consumo, mas também de formação de intelectuais e profissionais ligados ao audiovisual. Pensar e fazer cinema é um forte sinal de elevação do nível cultural:

A instituição cumpre sua função de descentralizar e facilitar o acesso à arte do cinema, gerando um interesse não apenas cultural mas também profissional, que é atendido com os cursos, mostras e ciclos de debates sobre cinema. (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. III).

Entretanto, o consumo do cinema enquanto arte não se restringe apenas às produções nacionais. Há um esforço de divulgação dos filmes estrangeiros considerados clássicos e *de arte*. Aqui percebemos a necessidade de alcançar uma espécie de nivelamento estético pela formação de plateia, e isso se dá em todas as áreas artísticas abraçadas pela FCC. Os textos

analisados pautam também a importância da descentralização por meio de projetos em bairros afastados do centro, onde tradicionalmente estão os principais pontos de agitação cultural, a exemplo do Boletim sobre a Cinemateca:

Descentralizar a cultura era um trabalho de promoções culturais, promovendo-as em locais de fácil acesso às diversas camadas sociais, visando criar na população o hábito do lazer cultural e atingir camadas que atualmente não participam da vida cultural por desinteresse, desconhecimento ou falta de condições financeiras. Essas programações têm, muitas vezes, um caráter didático, visando dar ao público uma noção básica de música, cinema, teatro, etc. (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 11).

Um dos projetos de descentralização que mais ganharam destaque é o das oficinas do Projeto Criança e Cinema de Animação, durante a década de 1970, que circulou na rede municipal de escolas. A iniciativa é descrita como fundamental para a criação de consciência do método de execução de filmes, envolvendo a criança em todo o processo criativo, desde a concepção de roteiro até sua execução em películas Super 8 e a exibição e circulação dos curtas-metragens.

Outro projeto destacado é o Linhas do Conhecimento, implementado em 1994, que tratava-se de ônibus equipados que circulavam pela cidade oferecendo oficinas de fotografia, música, literatura e outras artes. Este projeto é apresentado como um grande difusor da identidade cultural curitibana ao buscar a valorização da cidade, sua história e suas paisagens. Novamente, a característica de oferecer à população uma formação básica nas artes. Este é também um dos elementos mais lembrados quando se trata da história da Cinemateca.

Desde sua fundação, a Cinemateca do Museu Guido Viaro e a FCC ofereceram cursos, mostras e palestras, incentivando a formação de grupos de realizadores e críticos de cinema. Trouxe para palestrar na cidade grandes nomes, como José Carlos Avelar, Eduardo Escorel e Jean-Claude Bernardet, além de promover a circulação de filmes hoje considerados fundamentais na cinematografia brasileira, como o documentário *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, em 1985. Santos afirma que a Cinemateca viabilizou uma “Cultura cinematográfica” e tornou-se um “ponto de encontro cultural e intelectual da cidade” (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 8). De fato, a Cinemateca tornou-se um local em que o cinema consegue completar seu ciclo: dá suporte a projetos de cineastas locais, exhibe filmes, forma plateia, debate e, principalmente, salvaguarda a produção local. O Boletim sobre a Cinemateca descreve-a como um local de sociabilidade, reunindo a cinefilia curitibana e permitindo a realização de diversos projetos de jovens que se iniciavam nesta arte.

No Brasil, haviam, até 1975, ano de fundação da Cinemateca do Museu Guido Viaro, apenas outras duas instituições congêneres: a Cinemateca Brasileira, localizada em São Paulo, e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ambas se localizam nos grandes centros difusores da indústria cultural brasileira, onde havia uma tradição tanto na produção, quando na crítica, análise e história do cinema e outras artes. Tais fatos justificavam o surgimento de acervos especializados em filmes. Entretanto, Curitiba estava fora do mapa do cinema brasileiro, o que torna intrigante que ali surgisse um projeto de cinemateca e que fosse implementado com êxito. Que tradição cinematográfica havia na cidade? Era preciso inventá-la, ou recuperá-la. Os primeiros filmes recuperados pela FCC foram os dos pioneiros Anibal Requião e João Batista Groff, que registraram em filmes a Curitiba das primeiras décadas do século XX.

Sansone identifica a Cinemateca como um “acervo cultural e histórico da filmografia brasileira” e “a memória cinematográfica paranaense” (SANSONE, 2000, p. 173 - 174). A prospecção e conservação do cinema é colocada como fundamental para circulação da cultura cinematográfica. Como lembra Fausto Douglas Correa Júnior, isto amplia a simples função de cinemateca enquanto depósito de filmes, tornando-a um ponto de referência cultural:

Uma cinemateca é um arquivo, mas não é um arquivo qualquer. Trata-se de uma mistura de arquivo, museu e escola. Uma cinemateca preserva o patrimônio para difundi-lo, por meio de exposições, cursos, publicações, etc., e não apenas no seu espaço próprio (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 17).

Algo a ser notado é o entendimento, na bibliografia em análise, do cinema como uma forma de arte. Ora, na história do cinema tal associação não surgiu espontaneamente. O cinema surgiu como apenas mais uma forma de diversão barata e popular, estando muito distante dos críticos da arte tradicional. Anatol Rosenfeld discorre sobre o tema e reforça que o cinema possui diversos vieses: industrial, comunicacional e, em última instância, artístico.

Só uma parcela do entretenimento é arte, mas toda arte é - para aqueles que a amam - entretenimento e prazer. [...] É através da superfície do entretenimento que a arte nos conduz imperceptivelmente aos mistérios mais profundos da vida. O fato, portanto, de que o cinema é uma indústria de entretenimento não exclui a produção de arte (ROSENFELD, 2009, p. 42).

Rosenfeld indica ainda que o entendimento do cinema enquanto arte é o que o dignifica. Para ele, há uma oposição entre o cinema de grandes produções e o de produtores independentes, que devido ao fato de estarem deslocados do mercado capitalista, conseguem maior liberdade criativa, criando assim filmes dignos de serem chamados de arte.

O cinema produzido em Curitiba com o apoio da Cinemateca e da FCC, em seus primórdios, esteve longe das grandes produções. Estava destinado a consolidar a prática na cidade, que ao longo dos anos fortaleceu-se para disputar não apenas público e prêmios em festivais, mas também a incipiente plateia dos cinemas comerciais. Mesmo alcançando novos espaços, a grosso modo, a partir da década de 2000, o cinema curitibano continuou necessitando do apoio das políticas públicas para a cultura, tanto do município, como do estado e do governo federal.

Em seu texto contido no livro de Sansone, Cássio Taniguchi refere-se à produção de cultura como algo atrelado ao desenvolvimento intelectual. O papel do poder público deveria ser o de incentivo, planejamento e criação de condições para o desenvolvimento das artes. Assim, a gestão municipal, por meio da Fundação Cultural de Curitiba, seria a norteadora da cultura, incentivando artistas a produzir e circular suas obras. A consolidação desta prática veio com a *Lei de Incentivo à Cultura*, proposta pelo então vereador Ângelo Vanhoni durante a gestão de Jaime Lerner, sancionada em 1993 na gestão de Rafael Greca e posta em funcionamento a partir de 1994, permitindo a renúncia fiscal de parte da arrecadação municipal de impostos e direcionando o valor a editais de fomento a iniciativas culturais, como teatro, cinema, música, artes visuais e patrimônio.

Tal incentivo aos artistas locais permitiu a consolidação, ainda que tímida diante de seu verdadeiro potencial, da produção, circulação e consumo dentro do município. Cabe lembrar, porém, que a arte não é, em sua essência, exclusivamente dependente de incentivos do poder público. Entretanto, seu valor simbólico torna-a necessária para a população devido a seu caráter identitário, cultural e educativo, assim como possui valor financeiro, pois os investimentos feitos através de mecenato ou renúncia fiscal retornam aos cofres públicos, gerando mais renda tanto para o Estado como para os profissionais envolvidos. Os textos de Taniguchi e Greca ressaltam a importância do Estado como mantenedor da produção artística, que deve estar ao alcance de todos, tanto dos nomes consagrados quanto da população em geral, em especial as crianças atendidas pelos diversos projetos.

Diante desta breve análise, retornamos a Raymond Williams, que afirma que “uma cultura é, por essência, insuscetível de planejamento” (WILLIAMS, 1969, p. 343). Se escapa ao planejamento, como pensar a existência de um órgão público pensado justamente para formular as políticas públicas para a cultura? Afinal, de que significado de cultura estamos tratando?

Um problema que podemos apontar é o entendimento de cultura como “um modo de ser específico de um povo”. Haveria, segundo o projeto lernista, uma cultura curitibana? Parece-nos uma resposta difícil, visto que a cidade foi formada por um amálgama de culturas trazidas por imigrantes de diversos países. Como discorre PEREIRA (1996), os imigrantes europeus que chegaram ao Paraná no século XIX eram vistos com maus olhos pois traziam consigo costumes estranhos à sociedade já estabelecida. O autor relata os conflitos entre as etnias europeias que eram reproduzidos em pequena escala em Curitiba. Havia também o medo de sublevação popular, como as que ocorriam nos centros urbanos europeus. Entre os malvistas pela elite da época, encontram-se os escravos e libertos, associados à imoralidade. É relevante, portanto, a transição entre os conflitos sociais e culturais no século XIX e a difusão da ideia questionável de Curitiba enquanto uma cidade formada essencialmente por imigrantes convivendo em paz com o “objetivo de viver, trabalhar e formar suas famílias”, conforme SANSONE (2000, p. 133).

A cultura como um conjunto de elementos específicos que unificam um grupo também dialoga com a ideia de folclore, ausente nos textos. A rigor, poderia haver tradições tipicamente curitibanas, entretanto o que percebemos que comumente ganha destaque no cotidiano da cidade são as manifestações ligadas aos grupos imigrantes europeus, como ucranianos, poloneses ou italianos. Não é possível dizer que as políticas de ação da FCC neguem o folclore, mas notamos com curiosidade sua ausência num livro que se pretende como um grande catálogo da instituição, como é o de Margarita Pericás Sansone.

A análise dos textos revela um liame de culturas: vários significados convivem ali. Todos fazem sentido, e nenhum é mais falso ou verdadeiro que o outro. Os diversos aspectos apontados por Williams são contemplados pelos discursos lernistas oficializantes propagados pela Fundação Cultural de Curitiba através de suas publicações. As noções de “um modo de ser específico de um povo”, de “desenvolvimento intelectual” e de “desenvolvimento artístico” estão claramente contempladas, ainda que o primeiro apresente nos textos analisados, em nossa visão, um significado vago.

As ideias de Williams, ainda que partindo de um contexto diferente, como é a literatura e língua inglesa, são ferramentas úteis para refletir sobre parte das questões propostas nesta pesquisa, a saber: as relações entre cultura e arte e seus possíveis significados, as apropriações dos diversos sentidos que estas duas “palavras-chave” possuem e suas implicações. Ainda é possível o cotejamento dessas com uma bibliografia específica que discorra sobre história e teoria do cinema para entender em profundidade o que significou, em

seu contexto, o surgimento de uma cinemateca numa capital periférica como Curitiba, em um momento de modernização urbana.

#### 4.3 A CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO

Inaugurada em 23 de abril de 1975, a Cinemateca surgiu como seção do Museu Guido Viaro, sob a alçada da Fundação Cultural de Curitiba, inaugurado poucas semanas antes, em 19 de março. A iniciativa de complementar o museu teria vindo do então prefeito Jaime Lerner, que ordenou a adequação do subsolo para a instalação de uma sala de “cinema de arte”<sup>28</sup>. O prédio que o abrigava pertencia à Força Aérea Brasileira, desapropriado para a abertura da Estrutural Norte (a Travessa Nestor de Castro, continuada pela Alameda Augusto Stelfeld). Parcialmente demolido, o prédio foi restaurado sob o projeto do arquiteto Julio Pechmann para a instalação do museu, seguindo a definição proposta da criação do Centro Histórico de Curitiba no novo plano diretor, região que passava por revitalização por meio da requalificação de edifícios daquela região, considerada degradada (SILVEIRA, 2016, p. 81). Atualmente, esse edifício abriga a Casa da Memória, tendo passado por uma reforma e grande mudança em sua fachada.

O museu homenageia o artista visual e professor Guido Viaro, italiano radicado em Curitiba que faleceu em 1971. Viaro foi responsável por lançar em Curitiba discussões sobre a arte moderna, em contraposição a Alfredo Andersen e seu objetivismo e rigidez formal (OSINSKI, 1998, p. 241). Suas obras foram cedidas pela família para a prefeitura em regime de comodato, “com a finalidade precípua de torna-las de conhecimento do público em geral e de aprofundar a análise da obra de Viaro e da arte paranaense” (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 19). Pertencente à FCC, cabia a este museu a promoção das artes plásticas por meio de exposições, *workshops*, palestras e seminários, levando-o a ser um dos principais museus de Curitiba. Destacam-se também seu Centro de Documentação e Pesquisas e seu ateliê.

As instalações da Cinemateca referiam-se a um auditório com 110 lugares nomeado Sala Arnaldo Fontana, em homenagem ao crítico de cinema. Contava com um projetor de 35mm e dois de 16mm, um sendo da FCC e outro doado pelo Instituto Goethe (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 26). Contava com salas de trabalho e depósito

---

<sup>28</sup> Sem título. O Estado do Paraná 21/03/1975 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

climatizado para as películas. Possuía ainda mesas enroladeiras nas duas bitolas e uma moviola de 16mm.

Suas atividades de exibição, formação e preservação originaram-se de iniciativas anteriores promovidas pela Fundação Cultural de Curitiba. Festivais ocorreram no Teatro Paiol, bem como cursos de cinema, entre 1972 e 1974 (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2008, pp 154-159). Um dos eventos destacados por Hugo Moura Tavares é a realização da VII Jornada Nacional de Cineclubes em fevereiro de 1974, retomado após um hiato de seis anos, servindo de marco para a retomada do movimento cineclubista e oposição política à ditadura militar (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 14).

Quanto à prospecção, a FCC deu seus primeiros passos ao recuperar filmes de João Baptista Groff, e Anibal Requião, além de documentários, por exemplo da Botelho Filmes, do Rio de Janeiro, sobre a neve em Curitiba em 1958, e outro sobre a própria cidade, realizado em 1951 por Armando Ribeiro Pinto, presidente do Clube de Cinema. Era um trabalho constante na FCC e seu Setor de Cinema, que entrava em contato com descendentes dos pioneiros paranaenses e com possíveis possuidores de películas antigas. O material era adquirido por compra, doação simples ou doação condicionada, que exigia a contrapartida de fabricar uma nova cópia para o proprietário. Ao receber películas em nitrato, a FCC realizava negativos e contratipos, além da redução para 16mm utilizada em exibições. Este serviço era realizado pela Lider Cine Laboratório, do Rio de Janeiro. Os materiais em nitrato eram encaminhados ao Arquivo de Microfilmes da Prefeitura. As cópias em 16mm eram projetadas para uma plateia era formada por historiadores, jornalistas e convidados especiais, cujo objetivo era coletar informações sobre a obra em questão. Após essa identificação, o filme era arquivado. As películas que não eram do interesse da FCC eram encaminhadas para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Essas informações sobre prospecção encontramos num documento<sup>29</sup> no setor de documentação da Cinemateca de Curitiba referente à um relato de tais atividades no IV Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, realizado em Recife, julho de 1974. Ali temos a declarada intenção da FCC em criar uma filmoteca, que já previa a promoção de concursos para a realização de filmes de montagem sobre o material recuperado. Sabemos que o responsável pelo Setor de Cinema da FCC era Valêncio Xavier (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 18), cuja viagem à França em 1959 o aproximou da

---

<sup>29</sup> “XXVI Reunião anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência [...] Informe da Fundação Cultural de Curitiba” Datilografado, 4 páginas. Envelope História da Cinemateca Museu Guido Viaro. Acervo Cinemateca de Curitiba.

Cinemateca Francesa e da ideia de preservação de filmes. À Valêncio é creditada a ideia de criar em Curitiba uma cinemateca, sendo seu primeiro diretor, entre 1975 e 1983, seguido Francisco Alves do Santos, que trabalhava na Cinemateca desde seu início, assumiu até 1990.

A entrada nas sessões, que ocorriam de terça-feira a domingo às 20:30 horas, era inicialmente exclusiva para sócios, que pagavam uma mensalidade de CR\$10,00 ou CR\$5,00 para estudantes, que ainda ganhavam o direito de sugerir atividades a serem realizadas pela Cinemateca. Havia também a categoria de sócios honorários, como prefeito de Curitiba e conselheiros e diretores da FCC. A gestão da Cinemateca se dava por meio de uma diretoria composta por presidente, secretário e tesoureiro nomeados pela FCC para cargos de um ano. A primeira gestão da diretoria era Valêncio Xavier como presidente, Francisco Alves dos Santos como secretário e Jair Mendes, que também era diretor do Museu, como tesoureiro (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 27).

A CMGV contava ainda com um setor de pesquisas, a partir do qual foram realizados estudos publicados, como os textos sobre *Pátria Redimida* (João Baptista Groff, 1930), escrito por Clara Satiko Kano e Celina do Rocio, e Anibal Requião, escrito por Solange Straube Stecz e Elizabeth Karam, publicados na coletânea Cinema Brasileiro: 8 Estudos (BERNARDET, 1980), além do texto de Solange Straube Stecz e Thelma Penteado Lopes sobre o filme *Jacarezinho, cidade rainha do norte do Paraná* (Agiz Carneiro Bechara, 1947) (PENTEADO & STECZ, 1984). Valêncio Xavier e Francisco Alves dos Santos também produziram textos sobre a história do cinema paranaense, além de terem exercitado seus conhecimentos na imprensa diária paranaense. A crítica e o ensaio também ocorreram, de forma independente, graças a iniciativa de sócios da Cinemateca, com a publicação das revistas Tela e Cinema Teca, ambas com poucas edições, entre 1975 e 1976.

A preocupação com a formação e incentivo à produção de filmes foi constante na primeira década da CMGV. A partir de cursos, palestras e seminários, a Cinemateca promoveu o surgimento de uma nova geração de realizadores, como Berenice Mendes, Luis Fernando Severo, Beto Carminatti, Peter Lorenzo, Homero de Carvalho, Rui Vezaro, irmãos Wagner, para citar alguns. Esta ligação foi reforçada quando seus filmes começaram a concorrer em festivais e ganhar prêmios, com exposições específicas na Cinemateca, que por vezes atuava como coprodutora, fornecendo algum tipo de equipamento, material ou serviço. Outro destaque é o projeto Criança e Cinema de Animação, idealizado por Valêncio Xavier, que propunha oficinas em escolas da rede municipal, onde as crianças aprenderiam sobre a linguagem cinematográfica e poderiam desenvolver roteiros e produzir seus próprios filmes



de animação com câmeras Super-8. O projeto posteriormente recebeu apoio do MEC, realizando aproximadamente setenta e oito curtas metragens (SILVA NETO, 2017, p. 608-609).

Finda a gestão de Valêncio Xavier, em 1983, seu sucessor Francisco Alves dos Santos comprometeu-se em dar continuidade ao modelo inicial, ampliando-as. Cursos, mostras, retrospectivas, pesquisas e recuperação de filmes continuavam no dia-a-dia da Cinemateca. Uma mudança importante foi a instalação do sistema de ingressos a preços fixos e simbólicos, abandonando o esquema de mensalidade de sócios. Além da responsabilidade pela programação do Cine Groff, e posteriormente Ritz e Luz<sup>30</sup>, a CMGV ampliou suas exibições nos bairros, em associações de moradores, nos Circos da Cidade e em outros locais populares, em conformidade com as novas aspirações democráticas que envolviam a mudança de gestão da prefeitura, durante a redemocratização e abertura política do país (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, pp. 50-52).

O Museu Guido Viaro funcionou até 1995, quando ocorreu o rompimento do acordo entre Constantino Viaro, herdeiro de Guido, e a Prefeitura, alegando descaso e deterioração do acervo de seu pai. Em 2009 a família Viaro inaugurou um museu homônimo, de caráter privado. A Cinemateca do Museu Guido Viaro passou a se chamar Cinemateca de Curitiba, ganhando em 1997 uma nova sede, com arquitetura específica para abrigar suas atividades. As novas instalações localizam-se na esquina das ruas João Manoel e Presidente Carlos Cavalcanti, no bairro São Francisco, abrangendo dois casarões históricos e um anexo novo que corresponde às salas climatizadas de armazenamento do acervo e à sala de exibição, agora homenageando o pioneiro João Baptista Groff.

Quanto às relações entre a CMGV/Cinemateca de Curitiba com a FIAF, não encontramos referências de sua inscrição como membro ou observador. Uma publicação da Embrafilme, Cinemateca Imaginária, revela a ausência da CMGV no Simpósio sobre o

---

<sup>30</sup> Cine Groff foi o primeiro cinema a ser administrado pela FCC. Foi inaugurado em 1981 na Galeria Schaffer, localizada na rua XV de Novembro. Funcionou até 2003, quando a FCC deixou de administrar a galeria, que foi então devolvida à iniciativa privada e transformada em um centro comercial popular.

O Cine Ritz em questão foi inaugurado em 1985, como acordo entre a prefeitura e a loja C&A, que deveria construir um cinema no miolo de quadra no terreno em que seria construída a loja, na rua XV de Novembro. Este cinema encerrou as atividades em 2005 por conta do encerramento do contrato e inviabilidade de continuar as atividades ali. Funcionava como cinema lançador. O nome é homenagem ao antigo Cine Ritz, fechado em 1962 por conta do alargamento da rua e demolição do prédio.

Cine Luz, semelhantemente, surgiu em 1985, localizado na Praça Santos Andrade, no andar térreo do Citibank. Último cinema de rua de Curitiba, foi fechado em 2009, com a promessa da FCC de realocá-lo em pouco tempo. Homenageou o cinema homônimo localizado na Praça Zacarias, tendo funcionado entre 1939 e 1961, quando foi destruído por um incêndio.

Até o presente momento, janeiro de 2018, temos o projeto da prefeitura de reabrir Cine Groff e Cine Luz como duas salas do Cine Passeio, no antigo quartel na esquina das Ruas Riachuelo e Presidente Carlos Cavalcanti.

Cinema e a Memória do Brasil, ocorrido no Rio de Janeiro em agosto de 1979, que tinha o objetivo de “discutir a situação atual das pesquisas, da catalogação, da filmografia e da conservação de filmes com vistas à elaboração de um documento que proponha soluções e defina prioridades” (CALIL et al, 1981, p. 25). A fala de Carlos Roberto de Souza revela:

Outro material relativamente organizado é o que se encontra na Cinemateca do Museu Guido Viaro da Fundação Cultural de Curitiba. Não sei que documentação eles possuem e, infelizmente, não está presente aqui o Valêncio Xavier, que seria a pessoa mais categorizada para falar sobre essa cinemateca. O principal problema que a Cinemateca do Paraná enfrenta é a pouca quantidade de pessoal disponível e principalmente a reduzida mão-de-obra especializada no exame e identificação dos filmes (CALIL et al, 1981, p. 49-50).

Por outro lado, identificamos sua colaboração com o CPCB através de Valêncio Xavier e sua participação intensa nos encontros da associação, apresentando filmes recuperados pela CMGV e apresentando suas pesquisas. Chegou ao cargo de presidente do CPCP, entre 1996 e 1998 (COSTA & STECZ, s/d, não p.).

#### 4.3.1 A bibliografia disponível

A busca pela história da CMGV revela uma certa escassez bibliográfica. Temos dois tipos de bibliografia: a acadêmica, referente a pesquisas de dissertação, e a institucional, referente a publicações realizadas pela FCC. Comentaremos aqui os que consideramos os mais relevantes para esta pesquisa.

A única obra que encontramos que atem-se exclusivamente sobre a Cinemateca é o Boletim da Casa Romário Martins vol. 29, nº 128, de 2005, intitulado Cinemateca de Curitiba. Escrito por Hugo Moura Tavares, versa sobre a história da instituição, buscando seus antecedentes e alcançando o ano de 2005, quando a Cinemateca completou trinta anos. Marcado por esta efeméride, é um trabalho que busca embasamento em fontes escritas, como jornais e documentos oficiais, e orais, com entrevistas de diversos protagonistas.

Outras publicações da FCC que consideramos importantes são aquelas escritas por Francisco Alves dos Santos, principal cronista da Cinemateca. São dois Boletins Informativos da Casa Romário Martins, o Cinema no Paraná: nova geração, de 1996, e Cinema: Paraná, anos noventa, de 2001. Ambos não versam estritamente sobre a Cinemateca, mas partem dela como um elemento importante para o cinema paranaense, tanto pelo apoio às produções contemporâneas como também por seu caráter de preservação da história. Do mesmo autor temos o Dicionário de Cinema do Paraná, publicado também pela FCC em 2005. Ali

encontramos um extenso verbete sobre a Cinemateca e referência aos cineastas e filmes originários desta instituição.

Quanto aos trabalhos acadêmicos, aquele que consideramos o principal é a dissertação de Rodrigo Gomes de Araujo: “O passado vive em mim: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (décadas de 1970-2000)”. Trata-se de uma pesquisa sobre o fundador da Cinemateca, Valêncio Xavier, que perpassa por produções literárias e audiovisuais, com elementos importantes para a compreensão de sua vida e trajetória. Ressaltamos que a obra literária de Xavier é muito bem documentada em diversas pesquisas, mas a pesquisa de Araujo destaca-se justamente por dar um grande enfoque tanto à Cinemateca quanto aos filmes realizados por Xavier.

A pesquisa de Isadora Raquel Rupp intitulada Amor na Era Collor: o cinema paranaense da Geração 80, apesar de não ser focada exclusivamente na Cinemateca, apresenta uma análise interessante sobre a influência que os então jovens cineastas tiveram dessa instituição. Também ressaltamos o grande valor da dissertação de Solange Straube Stecz, Cinema Paranaense 1900 – 1930, onde encontramos valiosas informações sobre o trabalho de recuperação e acervo de filmes realizado pela Cinemateca.

#### 4.3.2 Fontes encontradas

Durante o primeiro semestre de 2016, dedicamo-nos à pesquisa em arquivos e bibliotecas de Curitiba, buscando possíveis fontes para a pesquisa. Listamos abaixo o tipo de documentação e o local onde se encontra.

- Arquivo Público Municipal
  - Leis, projetos de leis e decretos;
  - Fotografias;
- Biblioteca Otacílio Sousa Braga - FAP
  - Periódico: Boletim Informativo do MGTV;
- Biblioteca Pública do Paraná
  - Artigos de jornal;
  - Periódicos: revista Tela, Boletim Informativo do MGTV;
- Casa da Memória

- Folhetos: Programação do MGV, convites para eventos;
- Textos de divulgação;
- Artigos de jornal;
- Periódicos: Boletim Informativo do MGV;
- Relatórios anuais;
- Cinemateca de Curitiba
  - Periódicos: Boletim Informativo do MGV, revista Tela, revista Cinema Teca;
  - Artigos de jornal;
  - Fotografias;
  - Borderôs e programação;
  - Textos de divulgação;
  - Fichas dos sócios.
- *Site* Tablóide Digital < <http://www.millarch.org>>
  - Artigos de jornal: compilação de textos de Aramis Millarch
- *Site* Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional < <http://memoria.bn.br>>
  - Artigos de jornal

Diante da variedade de fontes, optamos por priorizar em nossa pesquisa o estudo de fontes que tratem mais claramente sobre a programação de filmes da Cinemateca. Para tanto, recorreremos aos Boletins Informativos do Museu Guido Viaro, folhetos de divulgação do Museu, borderôs e artigos de jornal coletados pela BPP, Casa da Memória e Cinemateca de Curitiba.

A breve lista que citamos não é definitiva. Cremos que há ainda muita documentação a ser encontrada. Dada nossa experiência nos acervos, percebemos uma certa má organização e catalogação, de modo que diferentes visitas resultaram em diversos materiais disponibilizados para consulta. Ao constatar isso, salientamos a necessidade de insistência da pesquisadora em solicitar múltiplas visitas aos acervos como estratégia para alcançar o maior número possível de documentos. Gostaríamos ainda de citar o caso da nossa visita ao arquivo da Fundação Cultural de Curitiba, de onde não pudemos levantar nenhuma fonte: alegou-se que a documentação referente do Museu Guido Viaro e sua Cinemateca estaria no Arquivo Municipal, na Casa da Memória ou na Cinemateca de Curitiba. Curiosamente, nesses outros arquivos ouvimos na possibilidade de encontrar documentos na FCC. O material disponível

no Arquivo Municipal resume-se a algumas fotografias da antiga sede da Cinemateca, onde hoje encontra-se a Casa da Memória, e em centenas de leis, projetos de leis e decretos referentes à FCC como um todo. Destacamos, neste caso, que as informações contidas nessas fontes são sobre recursos humanos (como afastamentos e nomeações) e dotação orçamentária.

Apesar da decepção por não encontrar documentos estritamente administrativos do antigo MGTV, traçamos um balanço positivo sobre os documentos disponíveis por conta de sua diversidade – ainda que muito descontínuos -, abrindo diversas oportunidades de pesquisa. Portanto, deixamos registrado aqui nossa apreensão sobre a gestão dos arquivos municipais, o que não significa que não agradecemos enormemente a solicitude de seus servidores em nossas visitas.

## 5 A PROGRAMAÇÃO DA CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO

Antes da análise de fontes propriamente dita, acreditamos ser de grande importância discorrer, ainda que brevemente, sobre o modo de tratamento dos dados coletados sobre a programação de filmes da Cinemateca do MG. Deparamo-nos, na pesquisa em acervos, com uma grande quantidade de materiais, de origens heterogêneas. Não obstante, as informações que necessitávamos eram também volumosas. Ainda que trabalhando sob uma perspectiva qualitativa, percebemos que não teríamos uma visão acurada sobre a problemática se não fosse realizada previamente uma quantificação. Disto surgiu a necessidade de racionalizar e gerenciar nosso material de trabalho em algumas etapas. Tendo todas as fontes em arquivos fotográficos digitais, na primeira etapa separamos as imagens em pastas. No primeiro nível, separamos pela instituição de origem do material (Casa da Memória, BPP, Cinemateca). No segundo nível, para cada pasta de instituição criamos uma pasta para cada ano de nosso recorte temporal (de 1975 a 1985), armazenando dentro destas os arquivos digitais das fontes, conforme seu ano de publicação. Na segunda etapa dedicamo-nos a extrair dados objetivos das fontes. Para tanto, criamos uma planilha *Excel* onde inserimos campos a serem preenchidos: data de exibição, nome do filme, diretor, ano de produção, nacionalidade (para os filmes brasileiros, procuramos identificar também se eram paranaenses), modo de exibição (nome da mostra ou festival, assim como parcerias que viabilizaram o evento e presença de diretores e/ou palestrantes) e nome do arquivo digital e sua direção nas pastas, o que permite o retorno à fonte para consulta.

Finda a inserção dos dados das fontes da planilha, pudemos ter uma noção mais concreta da programação de filmes da Cinemateca. Entretanto, identificamos alguns problemas. O maior deles acreditamos ser o da incerteza das informações, pois documentos distintos podem oferecer informações distintas sobre os mesmos acontecimentos. Isto ocorreu majoritariamente com datas de exibições, o que demandou a comparação entre diversos documentos, contanto ainda com a ajuda de um calendário, para buscar a data mais provável. Por vezes mostras e festivais eram noticiadas sem datas específicas para cada filme, para as quais temos apenas o primeiro e o último dia da mostra, ou então temos apenas o nome da mostra e sua duração, sem os filmes exibidos. As lacunas ocorreram também nos campos de diretor, ano de produção e nacionalidade. Aqui novamente recorreremos à comparação entre documentos diferentes e pesquisas em outros meios, buscando reconstituir ao máximo possível as informações. Mesmo cotejando os recortes de jornal e outros materiais de diversos

acervos, notamos grandes lacunas temporais, pelas quais percebemos a inconstância no trabalho de coleta de documentos. Para solucionar este problema na planilha que elaboramos, seria necessária uma *operação pente fino* em todas as edições dos jornais curitibanos que circularam no período abordado, o que seria um trabalho extenuante para o exíguo tempo do curso de mestrado.

Outra consideração a ser feita é que não podemos ter certeza absoluta de que todos os filmes noticiados foram exibidos. Sobre este problema, dois exemplos foram encontrados. O primeiro é o da censura, pois estamos tratando da área de cultura e de diversões públicas, visadas pelos órgãos de repressão da ditadura militar brasileira em curso naquele período. Encontramos o relato de que a exibição do filme *Mato Eles?* (Sérgio Bianchi, 1982), que ocorreria no auditório da BPP e na CMGV em abril de 1983, foi proibida pela Divisão de Censura da Polícia Federal<sup>31</sup>. Outro exemplo de sessão anunciada que não ocorreu foi a do filme *O Grande Ditador* (Charles Chaplin, 1940) no dia 24 de setembro de 1983. O jornal *O Estado do Paraná* relatou que o palestrante Maximo Barro e a película não chegaram a Curitiba até o horário da sessão<sup>32</sup>. Por meio de outra fonte<sup>33</sup>, tomamos conhecimento que no mesmo dia seria exibido *A Paixão de Joana D'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928), também comentado por Maximo Barro. Ambos os filmes faziam parte do evento Linguagem e Montagem do Cinema, em colaboração com a Fundação Álvares Penteado. Surgem dúvidas: as duas sessões foram canceladas? o palestrante chegou a tempo para a segunda sessão? o filme de Dreyer também era trazido por Barro, ou seria exibida uma cópia do acervo da CMGV? Estes ocorridos nos fazem questionar com que frequência as sessões eram canceladas e por quais motivos.

Em suma, temos consciência de que não estamos levando em consideração a integralidade da programação de filmes da CMGV, mas sim fragmentos que resultam numa grande amostra desse quadro. O objetivo do mencionado levantamento de dados é oferecer algumas guias que permitam compreender por quais caminhos o olhar dos frequentadores da Cinemateca mais percorreram. Uma vez que a tabela que organizamos tem um caráter operacional para esta pesquisa, optamos por não inseri-la como anexo neste texto, mas

<sup>31</sup> “Cinemateca do Museu Guido Viaro – ‘Mato Eles?’ – lançamento cancelado” Cidade Jornal 27/04/1983 Pasta Cinemateca de Curitiba – 2. Acervo Casa da Memória.

<sup>32</sup> “O Grande Ditador” O Estado do Paraná 28/09/1983 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

<sup>33</sup> “Cinemateca mostra grandes clássicos” Gazeta do Povo 24/09/1983 Pasta Cinemateca de Curitiba – 2. Acervo Casa da Memória.

consideramos importante que seja possível seu acesso. Para tanto, disponibilizamos na plataforma *Google Drive* esse material para que seja consultado, que pode ser acessado pelo link <https://goo.gl/mcNemG>. Lembramos que a planilha não está completa e que poderá ser editada e complementada com informações novas.

O dia 23 de abril de 1975 marcou a inauguração da Cinemateca do Museu Guido Viaro, com a tomada de posse de sua primeira diretoria: Valêncio Xavier (diretor), Lamartine Baritbach (secretário) e Jair Mendes (tesoureiro). Os jornais anunciaram o novo espaço como um “cinema de arte” que vinha para cobrir uma lacuna cultural na cidade. Durante o primeiro mês operou com dois projetores 16mm, cedidos pelo Instituto Goethe, e posteriormente adquirindo pela FCC um de 35mm, no mês seguinte (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 26).

No texto sobre a inauguração publicado no jornal *Gazeta do Povo*<sup>34</sup> daquela data, constam alguns filmes que seriam exibidos naquele mês de abril. O *Festival de Jovens Diretores do Cinema Alemão* fez as honras na primeira semana, sendo o primeiro a ser exibido *As Lágrimas amargas de Petra von Kant* (Rainer Werner Fassbinder, 1972) no dia 24. Nos dias seguintes, *Aguirre – a Raiva dos Deuses* (Werner Herzog, 1972), *Eika Katappa* (Werner Schroeter, 1969), *A Criança da Lata de Lixo* (Ula Söckl e Edgar Reitz, 1971), *Fogo de Palha* (Volker Schloendorff, 1972), além de desenhos animados (*A Princesa da Luz - Naguya Hine*) e *Nikolais Dance Theatre*. No decorrer no primeiro mês, os sócios da Cinemateca puderam apreciar ainda *Soberba* (Orson Welles, 1942), *Directed by John Ford* (Peter Bogdanovitch, 1971), *A Margem* (Ozualdo Candeias, 1967), *O Ano Passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961), *Lance Maior* (Sylvio Back, 1968), *Passe Livre* (Oswaldo Caldeira, 1974), *Pátria Redimida* (João Batista Groff, 1930), além de curtas metragens poloneses e um festival de animação canadense<sup>35</sup>.

Logo neste primeiro mês de programação aparecem algumas tendências que parecem predominar na escolha dos filmes projetados pela Cinemateca durante todo o período contemplado por esta pesquisa. O Novo Cinema Alemão figura constantemente, demonstrando uma preocupação em trazer para Curitiba o debate sobre filmes recentes, permitindo o acompanhamento das principais tendências cinematográficas internacionais.

<sup>34</sup> “Cinemateca do Museu Viaro inaugura hoje” *Gazeta do Povo* 23/04/1975 Pasta Cinemateca Curitiba. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

<sup>35</sup> Nesta lista, corrigimos nomes de filmes, diretores e ano de realização, que estavam equivocados na fonte. No serviço de busca do Google não encontramos referências aos filmes *A Princesa da Luz - Naguya Hine* e *Nikolais Dance Theatre*. *Fogo de Palha* é atribuído no texto a Ula Stöckl.



Outro elemento a ser notado é o recorte por nacionalidades, como o alemão, polonês e canadense, que aparenta ser muito comum, acreditamos que por conta das parcerias com embaixadas e institutos de cultura específicos de diversos países.

A história do cinema surge nessa programação com o filme de Orson Welles e o documentário sobre John Ford, consagrados pela crítica como autores de cinema, que dentro de um sistema de produção industrial de filmes imprimiram seus estilos pessoais, configurando em obras singulares no domínio da linguagem cinematográfica. O cinema paranaense também mostra sua história, com *Lance Maior* (por vezes considerado o primeiro longa-metragem desse estado) e *Pátria Redimida*, registro precioso da Revolução de 30. Somando ainda os filmes de Candeias e Caldeira, o cinema nacional marca um lugar de destaque na programação da Cinemateca.

Procuraremos analisar nas páginas seguintes a recorrência e o modo como tais recortes temáticos surgiam na programação da CMGV. Evidentemente, nossas escolhas implicam em deixar de lado muitas informações interessantes. Nosso objetivo aqui não é listar todos os filmes, festivais e mostras, mas sim buscar nos dados encontrados elementos que permitam compreender o discurso oficial de que a Cinemateca seria majoritariamente um espaço dedicado ao cinema de arte e à memória paranaense, assim como observar na prática se a programação correspondia a isso. Não podemos perder de vista a ideia de que os espaços culturais que surgiram em Curitiba na década de 1970 seguiam um fluxo de modernização da cidade que previa um novo modo do cidadão desfrutar dos espaços públicos.

## 5.1 HISTÓRIA DO CINEMA – CLÁSSICOS

Enquanto instituições dedicadas à preservação, as cinematecas desempenham um papel educativo na área da história do cinema. Para tanto, utilizam do recurso da exibição dos filmes clássicos, o seja, aqueles que de acordo com o consenso representam grande valor histórico e estético. Conhecer esses filmes significa adquirir erudição na arte cinematográfica, sendo fundamental saber identificar os motivos pelos quais os filmes contribuíram para o avanço da arte e consolidaram-se como obras de valor.

Observamos que na programação da CMGV ocorreram mostras e ciclos dedicados aos filmes clássicos<sup>36</sup>. Os eventos exploravam tanto recortes mais regionais, como filmes paranaenses, ou estrangeiros, obedecendo a recortes nacionais, como filmes clássicos alemães e franceses. Ocorriam também nas sessões regulares, desvinculadas a eventos, que exploravam uma grande diversidade.

Aqui pudemos observar um problema inerente ao olhar do historiador contemporâneo frente às fontes. Como determinar o que era considerado clássico para o contexto que estudamos? Estamos analisando fontes da década de 1970 e 1980, anos muito próximos de lançamentos que hoje nós consideramos clássicos, por exemplo filmes do Cinema Novo brasileiro. Diante disto, buscamos criticar nossa própria categoria de clássico cinematográfico de modo a evitar cair em anacronismos: para um espectador curitibano da década de 1970, esses filmes eram recentes? Ou eram mais antigos, já consolidados e consagrados?

Tomemos, então, alguns exemplos para análise.

A semana “Tesouros do MAM”<sup>37</sup>, ocorrida entre os dias 21 e 24 de abril de 1977, foi promovida no contexto do aniversário de dois anos da CMGV. A curadoria dos filmes foi realizada pela Cinemateca do MAM-RJ, consistindo em quatro longas metragens, dos quais um franco-alemão, dois estadunidenses e um brasileiro: *Vampiro* (Carl Theodor Dreyer, 1932), *O Segredo da Porta Fechada* (Fritz Lang, 1948), *Boxe por Amor* (Buster Keaton, 1926) e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1966). Keaton é descrito como o responsável pela obra-prima *A General*, e seu filme exibido um representante da comédia americana<sup>38</sup>. Dreyer, “um dos diretores mais importantes do cinema nórdico”, é lembrado, semelhantemente, por seus outros filmes, como *Ordet* e *A Paixão de Joana D’Arc*, e *Vampiro* é saudado por suas características estéticas marcantes, influenciado pelo expressionismo alemão e por “teóricos russos”. Lang é lembrado também pelas influências do expressionismo

---

<sup>36</sup> David Bordwell apresenta alguns elementos definidores do cinema clássico hollywoodiano, que pode ser observado no roteiro, na montagem e na decupagem dos filmes. Em síntese, “o filme clássico respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido” (BORDWELL, 2005, p. 279). A linearidade, o fechamento da narrativa principal, construções espaciais e temporais coerentes são alguns dos recursos. “A estabilidade e a unidade da narração hollywoodiana são na verdade duas das razões para denomina-la clássica, ao menos no sentido de que o classicismo, em qualquer arte, sempre se caracterizou pela obediência a normas extrínsecas” (BORDWELL, 2005, p. 295). Assim, mesmo não sendo uma produção de Hollywood, um filme pode adotar esses mesmos recursos, sendo identificado como formalmente clássico.

<sup>37</sup> “Cinemateca Guido Viaro promove a Semana do Cinema Brasileiro” *Gazeta do Povo* 26/04/1977 Pasta Cinemateca de Curitiba 1. Acervo Casa da Memória.

<sup>38</sup> “Vampiro e Augusto Matraga na Cinemateca” *Gazeta do Povo* 22/04/1977 Pasta Cinemateca de Curitiba 1. Acervo Casa da Memória.

alemão e por outra obra sua, *M, O Vampiro de Dusseldorf*<sup>39</sup>. O filme mais recente do programa é o de Roberto Santos, lembrado tanto por ser uma adaptação da literatura de Guimarães Rosa como pelo mérito do ator principal, Leonardo Vilar, por ter atuado também em *O Pagador de Promessas*, de 1962, ganhador da Palma de Ouro no festival de Cannes<sup>40</sup>.

A mostra “Obras Marcantes do Cinema Francês”<sup>41</sup>, de julho de 1978, buscou lançar um olhar temporal abrangente em suas oito películas de longa-metragem. Realizada em colaboração com a Aliança Francesa, a mostra trouxe para Curitiba filmes clássicos e importantes, como *Zero de Comportamento* (Jean Vigo, 1933) e *Atalante* (Jean Vigo, 1934), redescobertos e consagrados a partir da década de 1950 pela publicação do livro de Paulo Emílio Sales Gomes sobre o jovem cineasta de vida e carreira breves<sup>42</sup>. Os irmãos Lumière foram reverenciados na mostra através do documentário *Lumière* (Marc Allégret, 1968), exaltados como os inventores do cinematógrafo, sendo lembrada ainda no artigo publicado pela Gazeta do Povo<sup>43</sup> a mítica primeira exibição pública de sua invenção, no Grand Café em Paris, em dezembro de 1895. Curiosamente, é atribuído a eles ainda o pioneirismo pelo gênero documentário com *A Saída dos Operários das Usinas Lumière* (1895) e *A Chegada do Trem na Estação* (1896), pela utilização de primeiro plano, com *O Almoço do Bebê* (1895), e das primeiras comédias, com *O Regador Regado* (1895). Outro documentário, *Paris 1900* (1947), de Nicole Vedres, refere-se também aos pioneiros do cinema, como George Méliès e Max Linder. Foram exibidos ainda *Sangue de um Poeta* (Jean Cocteau, 1930), *Paris que Dorme* (René Clair, 1923), e dentre os filmes mais recentes estavam *Crônica de um Verão* (Jean Rouch, 1960), hoje considerado clássico documentário, fundador do chamado *cinema*

<sup>39</sup> “Cinemateca Guido Viaro promove a Semana do Cinema Brasileiro” Gazeta do Povo 26/04/1977 Pasta Cinemateca de Curitiba 1. Acervo Casa da Memória.

<sup>40</sup> “Vampiro e Augusto Matraga na Cinemateca” Gazeta do Povo 22/04/1977 Pasta Cinemateca de Curitiba 1. Acervo Casa da Memória.

<sup>41</sup> Por meio do texto publicado na Gazeta do Povo sabemos que foram exibidos *Atalante*, *Lumière*, *Paris 1900*, *O Sangue do Poeta*, *Paris que Dorme*, *Atalante* e *Crônica de um Verão*, e ainda algum filme não citado de Godard. Encontramos outra referência à esta mostra no documento “FCC/1978”, espécie de catálogo das ações da FCC durante o referido ano, encontrado no acervo da Casa da Memória. Neste documento tomamos conhecimento que foram exibidos mais filmes e complementamos a lista com *Zero de Comportamento* e *Os Carabineiros*, também conhecido no Brasil como *Tempo de Guerra*, dirigido por Godard. Optamos por utilizar o nome *Tempo de Guerra* por ser como foi lançado no Brasil. Em outros países, é conhecido pela tradução do original *Les Carabiniers*.

<sup>42</sup> Jean Vigo realizou apenas quatro filmes, *Zero de Comportamento*, *Atalante* (1934), *Taris, roi de l'eau* (1931) e *A Propósito de Nice* (1930). O livro de Paulo Emílio, *Jean Vigo*, é uma biografia que causou grande impacto no meio cinéfilo francês na década de 1950 ao constituir uma pesquisa profunda não apenas sobre o cineasta Vigo, mas também sobre Vigo pai, antigo militante anarquista, o que rendeu a publicação de outro livro, intitulado *Vigo, Vulgo Almereida*.

<sup>43</sup> “Cinemateca mostra os clássicos” Gazeta do Povo 23/07/1978 Pasta Cinemateca de Curitiba – 2 Acervo Casa da Memória.

*verité*, e *Tempo de Guerra* (Jean-Luc Godard, 1963), ambos cineastas fundamentais para o cinema moderno.

De fato, esta mostra proporcionou aos frequentadores da CMGV filmes fundamentais para a compreensão do cinema francês e da própria história do cinema como um todo, visto que foram uma pesada influência sobre diversas cinematografias. Pelo teor do texto publicado no jornal, notamos que o autor priorizou a descrição dos dois documentários sobre o cinema antigo, por meio dos quais seria possível ao público aprender sobre filmes e cineastas fundamentais que ficaram de fora da mostra e destaca-se sua importância histórica para compreender a arte cinematográfica. Se observarmos as datas, temos que os dois documentários históricos foram exibidos nos dois primeiros dias. Para os outros filmes, o texto limita-se a indicar o nome, o diretor, o ano de lançamento e a data da exibição. O leitor leigo em história do cinema poderia apreender que os demais filmes da mostra seriam clássicos, mas não teria pelo artigo informações que justificassem a alcunha. Entretanto, para um leitor cinéfilo seria possível que não necessitasse saber por quê esses filmes eram importantes – apenas o nome do diretor e o título bastariam para situá-lo -, mas precisaria de alguma contextualização sobre os dois documentários históricos.

O ano de 1978 contou também com a mostra “O Horror e o Fantástico no Cinema Clássico Alemão”<sup>44</sup>, realizada em parceria do Instituto Goethe, durante o mês de agosto. Os frequentadores da Cinemateca puderam assistir a cinco longas-metragens: *Os Olhos da Múmia* (Ernst Lubitsch, 1918), *O Gabinete do Doutor Caligari* (Robert Wiener, 1920), *A Morte Cansada* (Fritz Lang, 1921), *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) e *Segredos de uma Alma* (Georg Wilhelm Pabst, 1926). Temos aqui alguns dos mais importantes filmes do Expressionismo Alemão, marcado pelo gênero do horror e pela influência do teatro de Max Reinhardt. A estética marcante dessa *escola* cinematográfica contribuiu para garantir lugar entre os filmes mais importantes da história do cinema, configurando em clássicos. Dentre a referida seleção, os principais e mais importantes são *Nosferatu* e *O Gabinete do Doutor Caligari*. Novamente, o título da mostra deixou clara a importância de tais filmes por meio da escolha de uma palavra específica: “clássico”, num sentido de que são filmes básicos para entender a história do cinema, que contribuíram com originalidade e exerceram grande influência sobre o que veio depois.

Apesar de na maioria das vezes o chamariz para as mostras ser uma região específica, um conjunto de obras mais ou menos coesas em escolas e tendências, épocas ou diretores,

---

<sup>44</sup> FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. FCC/1978. Encadernado, sem paginação. Acervo Casa da Memória.

encontramos o caso da mostra em homenagem à Marilyn Monroe na ocasião dos vinte anos de sua morte. Entre 26 e 29 de agosto de 1982 a Cinemateca exibiu *Joguei Minha Mulher* (Richard Sale, 1951), *Almas Desesperadas* (Roy Baker, 1952), *Páginas da Vida* (Henry Koster, 1952) e *O Pecado Mora ao Lado* (Billy Wilder, 1955). A referência específica à atriz justifica-se por sua fama, com sua beleza retratada em filmes, alguns tornando-se clássicos da comédia norte-americana. Sua imagem consolidou todo um estereótipo feminino na cultura *pop*, da mulher loira superssexualizada e pouco inteligente, que angariou a audiência masculina.

## 5.2 FILMES BRASILEIROS

A cinematografia brasileira recebeu grande destaque na programação da CMGV, tanto pela exibição daqueles considerados clássicos nacionais como pela atenção fundamental dada à história do cinema paranaense. Neste momento deparamo-nos com a articulação entre as funções das cinematecas, de prospecção e preservação de filmes de suas regiões, e a exibição dessas películas, quando permitida, de acordo com as orientações das práticas de conservação. A Cinemateca do MGTV, sendo uma cinemateca regional, interessada na preservação de filmes paranaenses, desenvolveu suas atividades de modo a priorizar este recorte, com o resgate de películas como as de Aníbal Requião e João Baptista Goff. Isto não significa que seriam desprezados filmes de outras regiões

Em novembro de 1982 foi promovido o Ciclo Vera Cruz<sup>45</sup>, em homenagem a esta importante produtora brasileira fundada em 1949 pelos empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, que ambicionou a instalação de uma indústria cinematográfica forte num país que não via iniciativas semelhantes vingarem. A produtora, por meio de Alberto Cavalcanti, trouxe para o Brasil alguns diretores estrangeiros, como Tom Payne (argentino que iniciou na carreira cinematográfica na Inglaterra), Luciano Salce e Adolfo Celi, ambos italianos.

*Tico Tico no Fubá* (Adolfo Celi, 1952), *Nadando em Dinheiro* (1953), *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), *Uma Pulga na Balança* (Luciano Salce, 1954), *Floradas da Serra* (1954) e *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1954) foram projetados entre os dias 31 de outubro e 12 de novembro, com reprises. Temos uma amostra dos principais filmes da Vera Cruz, sendo que dois alcançaram grande reconhecimento internacional ao serem exibidos e premiados em

---

<sup>45</sup> “Cinemateca revive os tempos de ouro da Vera Cruz” Diário do Paraná 21/08/1982 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

festivais internacionais: *Sinhá Moça* foi premiado nos festivais de Berlim e Veneza, enquanto *O Cangaceiro* ganhou dois prêmios em Cannes. Nesta mostra, notamos o empenho em reconhecer uma produtora específica como um marco na história do cinema brasileiro, ressaltado no texto de divulgação publicado no jornal Diário do Paraná. Apesar da breve duração de cinco anos e da falência por má administração, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz proporcionou filme de sucesso de público e crítica, permitiu a formação de profissionais técnicos (como o montador paranaense Mauro Alice, citado pelo Diário do Paraná) que trabalharam em outras produções brasileiras e mostrou o potencial brasileiro ao garantir exibições em outros países e receber prêmios em alguns dos principais festivais do mundo.

### 5.3 CINEMA PARANAENSE

A história do cinema paranaense fez-se representar em alguns eventos específicos, dos quais citaremos três.

A Memória do Cinema Sulino<sup>46</sup>, mostra ocorrida em 20 de dezembro de 1983, contou com as seguintes películas: *Cinema Gaúcho dos Anos Vinte* (Antonio Jesus Pfeil, 1976), *Companhia Lumber* (Botelho Filmes, 1922), *Visita de Bento Munhoz a Cornélio Procópio* (J.C. Nobre-Rossi, 1951). Exibidos em conjunto numa única sessão, os filmes pontuam alguns momentos da história dos três estados sulinos. O filme de Pfeil aborda especificamente a história do cinema gaúcho, enquanto *Companhia Lumber*, documentário de encomenda, trata da empresa madeireira que explorou terras da região do Contestado, tendo se envolvido diretamente nos eventos do conflito entre os estados do Paraná e Santa Catarina. Por último, *Visita de Bento Munhoz a Cornélio Procópio* é um cinejornal, típico registro de propaganda das ações de líderes políticos. O documento consultado, folheto da programação do MGTV, destaca que as três películas fazem parte do acervo da Cinemateca, o que consideramos que ressalta a função da CMGV em preservar a história do cinema em nível regional, bem como fornece o acesso de tais materiais para o público. De todos os filmes citados no documento, apenas aqueles da mostra A Memória do Cinema Sulino e ainda *Carro de Bois* (Humberto Mauro, 1974) são explicitamente identificados como pertencentes à CMGV, enquanto que aos demais não são atribuídas as origens das películas.

---

<sup>46</sup> “Cinemateca Museu Guido Viaro – programação dezembro – 1983” folheto. Acervo Casa da Memória.

A Retrospectiva do Cinema Paranaense integrou as comemorações do décimo aniversário do MGV, ocorrido em abril de 1985<sup>47</sup>. Identificamos a projeção de seis filmes: *O Centenário do Paraná* (Padre Tadeu, 1954), *Panorama da Curitiba* (Anibal Requião, 1909), *Revolução Constitucionalista de 1932* (João Baptista Groff, 1932), *Hollywood Studios* (Artur Rogge, 1928), *Casamento Polonês* (diretor não identificado, 1954) e *A Visita de Bento Munhoz a Cornélio Procópio* (J.C. Nobre-Rossi, 1953). Aqui observamos dois filmes que costumam constar entre os principais dentre os pioneiros, *Hollywood Studios* e *Panorama de Curitiba*. Groff, apesar de também pertencer à primeira fase do cinema paranaense, é lembrado muito mais por *Pátria Redimida*, que é, inclusive, o filme paranaense mais projetado durante a primeira década da cinemateca.

Artur Rogge e *Hollywood Studios* representam o sonho de implementar no Brasil, e especificamente em Curitiba, uma indústria cinematográfica de grande porte. Rogge viajou em 1927 para Hollywood, onde adquiriu equipamentos e *know-how*, aproveitando a oportunidade para gravar o documentário *Hollywood Studios*, apresentando os grandes estúdios, as mansões dos artistas e alguns famosos, reforçando a devoção ao *star system* norte-americano. Seu outro filme é *A Chegada de Didi Caillet a Curitiba*, de 1929, documentário sobre a curitibana que concorreu à Miss Brasil naquele ano. Os investimentos de Rogge em equipamentos cinematográficos logo revelou-se um fracasso: ele adquiriu máquinas de cinema mudo que rapidamente tornaram-se obsoletas, visto que dentro de poucos anos consolidaram-se as novas tecnologias de sonorização sincronizada. Sabe-se que este diretor realizou trabalhos institucionais, mas sobreviveram apenas as duas películas mencionadas<sup>48</sup>.

Pioneiro, Anibal Requião dedicou-se à tomada de “vistas”, pequenos filmes que mostravam aspectos de alguma cidade ou paisagem. Registrou a vida curitibana durante a *belle époque*, como *A Chegada do Primeiro Automóvel a Curitiba* (1907), *Carnaval em Curitiba* (1910) e *Comemoração do Vigésimo Aniversário da República* (1909). Requião representa, portanto, o nascimento do cinema no Paraná, ao qual se recorre para referências as primeiras iniciativas de produção e registro dos costumes regionais.

<sup>47</sup> “A Cinemateca faz dez anos. E já tem história”. Diário do Paraná 21/04/1985 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

<sup>48</sup> Segundo Eduardo Baggio, sabe-se muito pouco sobre Artur Rogge, havendo escassas referências sobre sua atuação, o que dificulta o trabalho histórico sobre este diretor. Tomamos como base o verbete sobre Rogge no Dicionário de Cinema do Paraná (SANTOS, 2005, p. 169) e a fala de Baggio no 6º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva (BAGGIO, 2017).

Outra mostra ao cinema regional e sua história foi a Clássicos Paranaenses<sup>49</sup>, no ano de 1981. A sessão dupla do dia 04 de setembro apresentou dois filmes paranaenses importantes: *Pátria Redimida* (João Baptista Groff, 1930) e *Índios Xetá na Serra dos Dourados* (Vladimir Kozák e José Loureiro Fernandes, 1954). No texto de divulgação da programação da Cinemateca para o mês de setembro de 1981, publicado no jornal Diário do Paraná, é destacado o documentário de Vladimir Kozák e José Loureiro, que versa sobre a comunidade indígena localizada no norte paranaense: “um filme importantíssimo não só a nível cinematográfico, mas antropológico”. De fato, as imagens produzidas por Kozák sobre as populações indígenas, em parceria com o antropólogo, são de valor inestimável, pois registraram culturas à beira da extinção.

Já para o filme *Pátria Redimida*, no referido texto de jornal, é citada apenas a informação de que o nome do Cine Groff, então administrado e programado pela CMGV, é uma homenagem ao diretor João Baptista Groff. Este documentário, dado como perdido por conta do incêndio de 1957 na Cinemateca Brasileira, mas recuperado pela FCC na década de 1970, é considerado uma obra importantíssima por ter registrado em 1930 o avanço de Getúlio Vargas e suas tropas pelo Brasil, acompanhando-o desde sua passagem por Curitiba até o Rio de Janeiro. Foi considerado o filme oficial da revolução de 1930, sendo lançado comercialmente nos cinemas de todo o país, o que garantiu a Groff, então já um notável fotógrafo de imprensa e cinematografista de atualidades, prestígio diante do novo governo. Tornou-se cinematografista do DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda), acompanhando o interventor do Paraná, Manoel Ribas, o que resultou em grande coleção de cinejornais de propaganda com preciosas imagens do estado e suas transformações (SANTOS, 2005, p. 104).

Notamos que os programas dedicados à história do cinema paranaense tenderam a reforçar alguns aspectos importantes. Primeiramente, a ideia de que houve diversas iniciativas de produção cinematográficas no estado, concentradas especificamente no gênero documentário, envolvendo, na verdade, também outras formas narrativas antigas, como as vistas (principalmente pela obra de Anibal Requião), os cinejornais, o cinema de cavação e as atualidades. Outro elemento que apreendemos é que as produções concentram-se em Curitiba, havendo poucas referências a outras cidades – como *A Visita de Bento Munhoz a Cornélio Procópio* (J.C. Nobre-Rossi, 1953), exibido em duas ocasiões, em 1985 e 1983, ou ainda

---

<sup>49</sup> “Cinemateca: a programação de setembro” Diário do Paraná, 02/09/1981 Pasta Cinemateca Guido Viaro. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.



*Jacarezinho, Cidade rainha do Norte do Paraná* (Agiz Carneiro Bechara, 1947), exemplo de cinema de cavação, produzido pela Metrôpoles Filmes de São Paulo. Esta película, ao chegar ao acervo da CMGV, foi objeto de estudo realizado por pesquisadoras da instituição à época, Thelma Penteado Lopes e Solange Straube Stecz, e publicado pelo CPCB e MinC em 1988. Segundo as pesquisadoras:

A realização deste filme por paulistas, tem, sem dúvida, relação com o contato direto que o norte do Paraná mantinha com São Paulo, uma vez que era por aquele estado que se escoava a produção cafeeira paranaense e por onde chegavam novidades e modismos. Os dados do filme permitem uma visão de aspectos da cidade de Jacarezinho, seu desenvolvimento e costumes. É um exemplo típico do chamado “Cinema de Cavação”, feito com intenções exclusivamente comerciais e que está presente na história do cinema no Brasil, realizado frequentemente pelo interior do país (PENTEADO & STECZ, 1984, p. 43-44).

Curiosamente, trata-se de uma produção paulista sobre uma cidade paranaense, o que nos faz refletir sobre qual a definição de “cinema paranaense”. Neste caso, o assunto do filme é uma parte do território do estado. Lembramos outros casos, como *Companhia Lumber* (Botelho Filmes, 1922), exibido na referida Mostra Memória do Cinema Sulino, em 1983, produzido por cariocas, que refere-se à uma região disputada por Santa Catarina e Paraná, o que remete à consolidação dos limites entre os estado ao fim da Guerra do Contestado, em 1916. Portanto, “cinema paranaense” seria uma classificação multifacetada, referindo-se à empresa produtora, ao tema retratado e/ou ao diretor da obra.

Uma vez que a história do cinema paranaense apresentada pela CMGV concentra-se em filmes não-ficcionais, surge o problema da produção de cinema ficcional. O sonho constante de instalação e consolidação de uma indústria cinematográfica no Brasil, e consequentemente no Paraná, gira em torno justamente do filme ficcional. A exemplo da experiência de Artur Rogge, tais iniciativas demandam grandes investimentos em equipamentos e conhecimentos técnicos, bem como sistemas de distribuição e promoção. Nisto encontramos a facilidade do cinema estrangeiro em entrar no país e fixar suas narrativas, costumes e *star system*. A competição com o produto nacional é fácil. “Nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (GOMES, 1996, p. 90), explica Paulo Emílio a colonização através do cinema e da imobilidade cultural, eventualmente fraturada pelas chanchadas, pelo Cinema Novo e pelo Cinema Marginal.

Evidencia-se que o cinema paranaense carece de raízes profundas no que diz respeito ao ficcional. Quais seriam, portanto, os pioneiros deste gênero? Remetemos, então a dois

filmes: *Bom Jesus da Cana Verde* (Frei Gabrielângelo Caramore, 1966)<sup>50</sup> e *Lance Maior* (Sylvio Back, 1968)<sup>51</sup>.

*Bom Jesus da Cana Verde* é um longa-metragem rodado em película 16mm colorida, financiado pelas doações de fiéis católicos da cidade de Siqueira Campos, na região do Norte Pioneiro paranaense. Seu diretor, o frei capuchinho Gabrielângelo Caramore, nasceu na Itália em 1923 e veio para o Brasil em 1948, trabalhando em seminários e paróquias em Siqueira Campos e Capitão Leônidas Marques, no oeste paranaense. O roteiro do filme trata de um drama ambientado no século XVIII e aborda a história da imagem de Bom Jesus da Cana Verde, considerado padroeiro daquela cidade, que, segundo a tradição local, teria sido esculpida por Aleijadinho. A notícia publicada no jornal Estado do Paraná descreve o argumento do filme:

Conta a história de Vicente, escravo de rico fazendeiro Antônio de Paula Oliveira Pinto, que desobedeceu às ordens de seu senhor. Temendo um provável castigo no pelourinho, fugiu para o mato, onde viveu por várias semanas. Quando retornou à fazenda, levou ao fazendeiro uma imagem de Jesus Cristo, esculpida em cedro vermelho. Ao ver a imagem, o fazendeiro chamou o escravo e disse-lhe que estava livre.<sup>52</sup>

Segundo Santos (2005, p. 50), frei Gabrielângelo acumulou as funções de diretor, fotógrafo e operador de câmera, enquanto que o elenco foi composto por um grupo de teatro amador da cidade. O roteiro foi desenvolvido por Joaquim Vicente de Souza, historiador de Siqueira Campos, segundo Santos, e político local, segundo o texto do Estado do Paraná. Notamos, a partir destas informações, um certo *amadorismo* na referida produção. A bitola 16mm, assim como as demais películas menores, é considerada um formato “não profissional”, dado que o cinema se standardizou a partir do “profissional” 35mm. Isto se deve tanto ao barateamento da película quanto a seus aspectos técnicos, com câmeras menores. Outros sinais de *amadorismo* são encontrados na equipe, pois, ao que as escassas fontes indicam, não eram pessoas com maiores laços no meio cinematográfico, possivelmente com pouca ou nenhuma experiência: atores de teatro amador, um roteirista político/historiador, um diretor frade. A reportagem indica ainda:

---

<sup>50</sup> De acordo com texto publicado em O Estado do Paraná em 11/11/1980, este filme foi produzido em 1966. A base de dados da Cinemateca Brasileira <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> (acesso em 06/01/2017) indica o ano de 1962. Já o Dicionário de Cinema do Paraná aponta a estreia em 22/08/1967.

<sup>51</sup> A base de dados da Cinemateca Brasileira <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> (acesso em 06/01/2017) indica 1968 como ano de produção e 1969 o ano de estreia. Costuma-se usar a data de 1968 para referir-se a este filme, como na publicação do roteiro pela FCC (BOLETIM DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 1975).

<sup>52</sup> “O filme de frei Gabrielângelo” O Estado do Paraná 11/11/1980 Pasta Cinemateca Guido Viaro. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

O frei Gabrielângelo contou ontem as dificuldades que teve para fazer o filme, como a utilização de máquina manual, “que necessita dar corda cada minuto”. Ele justificou as falhas pela falta de experiência, mas o crítico de cinema e cineasta Francisco Alves dos Santos ressaltou a importância da obra, cuja temática enfocando a religiosidade popular “antecedeu o que hoje está em evidência”.<sup>53</sup>

Outra informação relevante é que o filme estreou em 22 de agosto de 1967 em Siqueira Campos e foi exibido pela região “com muita acolhida popular” (SANTOS, 2005, p. 51). Entretanto, o Estado do Paraná indica que o filme “será lançado hoje [11/11/1980] em Curitiba”. Temos, então, a questão dos meios de legitimação da importância do filme pois, mesmo após treze anos de sua circulação na região do Norte Pioneiro, em Curitiba ele foi tratado como uma novidade. A oportunidade de levar o filme e seu diretor para o evento na Cinemateca, juntamente com o texto de jornal divulgando-o como “o primeiro longa-metragem do Paraná” revela sua importância histórica de pioneirismo, ressaltando ainda que é anterior ao outro filme fundador da ficção de longa metragem, *Lance Maior*.

*Lance Maior* (Sylvio Back, 1968) costuma ser citado como o primeiro filme de longa metragem ficcional paranaense a ganhar destaque em nível nacional. O diretor, Sylvio Back, é catarinense de Blumenau, filho de imigrantes (pai húngaro e mãe alemã), radicou-se em Curitiba, onde iniciou e abandonou o curso de Ciências Econômicas na então Universidade do Paraná. Exerceu a profissão de jornalista e envolveu-se com o cineclubismo, crítica de cinema e ensaios<sup>54</sup>. Em 1964 passa à direção cinematográfica com o curta *As Moradas*, em 16mm. Exercitou suas habilidades de diretor em mais alguns curtas metragens até que em 1968 realiza seu primeiro longa-metragem, a ficção *Lance Maior*, em película 35mm. Em oposição do filme de frei Gabrielângelo, em *Lance Maior* notamos características de uma produção profissionalizada. Diretor com razoável experiência, grande equipe de produção, elenco com atores reconhecidos nacionalmente, como Reginaldo Farias, Regina Duarte e Irene Stefania, uso de bitola 35mm, circulação comercial e em festivais.

“Em termos de domínio técnico e elaboração artística, Back, com este filme, foi o real fundador do cinema de ficção no Paraná”, definiu Francisco Alves dos Santos (2005, p. 37). Valêncio Xavier afirmou que a película de estreia de Back possui grande relevância cultural e

---

<sup>53</sup> Idem.

<sup>54</sup> Segundo Kaminski, Back atuou no jornalismo cultural paranaense a partir da segunda metade da década de 1950, buscando dar maior consistência a este tema ainda incipiente, escrevendo sobre cinema, literatura, teatro e artes plásticas. Diante da precariedade das discussões que ocorriam nos jornais curitibanos, “empenhou-se em fomentar a prática de um diálogo cultural na cidade que se alinhava às questões em pauta noutros centros de discussão” (KAMINSKI, 2008, p. 36). No âmbito do cineclubismo, esteve entre os fundadores do Clube de Cinema do Paraná, em 1961, que funcionava na Biblioteca Pública do Paraná. De breve duração, foi encerrado após um ano e meio por conta de denúncias feitas pela BPP ao Departamento de Ordem Política e Social, acusando o cineclubes de subversão comunista (KAMINSKI, 2008, p. 80).

artística no cenário nacional, “sem a pretensão de criar uma, até hoje inexistente, indústria cinematográfica no Paraná”. Tais palavras confluem para o reconhecimento dado pela própria CMGV e FCC, ao publicarem o roteiro do filme em julho de 1975 na brochura “Boletim Informativo nº 14”<sup>55</sup>. Na programação da Cinemateca, é um dos filmes paranaenses mais exibidos. Foi apresentado já no primeiro mês de atividades da CMGV, em abril de 1975, juntamente com sessão de debates com o diretor<sup>56</sup>. Em abril de 1978, foi projetado na Mostra do Cinema Paranaense, ao lado de *Pátria Redimida* (João Baptista Groff, 1930), *Índios Xetá na Serra dos Dourados* (Vladimir Kozák e José Loureiro Fernandes, 1954), filmes de Anibal Requião, *Guerra dos Pelados* (Sylvio Back, 1970) e *E Ninguém Ficou de Pé* (José Vedovato, 1972), além do chamado “Novo Cinema Paranaense”, em super8 e 16mm, como José Augusto Iwersen, Cyro Matoso, Irmãos Wagner e Homero de Carvalho. Encontramos ainda exposições aparentemente desligadas de eventos em 1979 e 1981.

Enquanto *Bom Jesus da Cana Verde* foi lembrado em apenas uma ocasião como pioneiro entre os longas-metragens de ficção, *Lance Maior* recebeu muito mais atenção, justamente por já ter recebido atenção, por conta da circulação comercial e em festivais, bem como porque Back seguiu sua carreira de cineasta com outros filmes de destaque, como *Guerra dos Pelados* e *Aleluia Gretchen* (1976), filmes contemporâneos à CMGV.

Uma vez compreendida e preservada a história do cinema paranaense, caberia ainda à CMGV abrir caminho para novos diretores e suas produções. Isto ocorreu por meio de três elementos: a capacitação, a produção e a exibição. A Cinemateca incentivou o surgimento de uma nova geração de cineastas ao oferecer cursos práticos de cinema, bem como realizava concursos para a seleção de projetos a serem financiados. Estes aspectos de formação e produção não serão abordados nesta dissertação por constituírem outro tipo de complexidade de pesquisa, que será desenvolvida em nossa tese de doutorado. Analisaremos agora algumas mostras dedicadas especificamente a essa nova geração do cinema paranaense.

### 5.3.1 Nova Geração do Cinema Paranaense

Encontramos duas mostras que prestigiam a presença de filmes paranaenses em competições: a IV Mostra Nacional do Filme Superoito da Escola Técnica Federal do Paraná

<sup>55</sup> “Lance Maior” Boletim Informativo nº 14 Fundação Cultural de Curitiba, julho de 1975. Acervo Casa da Memória.

<sup>56</sup> “Cinemateca do Museu Viaro inaugura hoje” Gazeta do Povo 23/04/1975 Pasta Cinemateca Curitiba. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

e o Super Festival Nacional do Filme Superoito, dois festivais dedicados à pequena bitola, categorizada como formato “amador”, voltada principalmente para o cinema doméstico, de valor reduzido e manuseio simples, se comparada às películas maiores. Lançada em 1965 pela Kodak, foi uma derivação do formato 8mm, adquiriu perfurações menores, permitindo uma janela de imagem maior. Outra vantagem é que estas películas ficam em cartuchos a prova de luz que são inseridos diretamente na câmera, garantindo segurança e facilidade no manuseio. A rapidez na revelação do filme reversível (a imagem positiva é diretamente a que foi gravada, sem negativos) combina-se com as facilidades dos seus projetores compactos. Tais fatores tornaram a película Super-8 muito popular não apenas para filmes domésticos, mas também para experimentações, introduzindo muitos na prática do cinema enquanto arte. Surgiram então diversos festivais para a apreciação desses filmes.

A Escola Técnica Federal do Paraná, posteriormente Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná e Universidade Tecnológica Federal do Paraná, tornou-se em meados da década de 1970, por meio do Núcleo de Produção de Filmes, um centro especializado em filmes didáticos em Super-8. Entre os anos de 1975 e 1979 promoveu a Mostra Nacional de Filme Super-8 (SANTOS, 2005, p. 54). A quarta edição do festival encerrou-se em 11 de novembro de 1978 (RODRIGUES, 2010, p. 37), sendo que a mostra com os filmes vencedores na Cinemateca aconteceu poucos dias depois, no dia 18 no mesmo mês. De acordo com a Gazeta do Povo<sup>57</sup>, foram projetados em uma única sessão nove filmes, sendo quatro curitibanos e cinco de outros estados brasileiros. *A Vida a 18.000 A.C.* (Ito Pedro de Souza, 1978), e *Movimento Retilíneo Uniformemente Acelerado* (Luiz Roberto Gomes, 1978) são documentários didáticos, premiados nesta categoria em primeiro e segundo lugares, respectivamente, além de melhor montagem para *Movimento* (SILVA NETO, 2017, p. 358 e 245). Ambos certamente foram produzidos pelo Núcleo de Produção de Filmes. Já o filme *Caminhando* (Antônio Carlos Domingues e Nelson Martins Júnior, 1978) venceu a categoria de Melhor Filme Estudantil e competiu em outros festivais nas cidades de Santo André e Aracajú (SILVA NETO, 2017, p. 88). *A Cidade dos Executivos* (Irmãos Wagner, 1978) recebeu os prêmios de melhor animação, fotografia, trilha sonora e apresentação (SILVA NETO, 2017, p. 101). Os Irmãos Wagner (Rosane, Ingrid, Elizabeth e Helmuth Júnior), filhos do fotógrafo curitibano Helmuth Wagner, estavam entre os primeiros frequentadores da CMGV, onde apresentaram seus primeiros experimentos em cinema e contaram com o apoio de Valêncio Xavier no desenvolvimento de seus trabalhos pioneiros de animação.

---

<sup>57</sup> “Cinemateca vai mostrar os superoito premiados” Gazeta do Povo 16/11/1978 Pasta Cinemateca de Curitiba – 2. Acervo Casa da Memória.

Semelhantemente, o Super Festival Nacional do Filme Superoito, de São Paulo, marcou presença com seus filmes premiados na CMGV. Foram nove curtas-metragens, sendo dois paranaenses: *Escura Maravilha* (Fernando Severo, 1979) e *Mané da Paz, Fabricante de Viola* (Celso Lück, 1978). *Escura Maravilha* é um experimental cujo tema é a morte, coproduzido pela Universidade Federal do Paraná, sendo Severo um frequentador da CMGV que iniciou-se na prática cinematográfica, estimulado pelo ambiente cinéfilo, e que seguiu a carreira de diretor, atuante até hoje. Já o filme de Celso Lück é um documentário que retrata o fandango do litoral paranaense por meio de Mané da Paz, *luthier* de violas que, em sua velhice, não encontra discípulos para ensinar seu ofício. Ambos os filmes circularam por festivais brasileiros e receberam prêmios. Segundo a Gazeta do Povo<sup>58</sup>, outros filmes paranaenses estiveram no festival, citando ainda a jurada Márcia Lobato, jornalista e assessora de imprensa do Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná (antiga Escola Técnica – mencionada anteriormente), que afirmou que “os filmes paranaenses, mesmo os não-premiados, tiveram enorme aceitação por parte do público, sendo que todos eles foram considerados pelo júri”. O jornal lembra ainda que Mauro Alice, curitibano que tornou-se importante montador de filmes, era também jurado.

Outra sessão de Super-8 ocorreu pouco tempo depois, em 10 de dezembro de 1978<sup>59</sup>. Foram exibidos curtas-metragens, do qual temos os nomes de cinco (na fonte, após a lista, segue a expressão “dentre outros”), e dentre estes três haviam participado da IV Mostra Internacional do Filme Super-8: *Ele* (Alberto Melnechuky, 1978), *Até Quando?* (Elizabeth Karam, 1978 – vencedor do prêmio Voz Paraná naquele festival) e *Um Dia Na Oficina* (Homero de Carvalho, 1978)<sup>60</sup>. Os outros dois filmes são do mesmo diretor, Francisco Alves dos Santos, então funcionário da CMGV: *Anna Carolina*<sup>61</sup> (1978), que concorreu no VI Festival Nacional do Filme em Super-8, em Campinas, 1979, e *Museu Guido Viaro* (1977), para o qual não temos notícias de circulação em festivais. Ambos tratam do universo das artes: o primeiro sobre a gravurista Anna Carolina, e o segundo, como o nome indica, sobre o próprio museu (SILVA NETO, 2017, p. 143, 67, 132, 60, 247).

<sup>58</sup> “Na Cinemateca, os super 8 premiados” Gazeta do Povo 27/09/1980 Pasta Cinemateca Guido Viaro. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

<sup>59</sup> “Cinemateca mostrará Os Solitários, amanhã” Gazeta do Povo 01/12/1978 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

<sup>60</sup> Segundo a fonte consultada, este filme foi dirigido também por Arnaldo César Machado. Entretanto, o dicionário Super-8 no Brasil indica apenas o nome de Homero de Carvalho.

<sup>61</sup> O dicionário Super-8 no Brasil data este filme de 1979 – entretanto, ele foi exibido, como mostram nossas fontes, em 1978.

Esta sessão foi caracterizada no artigo da Gazeta do Povo como sendo de “novos cineastas paranaenses”, mas reduz-se a informar a data, o horário e o programa, sem maiores explicações sobre os filmes e seus diretores. Com o apoio do dicionário Super-8 no Brasil, de Antônio Leão Silva Neto, identificamos que tratou-se de uma oportunidade de exibir outros filmes do festival da Escola Técnica, com o complemento de outros dois, ligados diretamente à Cinemateca e ao MGTV.

Temos, por meio das notícias destas duas exibições, indícios da preocupação da CMGV em legitimar o cinema paranaense que vinha ganhando desenvolvimento. As iniciativas de amparo da Cinemateca estavam dando frutos, como nos casos de Fernando Severo e dos Irmão Wagner. O retorno dos filmes laureados parece funcionar como a necessidade de reconhecimento pela comunidade de origem. Uma prestação de contas da missão da Cinemateca em estimular a produção local.

Uma sessão específica de lançamento de filmes paranaenses ocorreu em 29 de setembro de 1979. Foram eles *Carta a Fellini* (Valêncio Xavier, 1979), *Palavra de Ordem* (Homero de Carvalho, 1979) e *Sensibilize-se* (direção coletiva, 1979). Segundo reportado pela Gazeta do Povo<sup>62</sup>, em *Carta a Fellini*<sup>63</sup> e *Sensibilize-se* trabalharam os alunos do curso prático de cinema ministrado por Noilton Nunes na CMGV em julho daquele ano. *Sensibilize-se* trata sobre o artista Guido Viaro, morto em 1971 e homenageado pelo museu que abrigou suas obras. Já o filme de Valêncio Xavier, diretor da Cinemateca àquela época, trata-se de uma espécie de convite, idealizado por Jaime Lerner, então prefeito de Curitiba, que seria enviado para Federico Fellini, célebre diretor italiano, para que viesse conhecer Curitiba (ARAÚJO, 2012, p. 51). Até onde se sabe, Fellini nunca recebeu a película convite. Apesar de ser um filme encomendado diretamente pelo prefeito, Xavier não deixou de expressar grande liberdade no modo como representou a cidade que, como vimos, passava por transformações e era objeto de um discurso enaltecido da reforma urbanística. Usando de um discurso irônico, som e imagem contradizem-se constantemente. Na análise de Rodrigo Araújo:

Em vez de fazer um filme enaltecendo Curitiba enquanto um modelo de urbanismo, Xavier priorizou os aspectos mais populares e curiosos, chamou as pessoas na rua para interagirem. E realizou um curta-metragem mostrando uma cidade diferente da capital desenvolvida que Jaime Lerner buscou construir. No fim do filme fica o convite “conheça Curitiba”, mais do que convidar o espectador a conhecer a cidade em suas belezas, *Caro signore Fellini* provoca o público a perceber também seus problemas e características nada ufanistas (ARAÚJO, 2012, p. 54).

<sup>62</sup> “Filmes do Paraná na Cinemateca” Gazeta do Povo 29/09/1979 Acervo Biblioteca Pública do Paraná. Pasta Cinemateca Guido Viaro.

<sup>63</sup> Também conhecido com o *Caro Signore Fellini*.

Sobre *Palavra de Ordem*, temos que foi produzido também pela CMGV, assim como seu primeiro filme, *Catadores* (1977). Documentário filmado em 16mm, possui forte intensão política, retratando as comemorações de 1º de maio de 1979 na Vila Nossa Senhora da Luz, em Curitiba, organizadas por movimentos sindicais, opondo-se à comemoração oficial organizada pelo governo. Tratou-se de um protesto de grande repercussão, ao romper com a repressão e o silêncio impostos pela ditadura militar. Segundo Francisco Alves dos Santos, foi um acontecimento importante para a conscientização da classe trabalhadora curitibana, enquanto o movimento sindical paulista já havia avançado com suas grandes greves operárias e a nação discutia o processo de abertura política e redemocratização (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS 1996, p. 21). Santos ainda observa que o contexto político brasileiro permeou os filmes e os alunos do curso ministrado por Noilton Nunes:

Percebe-se nos participantes do curso, já naquele momento, a determinação por um cinema com enfoque de valores bem diferentes do que ocorria anteriormente. Os participantes, com direção coletiva, realizaram “*Atenção Realidade*” e “*Sensibilize-se*”, curtas 16mm, documentários. O primeiro, em tom experimental, procura mostrar as contradições sociais de Curitiba, enquanto o segundo resgata os aspectos biográficos do pintor Guido Viaro, o seu papel na educação e nas artes plásticas no Paraná e as agruras por ele passadas na sua terra natal, a Itália, com relação ao fascismo, numa associação como similar brasileiro, a repressão da ditadura Vargas (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS 1996, p. 22).

A Cinemateca, enquanto espaço cultural, não deixou de estar imersa em seu contexto histórico. Sabe-se que não passou ilesa à repressão e censura, com agentes da polícia infiltrados nas sessões, com algumas canceladas, ou mesmo a apreensão de filmes ou tentativas de impedi-la, conforme os relatos informais que ouvi em diversas oportunidades. No caso dessa sessão analisada, percebemos a abertura da CMGV para a discussão de temas políticos nos momentos finais da ditadura, quando se começava a planejar a democracia e a repressão aos poucos abrandava-se, permitindo maior liberdade. Temos o depoimento de Francisco Alves dos Santos sobre a relação da Cinemateca com a censura:

A polícia ficava lá direto vendo filme, porque esses filmes não tinham certificado de exibição, e os que tinham também eles queriam ver. Uma loucura! Direto de plantão lá, dois, dois agentes, dois censores, que eram da Polícia Federal, né, e iam ver os filmes, conforme aprovavam, conforme não, e carimbavam, levavam, iam embora, e tinha que pegar lá na Polícia Federal. Tinha que ir lá, eu dizia, eu vou lá e não vou voltar. [...] a gente tinha que ser psicólogo com eles, a gente acabava arrancando tudo na base do jeito também. E eu conseguia, e eu, o Valêncio também, a gente... Tiveram uns casos muito sérios, viu, mas... A gente inventava muita coisa, a gente conseguiu muita coisa. Tinham uns que até eram simpáticos, eles gostavam da gente, mas não podia. Via que tinha um certo caráter humano, mas eles... é a lei, né? E também às vezes, chefes, mudavam muito assim os chefes, uns terríveis, outros até maleáveis (SANTOS, Francisco Alves. apud BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 51).



De todos os textos de imprensa que tomamos como fonte, certamente o que mais chama atenção é a reportagem de página inteira publicada no jornal Correio de Notícias, em trinta de novembro de 1979, que juntamente com o anúncio da mostra Cinema Transcendental que ocorreria naquele mesmo dia, trouxe, adornada com uma grande ilustração no centro da página e três fotografias dos diretores, uma espécie de relato de origens, influências e análise crítica das ideias do grupo Primeiro Plano. Ainda, no rodapé da página, uma citação atribuída a Vladimir Maiakovski: “Para vocês, o cinema é um espetáculo. Para mim, é quase uma concepção de mundo”.

O grupo Primeiro Plano era composto por Rui Vezzano, Fernando Severo e Peter Lorenzo, jovens que frequentavam a Cinemateca desde sua abertura e ali tomaram consciência da arte do cinema para além dos dominantes filmes norte-americanos, citando como principal influência o chamado jovem cinema alemão, descoberto por eles principalmente graças à filмотeca do Instituto Goethe. Após adquirirem experiência como cineclubistas, além da edição da revista Tela e da organização de ciclos, festivais e seminários de cinema, partiram para a produção de filmes experimentais com o auxílio de bolsa da Universidade Federal do Paraná, que forneceu película, e de amigos, com o empréstimo de equipamentos. Disto resultaram os quatro filmes da mostra Cinema Transcendental: *Escura Maravilha* (Fernando Severo, 1979), *Hu* (Fernando Severo, 1979), *Aluminosa Espera do Apocalypse* (Fernando Severo, Rui Vezzano e Peter Lorenzo, 1979) e *Vitrines* (1979).

O artigo revela que o grupo possuía uma forte visão do cinema enquanto arte, e suas criações baseavam-se na pesquisa de linguagem, num exercício de rompimento político com a “linguagem colonizadora do cinema americano e sua ideologia reacionária implícita”. Os diretores afirmam que a influência que possuem do jovem cinema alemão encontrasse aí, na análise da sociedade em conjunto com a busca de uma linguagem pessoal e criativa, “onde o olho da câmera desperte no espectador uma visão mais aguçada da realidade, onde imagens de força poética transcendem aos significados dos banais e conformistas do cotidiano”. Este posicionamento é reforçado ao final do texto, com a declaração:

- Planos depois do primeiro?
- Expandir a estreita fresta da abertura com fotogramas contemporâneos e ampliar a participação da criatividade na construção de uma justiça social.

Para Francisco Alves dos Santos (2005, p. 178 e 201), tratam-se de filmes “semióticos”, denotando o caráter de experimentação e pesquisa da linguagem cinematográfica. Esse aspecto experimental é ressaltado também no artigo do Correio de Notícias, em sua última parte, ao explicar brevemente sobre os filmes, mas notamos que em

ambos os comentários não há menção à associação com o sentido político declarado pelos diretores. Na citação acima, “a estreita fresta de abertura” torna-se uma referência ao momento político nacional, a exemplo da promulgação da Lei da Anistia, em agosto de 1979.

Neste caso da mostra Cinema Transcendental, observamos novamente a ação da Cinemateca em promover a exibição de filmes de cineastas ligados a ela, para os quais possibilitou sua formação através de exibições, debates e cursos. A generosa divulgação no jornal demonstra a discussão estética e as experimentações de linguagem cinematográfica do grupo; em comparação com as centenas de outras fontes que analisamos, não nos parece que era algo comum na imprensa curitibana tamanha abertura para os diretores locais explanarem sobre suas motivações artísticas. Demonstra, também, o anseio de criação de um cinema em diálogo com movimentos de vanguarda, que tinha acesso, graças ao trabalho da CMGV, ao cinema moderno.

#### 5.4 NACIONALIDADES

Uma característica marcante da programação da CMGV é a caracterização das mostras por nacionalidades. Identificamos mostras de cinema francês, canadense, alemão, dinamarquês, polonês, brasileiro, americano, inglês, iugoslavo, mexicano, português, romeno e suíço. Diversas mostras foram programadas em parceria com embaixadas, consulados e institutos culturais, como promoção da cultura de seus países. Essas mostras podem divulgar tanto produções contemporâneas como históricas e clássicas. Algo que chama a atenção é a caracterização das novidades, como os jovens cinemas dos diversos países, como Polônia, Alemanha, Suíça e Iugoslávia, que pode ser entendido dentro do fenômeno do cinema moderno. Trataremos, nas próximas linhas, sobre projeções de filmes poloneses e alemães, que destacamos aqui pela grande recorrência de festivais específicos dessas nacionalidades no levantamento de fontes que realizamos.

Um documento que consideramos importante é o artigo que Francisco Alves dos Santos, funcionário da cinemateca e crítico de cinema, escreveu para O Estado do Paraná<sup>64</sup> em dezembro de 1981 para divulgar a Quinzena do Cinema Polonês. Esta mostra foi uma parceria com a CMGV e a Embaixada da República Popular da Polônia e o Consulado Polonês em Curitiba. O autor justifica o então recente interesse pelo cinema polonês pelo fato de aquele país estar então na pauta do dia por conta de sua situação política, com as

---

<sup>64</sup> “A propósito do Festiva Polonês” O Estado do Paraná 04/12/1981 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

movimentações do Sindicato Autônomo Solidariedade e seu líder Lech Walesa que, sendo independente do Partido Comunista, exigia mudanças na relação da União Soviética com seu país, uma nação satélite socialista. Outro elemento é a recente eleição de João Paulo II, polonês, para a liderança da Igreja Católica, e seu rápido ganho de popularidade e viagens por todo mundo – inclusive para Curitiba, que visitou em junho de 1980. A fonte cita ainda a grande presença de descendentes de poloneses em Curitiba, que garantiria o sucesso da mostra<sup>65</sup>.

Algo que esta fonte ressalta é a oportunidade de assistir a filmes premiados em festivais que são inéditos no Brasil, ou inéditos em Curitiba, por já terem circulado em São Paulo e Rio de Janeiro. Ao lado dos filmes que foram exibidos comercialmente na capital paranaense, seria possível aos interessados acompanhar grande parte da filmografia de diretores como Andrzej Wajda, destacado pelo texto de Francisco Alves dos Santos.

O fator premiação também é ressaltado por Fernando Severo ao reportar na revista Cinema Teca<sup>66</sup> a realização de um ciclo de curtas metragens poloneses, em novembro de 1975. Severo contextualiza os filmes e diretores no ambiente pós-guerra, quando a indústria cinematográfica da Polônia foi desmantelada tanto economicamente quanto intelectualmente, com a destruição de estúdios e morte de cineastas. O ressurgimento ocorreu em 1947 com a criação da Escola Superior de Teatro e Cinema em Lodz, onde formaram-se os expoentes do novo cinema polonês, e com a nacionalização e apoio do governo com a instauração do Estado socialista a partir de 1952. Severo identifica ainda que a crescente popularização dos filmes poloneses se deve a suas características artísticas:

O sucesso artístico e popular do cinema polonês dentro e fora do seu país pode ser explicado pelo fato dos realizadores poloneses terem levado em conta as realidades psicológicas de seu próprio tempo, atingindo assim de modo direto o público certo, no momento exato. Paradoxalmente, a universalidade dos temas, a seriedade e a perfeição artística garantiram uma intemporalidade ao cinema polonês, intemporalidade que cada vez mais se confirma no panorama do cinema mundial.<sup>67</sup>

O ciclo de curtas metragens poloneses de 1975 exibiu documentários, animações e experimentais datados da década de 1950 e 1960. Esta diversidade, segundo Severo, permitiu a observação das tendências e estilos. Novamente, vemos a intenção de levantar entre a cinefilia frequentadora da CMGV o debate sobre o cinema praticado em outros países. Neste caso específico, foi proporcionada a oportunidade de acesso a um tipo de cinema mais restrito a festivais, que é o caso dos curtas-metragens – diferentemente do caso da Quinzena do

<sup>65</sup> “Programa especial de cinema polonês” – Gazeta do Povo 23/11/1981 Pasta Cinemateca Guido Viaro. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

<sup>66</sup> “Cinema Polonês” – Revista Cinema Teca, nº 0, pp. 10-12. Acervo Cinemateca.

<sup>67</sup> “Cinema Polonês” – Revista Cinema Teca, nº 0, p. 12 Acervo Cinemateca.

Cinema Polonês, de 1981, que exibiu majoritariamente longas metragens que eventualmente circulariam comercialmente no Brasil, conforme citado acima. Outro elemento a ser levado em consideração é a situação da Polônia enquanto Estado do bloco socialista. Entre 1975 e 1981, anos em que ocorreram as mostras analisadas, o Brasil estava ainda sob regime militar ditatorial. Sendo assim, qual o peso político das parcerias da Cinemateca com o Consulado e a Embaixada Polonesa, ao permitirem o acesso da população curitibana a filmes de um país socialista, ideologia combatida pelo governo brasileiro através da doutrina de segurança nacional? Temos que as relações diplomáticas entre os dois países, e com o bloco socialista em geral, seguiam com acordos comerciais visando a expansão da presença brasileira no mercado internacional e seu desenvolvimento econômico mais independente da influência dos Estados Unidos, o que implicava também em intercâmbios culturais. Assim, o anticomunismo, nesse âmbito foi flexibilizado (BLUMENHAGEN JÚNIOR, 2016, p. 123):

Esta situação acabou por gerar uma situação no mínimo contraditória, pois em nome da preservação das relações diplomáticas com a União Soviética e com os outros países da linha da Cortina de Ferro, as atividades culturais como as mostras de cinema e literatura continuavam acontecendo e institutos dedicados a divulgação da língua daqueles países permaneceram em funcionamento, ainda que fossem constantemente vigiados pelos órgãos de repressão do regime militar (BLUMENHAGEN JÚNIOR, 2016, p. 123).

Ainda que houvessem concessões devido aos acordos diplomáticos, este fator não impedia a vigilância dos órgãos de inteligência sobre as ações de promoção cultural das embaixadas de países socialistas, e mesmo dos diplomatas, entendidos como potenciais espiões soviéticos, como discorre o historiador Eduardo Lucas de Vasconcelos Cruz (2009, p. 142).

Dentre todas as sessões que identificamos em nossas fontes, a cinematografia nacional que mais foi apresentada, excetuando-se a brasileira, foi a alemã. Foram pelo menos treze eventos, contando ainda com sessões que não pudemos relacionar a eventos. Destaca-se a constante parceria com o Instituto Goethe, além do Instituto Cultural Brasileiro Germânico. O recorte temporal é extenso, indo desde *Os olhos da múmia má* (Ernst Lubitch, 1918) até *Anos de fome* (Jutta Bruckner, 1980), sendo que foram exibidos filmes produzidos em todos os anos entre 1966 e 1980, o que significa que a Cinemateca acompanhou de perto a cinematografia alemã contemporânea.

Dado o fato de que o território da Alemanha, com o fim da II Guerra Mundial, foi, em 1949, dividido entre a porção ocidental, a República Federal Alemã, e a oriental, a República Democrática Alemã, notamos que nas fontes consultadas não é estabelecida esta distinção,

figurando apenas a identificação de Alemanha. As mostras e filmes identificados como “jovem cinema alemão” pertencem à RFA, ao passo que encontramos apenas um filme da RDA: *Cinderela* (Vaclav Vorbicek, 1973), uma coprodução com a Tchecoslováquia, projetado em dezembro de 1983 numa sessão de matinada de domingo, costumeiramente voltada para o público infantil.

Perguntamo-nos sobre os motivos para o grande interesse em projetar na Cinemateca os filmes dos jovens diretores alemães. Temos registro tanto de mostras coletivas quanto dedicadas a apenas um diretor. Festival de Jovens Diretores do Cinema Alemão (abril de 1975), Ciclo de Jovens Diretores do Cinema Alemão (setembro de 1976), Filmes Inéditos do Jovem Cinema Alemão (agosto de 1977), Retrospectiva Herzog (agosto de 1978), Ciclo Rainer Fassbinder (setembro de 1978), além de O Filme Experimental Alemão dos Anos 70 (novembro de 1981). Outro dado importante é a presença em Curitiba de Peter Przygodda, importante editor do cinema alemão, para ministrar um curso de iniciação à montagem cinematográfica na CMGV, patrocinado pela FCC e pelo Instituto Goethe, em 1976<sup>68</sup>.

Durante o Festival Nacional de Curtas-Metragens de Oberhausen de 1962 um grupo de vinte e seis cineastas publicaram o texto conhecido como o Manifesto de Oberhausen, marcando o posicionamento de renovação da prática cinematográfica alemã que, desde o fim da II Guerra Mundial, sofria com a competição contra filmes estrangeiros e a fuga de grandes cineastas para outros países, notadamente os Estados Unidos, por conta da repressão nazista. A indústria reerguia-se aos poucos, mas com baixa qualidade e sem expressão significativa. Quanto aos técnicos de cinema, boa parte deles vinha de uma carreira consolidada no período nazista. A memória do passado recente, a construção do muro de Berlim e a popularização da televisão e a consequente queda no fluxo dos cinemas demandava uma nova atitude. Por meio de *lobbies*, o grupo de Oberhausen influenciou a criação do Comitê do Jovem Cinema Alemão, que permitiu financiamento do governo para a produção de longas-metragens. Da ficção ao documentário, os filmes deste período usaram de experimentações de linguagem, como o uso de diálogo acusatório contra o público, numa reflexão sobre a situação da sociedade alemã contemporânea. Com o esgotamento desse método de financiamento, o início da década de 1970 marcou os primeiros sucessos de um novo esquema de financiamento governamental por meio de impostos sobre os bilhetes de cinema repassado para o *Filmförderungsanstalt*, um fundo que repassava verbas para as produtoras. Diretores como Wim Wenders e Werner Fassbinder beneficiaram-se deste modo de financiamento, realizando

---

<sup>68</sup> “Peter Przygodda e o cinema alemã de após-guerra” Revista Tela nº 1 set-out 1976. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

longas-metragens importantes, ganhando cada vez mais destaque internacionalmente (CÁNEPA, 2006, pp. 311-321). Alguns desses primeiros filmes foram exibidos pela CMGV, como *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (Rainer Werner Fassbinder, 1972), *Aguire: a cólera dos deuses* (Werner Herzog, 1972) e *A morte de Maria Malibran* (Werner Schroeter, 1972).

As parcerias da CMGV com o Instituto Goethe dialogam com as missões deste, de difundir a língua e a cultura alemã em diversos países. Nos casos analisados, diferentemente dos exemplos de mostras polonesas, os programas alemães não contam explicitamente com o apoio direto de embaixada ou consulado. Entretanto, o próprio Instituto é um órgão do governo alemão.

A admiração pelo jovem cinema alemão demonstra a necessidade de olhar para fora, discutir o que está chamando atenção da crítica e dos festivais e influenciar e formar um repertório cinematográfico atualizado para os frequentadores da CMGV. Tomemos por exemplo as palavras de Aramis Millarch, ao comentar a mostra *Elas Fazem Filmes - Cineastas Alemãs dos Anos 80*, realizada no Cine Luz (sala gerida também pela Cinemateca) em junho de 1989:

É uma pena que o Brasil não tenha uma instituição assemelhada ao Goethe Institut! Se existisse, talvez o nosso cinema não fosse tão mal. Espalhado por mais de 50 países, o instituto que leva o nome do poeta maior da língua germânica tem, entre tantas outras atividades, o mérito de divulgar mais o cinema alemão do que qualquer outra entidade oficial ou não. Anualmente, o Goethe promove pelo menos dois a três eventos para mostrar como o cinema alemão é importante - e como há gente nova (e talentosa) fazendo filmes naquele país!<sup>69</sup>

Ainda que não contando com um instituto cultural nos moldes do Instituto Goethe, podemos associar a função de divulgação do cinema brasileiro com a Embrafilme. Muitas das mostras da CMGV de cinema brasileiro contemporâneo, e mesmo de algumas parcerias internacionais, foram intermediadas pela empresa estatal brasileira dedicada ao financiamento e distribuição de filmes nacionais. Como ressalta a pesquisadora Isadora Raquel Rupp, a CMGV beneficiava-se, em diversos aspectos, das ações de distribuição da Embrafilme, que inclusive possuía escritório em Curitiba. O fechamento da empresa em 1990 por meio de decreto federal<sup>70</sup> assinado pelo presidente Fernando Collor de Mello causou grande impacto na programação da Cinemateca:

<sup>69</sup> “O cinema que as alemãs fazem” O Estado do Paraná 02/06/1989 disponível em <https://www.millarch.org/artigo/o-cinema-que-alemas-fazem> acesso em 16/01/2018.

<sup>70</sup> Decreto nº 99.240 de 12 de abril de 1990. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1990-1994/D99240.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/D99240.htm) acesso em 16/01/2018.

Um dos primeiros impactos do fechamento da Embrafilme para a Cinemateca foi a interrupção da chegada de filmes em Curitiba. “Ela nos fornecia filmes sem nenhuma burocracia, tínhamos um convênio bom. E também nos deu know-how de equipamento. A Embrafilme tinha braços no cinema da cultura, não era só o fazer filmes”. As monografias que os estagiários da Cinemateca realizavam, eram resultado de convênios com a estatal. “Então, se não fosse esse estímulo e esse apoio, até financeiro, nós não teríamos avançado como avançamos”. Os convênios com embaixadas para exibição de filmes estrangeiros também foram prejudicados, já que a Embrafilme ajudava nesse trâmite para conseguir o material. Com a mão-de-obra qualificada sem ter o que fazer e os poucos filmes nacionais lançados no período, a Cinemateca não tinha mais películas nacionais para exibir. “Conseqüência? O cinema estrangeiro tomou conta, dominou ainda mais”, destaca Chico [Francisco Alves dos Santos] (RUPP, 2007, p. 48).

A Cinemateca, portanto, estabelecia parcerias não apenas diretamente, mas também pelo intermédio da Embrafilme. Isso permitia a realização de extensas mostras, o que contribuía para uma formação mais aprofundada do público, como percebemos nas palavras de Beto Carminatti, frequentador da CMGV que tornou-se cineasta:

Eles [Valêncio Xavier e Francisco Alves dos Santos] cavavam filmes em São Paulo, no Rio. Tinham um relacionamento bacana com institutos, como o Instituto Goethe, Cinemateca Francesa. Então, nós não víamos filmes de uma maneira deslocada. Quando você via cinema expressionista alemão você tinha 15 dias daquilo. Era um mergulho (CARMINATTI, Beto. apud RUPP, 2007, p. 45).

Diante deste quadro de análise, temos que a Cinemateca do Museu Guido Viaro, durante sua primeira década, lançava mão de uma programação orientada para o estabelecimento de uma cultura cinematográfica em Curitiba, voltada para uma relativamente ampla gama de recortes temáticos, temporais e estilísticos. Tendo como um de seus objetivos, além da estrita preservação, a difusão do cinema enquanto arte, a CMGV proporcionou sessões dedicadas à história do cinema, delimitando a inserção das produções paranaenses dentro do contexto brasileiro. Esta referência ao passado serviu para lançar as bases de uma nova geração cinéfila que em pouco tempo partiu para a prática do cinema. Se o Paraná não figurava como local de referência no que dizia respeito ao cinema, coube à Cinemateca resgatar um passado pouco conhecido, fragmentado. Outro ponto importante é que essa instituição permitiu o acesso a vários dos debates contemporâneos sobre cinema tanto nacional quanto internacional<sup>71</sup>. Seus frequentadores puderam observar e discutir os desdobramentos do cinema moderno de diversos países, por vezes no calor da hora. A

---

<sup>71</sup> Importante salientar que nas fontes e na bibliografia já existente sobre a CMGV (notadamente aquela publicada nos Boletins da Casa Romário Martins), há nas entrelinhas um reforço da ideia de que a CMGV teria iniciado as discussões sobre “cinema de arte” em Curitiba e de que o público interessado carecia de espaços voltados para isso no período anterior a seu surgimento. Entretanto, essa noção é problemática, visto que Curitiba já contava com experiências de cineclubes e salas de “cinema de arte”, ou mesmo a atividade de crítica de filmes – ainda que experiências de menos fôlego que a engendrada pela CMGV, são importantes historicamente por mobilizar agentes relevantes, como Sylvio Back, Valêncio Xavier e Lélío Sotto Maior Jr.

valorização do cinema brasileiro é notável, figurando como a nacionalidade com o maior número de sessões, seguido de Alemanha, França e Estados Unidos, sendo a presença deste justificada pelo apelo histórico e artístico de formação da narrativa cinematográfica clássica, apesar da tentativa de afastamento da hegemonia dos filmes norte-americanos nos cinemas comerciais brasileiros.



## 6 CONCLUSÕES

Nossa opção por estudar a história da Cinemateca do Museu Guido Viaro através de sua programação de filmes revelou-se uma tarefa complexa e surpreendente. Complexa, pois lidamos com uma quantidade massiva de fontes heterogêneas, e sua gestão para extrair informações demandou grande empenho, com o cruzamento de informações de diversos locais. Surpreendente, pois a desconfiança, fundamental àqueles que ousam aventurar-se pelo ofício do historiador, era grande diante das afirmações de que a Cinemateca seria um espaço dedicado ao cinema-arte, ao cinema brasileiro e paranaense. O discurso hegemônico sobre a cidade de Curitiba muitas vezes caiu por terra diante do escrutínio de historiadores. Afinal, o que a programação de filmes nos diz sobre a cidade e seu momento histórico?

Por optarmos pela divisão em tópicos de análise referentes a regionalidade, observamos que no tocante ao cinema paranaense a CMGV desenvolve uma certa narrativa histórica ao resgatar os filmes daqueles que seriam os pioneiros, como Artur Rogge, Anibal Requião e João Baptista Groff. Apesar de referenciar alguns filmes do litoral ou outras regiões paranaenses, há a predominância curitibana, tanto no que se refere ao passado quanto ao contemporâneo. Esta hegemonia pode estar relacionada a diversos fatores, como o volume de produção, acesso a informações e mesmo acesso aos filmes. Exemplo desse tema é a atribuição ao primeiro longa-metragem de ficção paranense que, como vimos, seria o filme de frei Gabrielângelo Caramore, *Bom Jesus da Cana Verde*, mas que é suplantado por *Lance Maior*, de Sylvio Back, cuja circulação em nível nacional tanto comercialmente como em festivais garante o título. Outro elemento a ser considerado é o espaço dado aos novos cineastas que surgiram graças à Cinemateca, que atuava no sentido de publicizar seus feitos de incentivadora de uma nova geração, que produzia localmente e começava a alcançar os festivais.

Quanto ao cinema brasileiro como um todo, temos tanto a referência à sua história como também um olhar atento ao contemporâneo, acompanhando os lançamentos, promovendo a vinda de diretores e outros profissionais reconhecidos no meio para Curitiba para palestras e cursos de diversas funções cinematográficas. Os filmes nacionais representaram parte significativa da programação, sendo a nação com maior número de sessões. Entretanto, se pensarmos na dualidade nacional/estrangeiro, temos o predomínio do estrangeiro.

A característica mais propagada da seleção de filmes da CMGV é a da valorização do “cinema de arte”, entendido como um cinema que compromete-se muito mais com valores estéticos do que comerciais. A luta é majoritariamente contra o cinema comercial norte-americano, aquele que seria de pouca criatividade artística. Temos que o cinema produzido nos Estados Unidos foi exibido constantemente na Cinemateca, mas observamos que foram escolhidos majoritariamente os filmes considerados clássicos, ou seja, consagrados pela crítica como de grande valor artístico e que contribuíram para a consolidação da linguagem cinematográfica clássica, como Charles Chaplin, D.W. Griffith, John Ford, Orson Welles, além dos imigrantes Fritz Lang e Joseph von Sternberg.

As outras nacionalidades mais exibidas foram Alemanha e França, seguidos de Polônia e Suíça. Aqui encontramos a discussão sobre as parcerias da Cinemateca com instituições culturais e embaixadas, além da Embrafilme, que viabilizaram a realização de diversas mostras. Detivemo-nos na análise de algumas mostras de cinema Alemão e Polonês. E aqui encontramos ecos do discurso oficial sobre a cidade de Curitiba, que propaga a ideia dos povos migrantes que aqui instalaram-se, contribuindo para a formação da Cidade. Como vimos na análise sobre os significados de cultura nas publicações da FCC, construiu-se a imagem de Curitiba como uma cidade europeia, que valoriza os elementos culturais ligados a um grupo seletivo de etnias, enquanto outros povos fundamentais são ignorados, como a presença das culturas indígenas e africanas, fundamentais na composição brasileira. A realização de exposições de filmes poloneses e alemães em grande quantidade pode ser justificada pela presença significativa de comunidades dessas culturas em Curitiba, que seriam atraídas para a Cinemateca, ou seja, um público garantido. Discorreremos sobre os intercâmbios culturais realizados em nível diplomático, atrelados a interesses econômicos entre as nações. Temos, então, dois elementos que pesam para o entendimento desse tipo de programação na CMGV, um que satisfaz interesses no nível local e outro em nível internacional.

Algo a ser levado em conta é a utilização da legitimidade dada por festivais e prêmios para a organização de mostras e divulgação dos filmes na imprensa local. Esse recurso nos parece desempenhar como um regulador da qualidade dos filmes, demonstrando que a Cinemateca estaria cumprindo sua missão de trazer para Curitiba uma programação de alta qualidade, distinta daquela dos cinemas comerciais, comprometida com os debates internacionais sobre os caminhos da linguagem cinematográfica enquanto expressão artística.

Desta forma, a CMGV estaria atuando no sentido de formação de uma plateia crítica, culta, no sentido de que está informada sobre o que de mais avançado ocorre no mundo cinematográfico. A promoção desse público com sensibilidade artística não restringia às sessões de cinema, mas avançava para cursos e palestras, e eventualmente com a realização de filmes.

A Cinemateca atuava, portanto num sentido de colocar suas plateias em contato com o cinema enquanto objeto artístico. Este contato, atrelado ao fato de que a Cinemateca era um setor dentro de um museu de arte, contribui para tal leitura. Enfim, encontramos que a CMGV atuava em sincronia com os discursos oficiais sobre Curitiba e sua reforma, então em voga, que visavam a integração do cidadão ao espaço urbano modernizado e seu desenvolvimento intelectual e artístico. Entretanto, temos que por vezes isso reservava-se ao plano do *ideal*, e não do *real*, como é possível observar nas pesquisas de MORAES (2008) e SILVEIRA (2016), que revelam atitudes conservadoras e/ou ultrapassadas nas discussões artísticas curitibanas ligadas à FCC, no mesmo período aqui estudado. Citamos aqui um caso relatado por Aramis Millarch em sua coluna no jornal O Estado do Paraná em 29 de abril de 1975, no primeiro mês de atividades da CMGV:

Nenhum dos tradicionais "estudiosos" de cinema na cidade apareceu até agora na Sala de Exibição Arnaldo Fontana (Museu Guido Viaro), para ver os bons exemplos da moderna cinematografia alemã. Em compensação, jovens interessados estão se filiando a entidade presidida por Valencio Xavier, que promete bastante, exibindo, por exemplo, amanhã, o clássico de Allan Resnais, "O Ano Passado em Maeirmbad" [sic], só que em versão original, sem legendas. Sábado, "História das Crianças da Lata de Lixo" [sic], de Ula Stockl e Edgard Reitz surpreendeu aos 20 espectadores presentes, pela linguagem fragmentada e vanguardista da narrativa. Domingo a tarde, "Euka [sic] Katappa", de Werner Schoeter [sic], pelo seu hermetismo, acabou sendo suspenso a pedido dos próprios espectadores, que preferiram conhecer "Aguirre, A Raiva de Deus", de Werner Herzog.<sup>72</sup> (grifo nosso).

Temos um exemplo do público de "jovens interessados" diante do "hermetismo" do cinema moderno. Poderíamos conjecturar nesse exemplo anedótico um público ainda sem formação, que não consegue fruir um filme de linguagem não tradicional. Podemos associar esses "jovens interessados" ao grupo cinéfilo que elaborou as revistas Tela e Cinema Teca, exercendo a crítica e análise de filmes, depois partindo para a realização de filmes, como o coletivo Primeiro Plano, um grupo que em pouco tempo teve seu olhar educado para o cinema-arte? Evidentemente, esta é uma especulação que não podemos comprovar aqui.

---

<sup>72</sup> Sem título. O Estado do Paraná 29/04/1975 disponível em <http://www.millarch.org/artigo/artigo-em-29041975> acesso em 15/01/2018.

Entretanto, podemos disso assumir que nem sempre o público de cinema é passivo, sendo que neste caso chegou a exigir a troca do filme. Ainda há a polêmica envolvendo a exibição do filme *Motorista sem Limites* (Milton Barragan, 1970), estrelado por Teixeirinha e Mary Terezinha, ícones da música popular gaúcha. Esse filme, de grande apelo popular, foi rejeitado por frequentadores da cinemateca justamente por se tratar de um filme voltado para o sucesso comercial, de grande sucesso, mas que refere-se a uma cultura popular brasileira de pouco apreço para os círculos intelectuais. Nas palavras de Francisco Alves dos Santos:

Acho isso uma grande bobagem. Não teria sentido se tivesse sido programado pelo simples programar. Dizer que este cinema não presta, que é incultura não basta. O cinema sertanejo é um fenômeno, fica semanas em cartaz, atraí as massas. Se é um fenômeno não podemos ignorar. Pois fenômeno não acontece por acaso; tem uma causa. Então quais estes fatores que contribuem para o aparecimento do fenômeno é o que procuraremos levantar. Por exemplo, o porquê de um filme como “O Menino da Porteira” fazer tanto sucesso numa cidade universitária como Curitiba.<sup>73</sup>

Este caso revela um conflito entre a cultura popular de fato e a cultura popular que interessa aos intelectuais. Vemos aqui a negação de uma cultura que remete ao interior, alocada em Curitiba na periferia, longe do centro modernizado da cidade, para o qual a Cinemateca é voltada. Ao programar tal filme, a CMGV buscou lançar um olhar antropológico sobre esse fenômeno cultural, como as palavras de Santos demonstram. A pouca aceitação é significativa pois, além de evidenciar um preconceito elitista, esbarra nos limites da função da CMGV, numa contradição entre valorização do cinema nacional e superação do filme comercial.

No que tange ao lugar da CMGV diante das tendências reveladas por outras cinematecas, observadas no início deste trabalho, temos que a preocupação com o trabalho de prospecção e catalogação do acervo ocorreu desde seus antecedentes, com os trabalhos iniciados pela FCC. Ao contrário do demonstrado pela imprensa curitibana quando da inauguração, que viu o surgimento da Cinemateca como uma ideia repentina do prefeito Saul Raiz ao observar um espaço desocupado no Museu Guido Viaro, a CMGV nasceu de experiências prévias, como a estadia de Valêncio Xavier na França e os trabalhos iniciados pela FCC. É plausível que Xavier tenha aproveitado situações favoráveis, como a abertura dada pela prefeitura à criação de espaços culturais, para colocar em prática um projeto de cinemateca. É significativo que tenha surgido e permanecido como um órgão público, diferentemente dos exemplos da Cinemateca do MAM e da Cinemateca Brasileira, e que suas atividades de preservação,

---

<sup>73</sup> “Filme exibido na Cinemateca provoca protesto” *Gazeta do Povo* 20/05/1978 Pasta Cinemateca de Curitiba – 2. Acervo Casa da Memória.

formação, exibição e pesquisa ocorreram com solidez desde seu início. Algo a ser notado é que, assim como a Cinemateca do MAM e a Cinemateca Brasileira (inicialmente chamada Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo) nos exemplos brasileiros, e a filmoteca do MoMA, a CMGV reitera esse aspecto do cinema sendo consumido e discutido dentro de museus de arte moderna, o que contribui para um reforço no entendimento do cinema enquanto expressão artística especificamente ligada ao modernismo. Ainda notamos que a CMGV não escapou do personalismo, apontado por Raymond Borde como um problema, pois associa toda a complexidade de funcionamento de uma cinemateca a uma única pessoa, no caso, Valêncio Xavier e, em menor grau, seu sucessor, Francisco Alves dos Santos. Ainda que não seja um caso tão intenso como o da Cinemateca Francesa, percebemos a recorrência com que Xavier é citado como a grande mente criadora da Cinemateca. Seu acervo de “tesouros” e a necessidade de preservação funcionou como chamariz para a importância de se ter uma instituição como essa na cidade; entretanto, o que garantia a frequência de público eram as exposições que extrapolavam a missão de preservar e divulgar o cinema paranaense. Como parte do processo de formação do público, proporcionou a exibição de filmes de interesse artístico, que despertavam a discussão da linguagem cinematográfica. O cinema assumiu, ali, seu aspecto de formação intelectual e cultural.

A Cinemateca do Museu Guido Viaro revela contradições e consensos com o projeto de Curitiba enquanto capital que modificava-se a cada dia pelas vias do chamado urbanismo humanista, num processo de modernidade enquanto projeto ideológico (conforme a ideia de Habermas que exploramos na seção 2.2 deste trabalho). As nuances da programação de filmes perpassam por diversos fenômenos políticos e culturais, demonstrando que ela ajudou a consolidar aspectos importantes da movimentação cultural promovida pela prefeitura municipal e pela Fundação Cultural de Curitiba, sendo notável o empenho em criar a partir de fragmentos esparsos uma narrativa histórica para o cinema regional, e a partir disso desenvolver um movimento cinematográfico crescente que permanece até nosso tempo presente.

## FONTES CITADAS

Devido ao fato de utilizarmos uma grande quantidade de fontes para realizar esta pesquisa, optamos por listar aqui apenas aquelas diretamente citadas ao longo do texto.

### Artigos de jornal

Sem título. O Estado do Paraná 21/03/1975 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

“Cinemateca do Museu Viaro inaugura hoje” **Gazeta do Povo** 23/04/1975 Pasta Cinemateca Curitiba. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

MILLARCH, Aramis. Sem título. O Estado do Paraná 29/04/1975 disponível em <http://www.millarch.org/artigo/artigo-em-29041975> acesso em 15/01/2018.

“Vampiro e Augusto Matraga na Cinemateca” **Gazeta do Povo** 22/04/1977 Pasta Cinemateca de Curitiba 1. Acervo Casa da Memória.

“Cinemateca Guido Viaro promove a Semana do Cinema Brasileiro” **Gazeta do Povo** 26/04/1977 Pasta Cinemateca de Curitiba 1. Acervo Casa da Memória.

“Filme exibido na Cinemateca provoca protesto” **Gazeta do Povo** 20/05/1978 Pasta Cinemateca de Curitiba – 2. Acervo Casa da Memória.

“Cinemateca mostra os clássicos” **Gazeta do Povo** 23/07/1978 Pasta Cinemateca de Curitiba – 2 Acervo Casa da Memória.

“Cinemateca vai mostrar os superoito premiados” **Gazeta do Povo** 16/11/1978 Pasta Cinemateca de Curitiba – 2. Acervo Casa da Memória.

“Cinemateca mostrará Os Solitários, amanhã” **Gazeta do Povo** 01/12/1978 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

“Filmes do Paraná na Cinemateca” **Gazeta do Povo** 29/09/1979 Acervo Biblioteca Pública do Paraná. Pasta Cinemateca Guido Viaro.

“Na Cinemateca, os super 8 premiados” **Gazeta do Povo** 27/09/1980 Pasta Cinemateca Guido Viaro. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

“O filme de frei Gabrielângelo” **O Estado do Paraná** 11/11/1980 Pasta Cinemateca Guido Viaro. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

“Cinemateca: a programação de setembro” **Diário do Paraná**, 02/09/1981 Pasta Cinemateca Guido Viaro. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

“Programa especial de cinema polonês” **Gazeta do Povo** 23/11/1981 Pasta Cinemateca Guido Viaro. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

“A propósito do Festiva Polonês” **O Estado do Paraná** 04/12/1981 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

“Cinemateca revive os tempos de ouro da Vera Cruz” **Diário do Paraná** 21/08/1982 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

“Cinemateca do Museu Guido Viaro – ‘Mato Eles?’ – lançamento cancelado” **Cidade Jornal** 27/04/1983 Pasta Cinemateca de Curitiba – 2. Acervo Casa da Memória.

“Cinemateca mostra grandes clássicos” **Gazeta do Povo** 24/09/1983 Pasta Cinemateca de Curitiba – 2. Acervo Casa da Memória.

“O Grande Ditador” **O Estado do Paraná** 28/09/1983 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

“A Cinemateca faz dez anos. E já tem história”. **Diário do Paraná** 21/04/1985 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

“O cinema que as alemãs fazem” **O Estado do Paraná** 02/06/1989 disponível em <https://www.millarch.org/artigo/o-cinema-que-alemas-fazem> acesso em 16/01/2018.

## Boletins

“Lance Maior” **Boletim Informativo nº 14**. Fundação Cultural de Curitiba, julho de 1975. Acervo Casa da Memória.

## Datilografados

“XXVI Reunião anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência [...] Informe da Fundação Cultural de Curitiba” Datilografado, 4 páginas. Envelope História da Cinemateca Museu Guido Viaro. Acervo Cinemateca de Curitiba.

## Folhetos

“Cinemateca Museu Guido Viaro – programação dezembro – 1983” folheto. Acervo Casa da Memória.

## Relatórios

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **FCC/1978**. Encadernado, sem paginação. Acervo Casa da Memória.

## Revistas

“Cinema Polonês” – **Revista Cinema Teca**, n.º 0 nov. 1975. pp. 10-12. Acervo Cinemateca.

“Peter Przygodda e o cinema alemã de após-guerra” **Revista Tela**, nº 1 set-out 1976. pp. 27-28. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.



## BIBLIOGRAFIA

ALBERA, François. **Modernidade e vanguarda do cinema**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

ARAÚJO, Rodrigo Gomes de. **O Passado vive em mim: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (Décadas de 1970-2000)**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em História/Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2012.

ASSAD, Abrão. **Depoimento Abrão Assad**. In: INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA. **Memória da Curitiba Urbana**. Vol. 4. Agosto de 1990.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAGGIO, Eduardo. **Mesa Pioneiros do Cinema Paranaense**. In: 6º SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA. Curitiba, Universidade Estadual do Paraná, 2017.

BERNARDET, Jean Claude; et al. **Cinema Brasileiro: 8 estudos**. Rio de Janeiro: MEC, Funarte e Embrafilme, 1980

BLUMENHAGEN JÚNIOR, Frederico Antonio Ridder. **Para além do muro de Berlim: as relações Brasil/Alemanha Oriental**. Dissertação. Mestrado em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.

BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS. **Teatro Paiol: 35 anos de aplausos**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 30, nº 137, maio de 2008.

BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Cinemateca de Curitiba: 30 anos**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 29, n. 128, setembro de 2005.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Cinema no Paraná: nova geração**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 112, junho de 1996.

BOLETIM INFORMATIVO DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Lance Maior**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, ano 2, n. 14, julho de 1975.

BORDE, Raymond. **Los archivos cinematográficos**. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1991.

BORWDELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. 1. São Paulo: SENAC, 2005.

CALIL, Carlos Augusto; et al. **Cinemateca Imaginária: cinema & memória**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Cinema novo alemão**. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

GLASS, Ruth. **Introduction to London: Aspects of Change**. Londres: Center for Urban Studies, 1963

COELHO, Maria Fernanda Curado. **A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso**. Dissertação. Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)**. Dissertação. Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

COSTA, Ana Pellegrini; STECZ, Solange Straube. **As muitas vidas de Valêncio Xavier**. Sem data. Disponível em <http://www.cpcb.org.br/artigos/as-muitas-vidas-de-valencio-xavier>. Acesso em 20/01/2018.

CRUZ, Eduardo Lucas de Vasconcelos. **A política externa brasileira no período 1964-1979: o papel do Itamaraty, das Forças Armadas e do Ministério da Fazenda**. Dissertação. Mestrado em História, Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho, Franca, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário vol. 1**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GRECA DE MACEDO, Rafael. [sem título]. In: SANSONE, Margarita Pericás. **Fundação Cultural de Curitiba no limiar do novo milênio**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

GUNNING, Tom. **O cinema das origens e o espectador (in)crédulo**. Revista imagens. São Paulo: Universidade de Campinas, nº 5 agosto/dezembro, 1995.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

KAMINSKI, Rosane. **Poética da Angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70**. Tese. Departamento de Pós-graduação em História / Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2008.

KUHN, Thomas S. **A tensão essencial: estudos selecionados sobre tradição e mudança científica**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LERNER, Jaime. **A chave do acervo**. In: SANSONE, Margarita Pericás. \_\_\_\_\_.

MATUSZEWSK, Boleslas. **A new source of history**. Film History, v. 7, nº 3 pp. 322-324. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

MORAES, Ulisses Quadros de. **Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba – 1971 a 1983**. Dissertação. Departamento de Pós-graduação em História / Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2008.

\_\_\_\_\_. **Políticas públicas para o audiovisual: as isenções fiscais e os limites entre o Estado e a Iniciativa Privada**. Tese. Programa de Pós-graduação em História / Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, 2013.

OLIVEIRA, Dennison de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Ensino da Arte: os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Educação / Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, 1998.

PENTEADO, Thelma Lopes; STECZ, Solange Straube. **Jacarezinho, A cidade rainha do norte do Paraná**. In: Cadernos de Pesquisa vol. 4. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro; Fundação do Cinema Brasileiro; Ministério da Cultura, 1988.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **Semeando iras rumo ao progresso: ordenamento jurídico e econômico da Sociedade Paranaense, 1829 – 1889**. Curitiba: Editora da UFPR, 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**. Dissertação. Instituto de Artes e Comunicação Social / Pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, 2010.

RODRIGUES, Gerson Bispo. **Mostras de Cinema Super-8 na Escola Técnica Federal do Paraná no final da década de 70: um resgate histórico**. Trabalho de conclusão de curso. Departamento de Comunicação e Expressão / Graduação em Comunicação Institucional, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva: 2009.

RUPP, Isadora Raquel. **Amor na Era Collor: O cinema paranaense da Geração 1980.** Edição da Autora, 2007.

SANSONE, Margarita Pericás. **Fundação Cultural de Curitiba no limiar do novo milênio.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema.** São Bernardo do Campo: Edição do Autor, 2017.

SILVEIRA, Cristiane. **Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Iernista (1971-1983).** Tese. Departamento de Pós-graduação em História / Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2016.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil.** Tese. Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, José Inacio de Melo. **Paulo Emilio no Paraíso.** Rio de Janeiro: Record, 2002.

STECZ, Solange Straube. **Cinema Paranaense 1900 – 1930.** Dissertação. Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, 1988.

TANIGUCHI, Cassio. **O amor por Curitiba é a nossa cultura.** In: SANSONE, Margarita Pericás. \_\_\_\_\_.

THE RESCUE OF LIVING HISTORY: REPORT ON THE NEEDS OF THE NATIONAL FILM ARCHIVE BY A COMMITTEE OF THE GOVERNORS OF THE BRITISH FILM INSTITUTE BFI 1969. **Screen**, Londres, volume 10, número 6, 1 novembro de 1969.

WASSON, Haidee. **Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema.** Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: 1780 – 1950.** São Paulo: Editora Nacional, 1969.

\_\_\_\_\_. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** São Paulo: Boitempo, 2007.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno.** São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.