



# Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970

*Reflections about the  
Cinemateca do Museu de  
Arte Moderna of Rio de  
Janeiro in the late 1960s  
and early 1970s*



Fabián Núñez<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professor associado do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF) e leciona no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) na mesma universidade. Membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Atua na organização do Cineclube Sala Escura, projeto de extensão vinculado ao Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA). Pesquisador da Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (Prala) e do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (Lupa). E-mail: fabian\_nunez@id.uff.br

**Resumo:** a gestão de Cosme Alves Netto à frente da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) ficou celebrizada pela importante atuação cultural que a instituição exerceu na época. É possível afirmar que sua administração marca o começo de uma nova fase da Cinemateca desse museu. Este artigo visa tecer reflexões sobre as ações da Cinemateca do MAM-RJ durante a Ditadura Militar brasileira (1964-1985), em particular, na virada dos anos 1960/1970.

**Palavras-chave:** cinemateca; ditadura; militância cultural.

**Abstract:** the administration of the *Cinemateca do Museu de Arte Moderna* of Rio de Janeiro by Cosme Alves Netto was celebrated due to the important cultural effects caused by the institution at the time. We can argue that his administration marks the beginning of a new phase of the *Cinemateca*. This article seeks to reflect on the actions of the *Cinemateca* during the Brazilian Military Dictatorship (1964-1985), particularly during the late 1960s and early 1970s.

**Keywords:** film archive; dictatorship; cultural activism.

## Introdução

Quando a Ditadura Militar se instala no Brasil, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) se encontra em uma situação bastante delicada, revertida graças a uma mudança de direção ocorrida em 1965. Como afirma Quental (2010), encerra-se a primeira fase da instituição, caracterizada por sua criação e consolidação. Nessa primeira fase, a principal figura por trás das ações da Cinemateca é Antonio Moniz Vianna, o mais importante crítico de cinema no Rio de Janeiro, atuante no *Correio da Manhã*<sup>2</sup>. Quental detalha como o apoio institucional desse jornal marca a formação do Museu e, por extensão, da Cinemateca, uma vez que a sua principal dirigente é a jornalista e empresária Niomar Moniz Sodré, esposa de Paulo Bittencourt, dono do *Correio da Manhã*. No entanto, o jornal entra em crise durante a ditadura, já que os militares se indispõem com a sua linha editorial. Apesar de ter sido crítico às reformas de João Goulart, chegando a defender a deposição do presidente, o *Correio da Manhã* não apoia a ditadura instalada no país e promove uma campanha em defesa da legalidade, o que culmina na prisão e na cassação dos direitos políticos de Niomar Moniz Sodré, em 1969, provocando a falência e o fechamento do jornal em 1974.

Quental (2010) analisa o quanto a crise que se abate no *Correio da Manhã* repercute nos rumos do MAM-RJ e da Cinemateca. Assim, a partir da segunda metade dos anos 1960, Moniz Vianna se afasta cada vez mais da Cinemateca ao se envolver com as atividades do *Correio da Manhã*, no qual chega a ser editor-chefe. Portanto, a chegada de Cosme Alves Netto à direção da Cinemateca do MAM-RJ em 1965 se dá em um período de crise na instituição, devido à incerteza sobre os seus rumos, uma vez que o homem de confiança da direção do Museu da área de cinema, Moniz Vianna, estava sendo forçado a se distanciar da Cinemateca. Pougy (1996, p. 58) afirma que Cosme somente aceita a direção da instituição por um “ultimato” de Moniz Vianna, já que caso ele não aceitasse, a Cinemateca seria fechada. Logo, a existência institucional da Cinemateca estava em jogo em 1965 (infelizmente, não seria a única vez em que isso ocorre, pois ela sofre outro grave ataque institucional no desmonte de 2002). Em

<sup>2</sup>Desde a sua ata de fundação, em 1948, o MAM-RJ prevê a criação de uma filмотeca, que somente se concretiza em 1955, graças ao crítico Ruy Pereira da Silva. Em 1957, ocorre a saída da primeira equipe, devido às divergências entre Ruy e Moniz Vianna, assumindo a frente da Cinemateca o crítico José Sanz, que por sua vez é dispensado em 1960, ao ser substituído por Fernando Ferreira, com apoio de Moniz Vianna. Em 1965, Sanz retorna à chefia da instituição, mas em seguida é demitido pela direção do Museu. É Sanz que convida o cineclubista Cosme Alves Netto, então há pouco tempo preso pela ditadura recém-instaurada no país, a trabalhar na Cinemateca. Segundo Dejean Magno Pellegrin, Sanz jamais perdeu Cosme, que assumiu a direção da instituição após a sua saída, sentindo-se traído por ele (Quental, 2010). Segundo Pougy (1996), Sanz desejava fazer as pazes com Cosme no final de sua vida, mas não conseguiu concretizar sua intenção, pois faleceu antes, em 1987.

suma, Cosme consegue reverter a situação na qual se encontrava a Cinemateca ao estabelecer outros laços e outras parcerias que transformariam a instituição e “a levariam para outro (longo) caminho” (QUENTAL, 2010, p. 137). Assim, Cosme fica à frente da Cinemateca até 1989, ao ser destituído da chefia pela direção do Museu, embora jamais tenha sido demitido da instituição, onde trabalhou até a sua morte, ocorrida em fevereiro de 1996. De fato, a gestão Cosme na Cinemateca do MAM-RJ ficou celebrizada pela importante atuação que a instituição carioca exerceu na época, não apenas na cena cultural local e nacional, mas também por seu prestígio internacional, sobretudo, em âmbito latino-americano. Nosso intuito neste artigo não é relatar, em pormenores, esse “outro (longo) caminho” que a Cinemateca trilhou com Cosme, mas estabelecer algumas reflexões sobre sua gestão, em especial, a conturbada virada dos anos 1960/1970. Frisamos que, em 1969, Cosme é submetido a sua segunda prisão, sofrendo meses de detenção e tortura. Até o atual estado de nossas pesquisas, não encontramos muitas informações (documentadas) sobre o ocorrido, o que ainda a deixa sob a égide dos relatos e depoimentos de quem viveu o período e conviveu com Cosme. No entanto, apesar dessa lacuna, buscamos compreender as atividades da Cinemateca do MAM-RJ a partir de 1965 e nos perguntar o quanto o endurecimento da Ditadura Militar tolheu o espectro de ação de suas atividades. Trata-se de um questionamento pertinente, que deve levar em conta também as ambiguidades inerentes às ações de sujeitos históricos em sociedades em regimes autoritários. É importante ressaltar que não postulamos conclusões categóricas, não apenas devido ao andamento de nossas pesquisas, mas também por cremos que a reflexão sobre a ação de sujeitos sociais em regimes de exceção deve ser (re)colocada de modo permanente, sobretudo em períodos de intolerância e ascensão conservadora, como o que atualmente vivemos.

### **Feixe de luz em uma sala escura: cinemateca e ditadura**

Como já afirmamos, Cosme assume a direção da Cinemateca do MAM-RJ em 1965, diante do desafio de reestruturar uma instituição fragilizada em tempos difíceis. Nascido em Manaus, em 1937, Cosme Alves Ferreira Netto se muda para o Rio de Janeiro na segunda metade dos anos 1950 para estudar na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil<sup>3</sup>, onde atua no cineclubismo e milita na Juventude Universitária Católica (JUC). Retorna ao Amazonas em 1962, a pedido de seu pai, o empresário Cosme Alves Ferreira Filho, um dos homens mais ricos do

<sup>3</sup>Atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

estado, que aceita a declinação de seu filho à administração dos negócios da família<sup>4</sup>. O que se conta é que, por sua vez, Cosme abre mão de sua parte na fortuna do pai. De volta à Guanabara, retoma as suas atividades culturais, sendo eleito presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Devido ao seu envolvimento na Ação Popular (AP), organização política da esquerda cristã, Cosme é preso em 1964 junto de sua noiva, Iza Quintans Guerra, também militante da AP. Segundo Machado (2016), a prisão de Cosme é decretada em julho de 1964, sendo posto em liberdade somente em fevereiro de 1965, por falta de provas. Nesse período é convidado por José Sanz, então diretor da Cinemateca do MAM-RJ, a trabalhar na programação da instituição, devido à sua atuação no cineclubismo. No entanto, nesse mesmo ano, Sanz é afastado da chefia da Cinemateca pela direção do Museu. Assim, Cosme assume o cargo, com o desafio de reerguer a instituição.

É também em 1965 que é inaugurado o Auditório da Cinemateca no espaço do Museu, localizado no 3º andar do Bloco de Exposições. Desse modo, a Cinemateca passa a ter definitivamente um espaço de exibição na sede do Museu. Desde o início de suas atividades de difusão, iniciadas na sessão inaugural de 7 de julho de 1955 no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a Cinemateca do MAM-RJ realizava suas projeções no centro do Rio de Janeiro, em um perímetro próximo ao Aterro do Flamengo. Porém, as ações da Cinemateca, mesmo após a inauguração de seu auditório no Museu, se espriam por toda a cidade, ao longo dos anos 1960 e 1970, ao ser responsável pela programação de sessões em várias salas de cinema na cidade do Rio de Janeiro e de Niterói. A mais célebre dessas ações foram as sessões de meia-noite do Cinema Paissandu, no Flamengo, que formou a chamada “Geração Paissandu”. Mas também podemos citar o Teatro Maison de France, Museu da Imagem e do Som, Cinema 1, Lido, Art-Palácio, Pax, Riviera, Tijuca Palace, Cine Roma, Studio Tijuca e Cine Arte UFF, entre outros. Em suma, identificamos uma rede de estreitas relações entre cineclubes, distribuidores e um “circuito de arte”, em que a Cinemateca do

---

<sup>4</sup>Cosme Ferreira Filho era dono da *holding* Companhia Industrial Amazonense, que atuava na exportação de borracha e industrialização de guaraná, além de atividades no comércio e setor imobiliário (CAMPOS, 2015). Segundo o Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro *online* do CPDOC-FGV, Cosme Alves Ferreira Filho nasceu em Fortaleza em 1893, radicando-se em Manaus, onde foi jornalista, tradutor oficial, despachante aduaneiro e comerciante. Foi eleito deputado federal pelo Amazonas à Assembleia Nacional Constituinte de 1946 pelo PSD, sendo parlamentar até 1955. Com a instauração do bipartidarismo pelo Ato Institucional nº 2, em outubro de 1965, filiou-se à Arena, pela qual foi eleito suplente de deputado estadual, em novembro de 1966. Foi fundador e, depois, sócio benemérito e assessor técnico da Associação Comercial do Amazonas e membro da Associação Amazonense de Imprensa, do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, da Academia Amazonense de Letras e da Associação Brasileira de Imprensa. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1976.

MAM-RJ possui um papel central nessa articulação<sup>5</sup>. Essa inter-relação é tão forte que, quando ocorre o incêndio no Museu, cuja dependência da Cinemateca atingida é o seu Auditório, em 8 de julho de 1978, as atividades de difusão não são tão severamente afetadas. A secretaria da Cinemateca é transferida para o Bloco Escola e as sessões, para vários espaços na cidade. O auditório definitivo da Cinemateca será reinaugurado somente no final de 1982, localizando-se no Bloco Escola – onde permanece até os dias de hoje. Também destacamos o papel da difusão da Cinemateca por meio dos cineclubes durante os anos 1970. A Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro é reestruturada a partir de 1972, e são retomados os encontros nacionais de cineclubes a partir de 1974, após sua interrupção pela ditadura em 1968. Em 1976, é criada a Dinafilmes, uma distribuidora vinculada ao Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).

Para sistematizar a nossa compreensão sobre a ação da Cinemateca do MAM-RJ durante a Ditadura Militar, retomamos o que já afirmamos anteriormente em outro texto (NÚÑEZ, 2017) sobre a ação das cinematecas latino-americanas no período das ditaduras: 1) a difusão como prática de militância cultural, o que converteu várias cinematecas como polos aglutinadores de atividade cultural alternativa (e que, desse modo, algumas vezes, conseguiu furar o bloqueio da censura), transformando-se em espaços de formação e convivência de um público identificado como opositor ao regime; 2) centros de produção fílmica e de formação audiovisual, uma vez que várias cinematecas não apenas exibiam filmes, como passaram a produzir ou (co)financiar filmes, cedendo muitas vezes os seus espaços para atividades técnicas, além de oferecer cursos de formação estética e técnica, suprindo, em muitos casos, a inexistência ou incipiência de escolas de cinema no país em questão; 3) o resguardo para materiais considerados subversivos, transformando as cinematecas em verdadeiros cofres para obras do pensamento crítico em um cenário de “terra devastada” propiciada pelo terrorismo de Estado, salvaguardando-os na medida do possível, pois, em mais de um caso, os arquivos fílmicos também foram alvos de invasões e apreensões pelas forças da repressão; 4) a articulação institucional em âmbito internacional como meio de legitimação da(s) cinemateca(s) e, desse modo, valorizando suas respectivas cinematografias (o que também inclui um tipo de produção fílmica local identificada ao pensamento de esquerda), o que acarretou, em certo momento, a busca de uma ação coletiva de caráter continental graças à Unión de Cinematecas de América Latina (Ucal), assim como o esforço de visibilidade ao subcontinente latino-americano em

<sup>5</sup> Para a formação desse “circuito de cinema de arte”, Cosme contou com a atuação dos programadores Alberto Shatovsky e Fabiano Canosa.

organizações internacionais, sobretudo a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf), seja de modo coletivo ou não, como membros presentes em tais agremiações. É importante frisar que esses quatro aspectos levantados se inter-relacionam e as divergências entre as cinematecas latino-americanas, no tocante às suas ações durante as ditaduras implantadas em nosso continente, se darão pela maior ênfase a determinado ponto e, sobretudo, discordâncias em torno das políticas de difusão.

Podemos identificar claramente esses quatro campos de atividade na atuação da Cinemateca do MAM-RJ no campo cultural durante a Ditadura Militar brasileira. Neste artigo, nos concentraremos no primeiro item (difusão) e, portanto, mencionaremos *en passant* os demais aspectos. Em relação à produção fílmica e formação audiovisual, a Cinemateca do MAM-RJ, com sua reestruturação ocorrida em 1965, cria um Departamento de Produção, a cargo do fotógrafo Paulo Huthmacher, com o intuito de formar profissionalmente novos quadros<sup>6</sup>. Além disso, a Cinemateca estabelece uma parceria com o estúdio Tecnisom, que, em suas dependências no Bloco Escola, oferece serviços de montagem e sonorização, auxiliando na (co)produção dos filmes realizados pela Cinemateca. No entanto, não é apenas a produção da Cinemateca que é montada e finalizada nas dependências do Museu, mas também longas-metragens, como *Cara a cara* (1967), de Júlio Bressane, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo. Além disso, em 1966, é criado um setor de cursos na Cinemateca. Até os anos 1980, passam a ser oferecidos vários cursos, sendo ofertados anualmente os de História e Estética do Cinema, lecionados por Ronald Monteiro, e Técnica Cinematográfica, por José Carlos Avellar. Salientamos que ambos, Avellar e Ronald, são os dois pilares da gestão Cosme na Cinemateca do MAM-RJ (NÚÑEZ, 2017).

Em relação ao resguardo de material, a Cinemateca do MAM-RJ se tornou um local de depósito para obras consideradas “subversivas”. Além de filmes com problemas de censura, a Cinemateca também era encarada como um espaço seguro (na medida do possível), onde cineastas poderiam deixar obras que poderiam pô-los em risco. Em sua pesquisa, Machado (2016) analisa o caso do registro fílmico do cortejo fúnebre do estudante Edson Luís, assassinado pela polícia em 28 de março de 1968 durante uma passeata, e cuja morte se converteu em símbolo de resistência à ditadura. Entre as câmeras que registraram a multidão que acompanhou o funeral, estavam a do cineasta Eduardo Escorel e a de José Carlos Avellar, este, na época, envolvido na

<sup>6</sup> Segundo CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA (1966), a equipe do Departamento de Produção coordenado por Huthmacher foi composta por Norma Bahia Pontes, Lygia Pape, Paulo Chada, Flávio Costa, Paulo Antônio Paranaguá, Arturo Uranga, Affonso Beato, Gilberto Santeiro, Jaime Rodrigues Teixeira, David Glat, Francisco Parente e Carlos Egberto.

realização de *Manhã cinzenta* (1968), de Olney São Paulo. A sobrevivência dessas imagens em movimento, guardadas na Cinemateca do MAM-RJ, é um dos objetos de estudo da tese de Machado. É admirável a sua pesquisa e análise, uma vez que esse tema, em geral, é constituído pelos relatos de tom pitoresco. Assim, por exemplo, foi comum nas cinematecas latino-americanas a atribuição de títulos falsos aos filmes que estavam na mira das ditaduras. O caso mais célebre da Cinemateca do MAM-RJ é o dos negativos originais da então ficção interrompida pelo Golpe de 1964, *Cabra marcada para morrer*, de Eduardo Coutinho, guardados sob o falso título *A rosa do campo*. Por outro lado, reiteramos que as cinematecas latino-americanas, por também estarem sob a mira dos regimes ditatoriais, sofreram com a censura de filmes em sua programação, além de invasão, apreensão e destruição de filmes de seus acervos. A Cinemateca do MAM-RJ não foi exceção<sup>7</sup>.

Sobre a articulação institucional em âmbito internacional, salientamos o papel de Cosme na Ucal. Não iremos nos deter sobre esse tema, pois já sistematizamos alguns de seus pontos em outro texto (NÚÑEZ, 2015). A Ucal é criada em março de 1965 e a Cinemateca do MAM-RJ não é um de seus membros fundadores, sendo admitida na entidade em 1967, no III Congresso, ocorrido em Viña del Mar<sup>8</sup>. No entanto, é a partir do V Congresso, em julho de 1971, sediado em Montevideu e organizado pela Cinemateca Uruguiaia, que se dá a guinada à esquerda na Ucal, sob o discurso das Teorias de Libertação Nacional. Silveira (2014) aponta para a ironia da situação, já que a Cinemateca Uruguiaia era fortemente criticada por uma ala mais radical do meio cinematográfico uruguiaio, reunida em torno da efêmera, mas importantíssima, Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), inteiramente voltada à difusão e produção de um cinema político e revolucionário. E é justamente esse ideário que predomina no congresso, chegando a produzir um texto oficial da Ucal, denominado Declaração de Montevideu, assinado por todos os presentes à reunião<sup>9</sup>. Nessa ocasião é posto na mesa o debate sobre a “redefinição do conceito de cinemateca”, que é expresso na Declaração,

<sup>7</sup> Avellar relata que Cosme e ele iam ao departamento de censura localizado no Palácio do Catete para que os filmes programados pela Cinemateca fossem aprovados. Portanto, os censores conheciam a instituição e inclusive alguns iam às suas atividades, como debates e palestras, para “ouvir o que se dizia” (MACHADO, 2016, p. 211). Mais de um filme programado foi proibido pela censura. A repressão também se manifestava na forma de apreensão. Sobre esse tema, há o célebre “*on dit*” de que uma vez policiais foram à Cinemateca do MAM-RJ apreender um filme. Cosme reconheceu que um deles era um ex-jogador de futebol, que havia atuado em um time grande do Rio. Enquanto “puxava papo”, conversando sobre esporte, funcionários da Cinemateca no arquivo trocaram o filme de lata, fazendo com que fosse levado outro em seu lugar.

<sup>8</sup> Cosme não vai ao congresso. Quem representa a Cinemateca do MAM-RJ é o cineasta Paulo César Saraceni.

<sup>9</sup> Cosme é um dos integrantes da comissão que redige a declaração aprovada na assembleia.

ao afirmar que uma cinemateca na América Latina, sem abrir mão de seu trabalho de coleta e conservação, deve dar prioridade à difusão de um cinema que melhor contribua ao desenvolvimento de “uma cultura autenticamente nacional” em nossos países, ao buscar romper com “as ações elitistas que fundamentam a concepção tradicional de cinemateca” (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, s.d., p. 30). Assim, afirma-se que “o ato cultural por excelência na América Latina é a libertação de nossos povos” (Idem). Esse discurso e o tema da redefinição do conceito de cinemateca na América Latina se aprofundam nos dois congressos seguintes, ocorridos em 1972, na Cidade do México, e em 1974, em Caracas. Não nos deteremos em pormenores sobre a cisão no interior da Ucal, que se inicia no congresso venezuelano de 1974 e se dá de modo pleno em 1976, no México, por ocasião do XXXII Congresso da Fiaf. O *enjeu* da ruptura se deve às discordâncias sobre políticas de difusão, o que, em última instância, manifesta as divergências presentes na esquerda latino-americana frente ao tipo de ação política a ser realizada no campo cultural, como apontam Galvão (1991) e Villaça (2012). A cisão na Ucal é movida pelas Cinematecas Argentina e Uruguiaia, às voltas com o aumento da repressão e perseguição política em seus países. Frisamos que nos folhetos da programação da Cinemateca do MAM-RJ, a instituição carioca continua se declarando como membro da Ucal, o que significa que ela jamais rompeu publicamente com a entidade.

Nesse mesmo período, a Cinemateca do MAM-RJ busca se aproximar da Fiaf, instituição com a qual havia rompido nos anos 1960. Aceita como membro provisório da Fiaf em 1957, se retira em seguida da federação ao lado de outras congêneres latino-americanas, em apoio à saída da Cinemateca Francesa da entidade. Ressaltamos que a Cinemateca Brasileira e o uruguaio Sodre permanecem na Fiaf, no entanto, devido à aguda crise institucional que abate a instituição brasileira, ela será desligada da Fiaf de modo unilateral. Portanto, na virada dos anos 1960/1970, as duas instituições latino-americanas vinculadas à Fiaf são o Sodre e a Cinemateca de Cuba, que se torna membro em 1963. Devido às ausências de representantes do Sodre nas atividades da Fiaf, que chega a pôr em risco a sua filiação, podemos afirmar que a Cinemateca de Cuba possui um importante papel na intermediação entre a Fiaf e a América Latina nesse período. O cubano Saúl Yelín faz parte do Comitê Executivo da Fiaf de 1973 até sua morte precoce, em 1977. Até então, o último latino-americano a fazer parte do Comitê Executivo da Fiaf tinha sido Paulo Emílio Sales Gomes, eleito para diversos cargos de 1951 a 1964. No entanto, a presença de Paulo Emílio é uma exceção, pois como frisa Correa Júnior (2012), a participação de latino-americanos nas reuniões da Fiaf sempre foi inconstante. No entanto, a partir

do começo dos anos 1970, vemos a aproximação das cinematecas latino-americanas com a Fiaf. Em nossas pesquisas, podemos afirmar que Cosme participou de todos os congressos da Fiaf, de 1971 a 1976, como observador, uma vez que a Cinemateca do MAM-RJ se torna membro pleno apenas em 1978, embora tenha iniciado o levantamento da documentação necessária para a solicitação de ingresso desde 1974. Por ocasião do XXVII Congresso da Fiaf, realizado em junho de 1971 em Wiesbaden, Alemanha Ocidental, Cosme apresenta um relatório sobre a situação das cinematecas na América do Sul, já que afirma não ter muitas informações sobre o México e a América Central. Cita a criação da Ucal em 1965 e que há onze cinematecas na América do Sul, localizadas em oito países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela. Além disso, afirma que a falta de comunicação de tais cinematecas com a Fiaf se deve às dificuldades financeiras e à instabilidade política da região. Cosme reforça a participação de um representante da Fiaf presente nos congressos da Ucal, como uma das formas de estreitar os laços entre as entidades (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM, 1971). É importante frisar que na ata de ratificação da Ucal, assinada no Rio de Janeiro, em 1965, já é assinalado esse procedimento de convidar representantes de associações internacionais para os congressos da Ucal. São citadas a Fiaf, o International Council of Museums (Icom) e a União Mundial de Museus de Cinema (entidade criada por Henri Langlois, diretor da Cinemateca Francesa, em contraposição à Fiaf)<sup>10</sup>. De fato, houve tentativas nesse sentido, conforme pudemos constatar em documentação no acervo da Cinemateca do MAM-RJ, mas foram infrutíferas<sup>11</sup>.

### **Difusão: táticas para um projeto de cinema**

A programação da primeira fase da Cinemateca do MAM-RJ é marcada pelas mostras panorâmicas de cinematografias centrais, organizadas por Moniz Vianna. Por sua vez, a programação da Cinemateca durante a gestão Cosme também possui

<sup>10</sup> Nos folhetos da programação da Cinemateca do MAM-RJ, chegamos a encontrar o dado de que a instituição carioca era membro da União Mundial de Museus de Cinema. Aliás, Moniz Vianna foi o primeiro vice-presidente da associação criada por Langlois, que financiou dois encontros durante o I FIF (Festival Internacional do Filme), ocorrido no Rio de Janeiro, em setembro de 1965.

<sup>11</sup> Por exemplo, o belga Jacques Ledoux, então secretário-geral da Fiaf, responde a uma carta da Cinemateca Uruguia de 9 de julho de 1971 em uma missiva de 20 de julho, na qual declara a sua impossibilidade de participar do congresso da Ucal a ser realizado em Montevidéu no final daquele mês. Na ocasião, é abordado o tema da “redefinição do conceito de cinemateca” na Ucal, coincidentemente quando a Fiaf está revendo os seus estatutos e, por conseguinte, o conceito de “arquivo de filmes”. Cremos que esse assunto merece um estudo à parte, pois esse debate na Fiaf no começo dos anos 1970 é importante para pensarmos a gestação de uma teoria da preservação audiovisual, que tomará corpo duas décadas depois.

uma outra preocupação: divulgar os cinemas novos. Desse modo, os movimentos de renovação estética que pulularam ao longo dos anos 1960 têm presença garantida nas telas programadas pela Cinemateca, o que também inclui o Cinema Novo brasileiro, quando os seus diretores eram rechaçados por parte da crítica nacional, além de terem acesso restrito aos auxílios e prêmios concedidos pelos órgãos culturais do país. Mais do que exibir, a Cinemateca também abre as suas portas para debates e seminários. Tampouco podemos deixar de citar a forte presença de cinematografias do antigo Bloco Socialista, aliás, fenômeno em várias cinematecas latino-americanas. Isso demonstra a eficaz relação que as cinematecas estabeleciam com as autoridades diplomáticas desses países, em conjunto com o apoio de suas respectivas cinematecas. Aliás, Silveira (2014) sublinha de modo perspicaz que a exibição dessas cinematografias encerra não apenas um sentido de contestação direta às ditaduras militares implantadas na América Latina, mas também a descoberta por parte de um público formado pelas cinematecas de uma sofisticada riqueza estética em filmes que, por sua vez, são criações artísticas realizadas também em um contexto de censura. Porém, antes, precisamos nos interrogar: o que é “um público formado pelas cinematecas”? É por esse viés que conseguimos compreender o sentido profundo de difusão, que encerra em si um “projeto de cinema” (CORREA JÚNIOR, 2011).

Assim, nos perguntamos: que informações eram dadas aos espectadores nos boletins de programação? Ressaltamos que os folhetos de programação de uma cinemateca denotam uma ideia de público a ser almejada. Na Cinemateca do MAM-RJ, havia dois tipos de folhetos de programação: os informativos e os programas, sendo que estes últimos continham mais informações sobre os filmes. Até 1974, os folhetos da programação eram folhas datilografadas. Posteriormente, a partir da segunda metade dos anos 1970, ganham imagens e ilustrações, tendo um ar bastante despojado. Silveira (2014) frisa que não foi apenas por intermédio das imagens nas telas que as cinematecas estabeleciam o seu diálogo com um público ávido por cultura alternativa em uma sociedade reprimida, mas também por meio da palavra escrita. As publicações editadas por tais instituições cumprem um papel chave, pois, em um período de vigilância sobre as palavras, as análises sobre os filmes e as informações sobre realizadores, cinematografias e meio cinematográfico, em geral, trazem consigo um aspecto ideológico que não pode ser ignorado. Assim, ao lermos esse material hoje em dia, devemos nos perguntar que informações são dadas ao leitor, de que tipos e sobre que temas. Aliás, é preciso frisar que não se deve levar em conta apenas as publicações em formatos de caráter mais perene, como revistas e livros, mas inclusive os folhetos da programação mensal e *folders* distribuídos durante as sessões. Portanto,

em complementação às advertências de Silveira (2014), postulamos que, em relação a tais publicações, não são apenas os textos e as imagens que devem ser analisados, mas o conjunto do material impresso, ou seja, a sua própria diagramação. Ou seja, um estudo, digamos, não apenas do conteúdo dos impressos, mas de toda a sua estrutura gráfica, isto é, uma análise de seu design. Nesse sentido, salta aos olhos a citada transformação ocorrida nos folhetos da programação da Cinemateca do MAM-RJ a partir de meados dos anos 1970, ao serem fartamente ilustrados com imagens e letras de diversos estilos distribuídas ao longo dos folhetos, muitas vezes misturando tipografia antiga com ilustrações diversas. Essa diagramação dialoga explicitamente com a produção artística da contracultura brasileira em voga nesse período, que encontrou no material mimeografado o seu principal meio de expressão. Portanto, cremos que pesquisas sobre as publicações produzidas pelas cinematecas durante as ditaduras, levando em conta a inter-relação entre textos, imagens e diagramação, é um vasto campo ainda a ser estudado com maior profundidade.

Por fim, analisaremos o caso do longa *Ukamau* (1966), de Jorge Sanjinés. O filme é exibido em dezembro de 1969 na Cinemateca, com apoio da Embaixada da Bolívia, como sessão extra. No programa 207 há a ficha técnica do filme e um longo texto do crítico boliviano René Capriles Farfán. No programa 212, após a ficha técnica do filme, um texto de José Carlos Avellar. O texto de Capriles é dividido em três partes. Na primeira, Capriles apresenta a Bolívia, descrevendo-a como um dos países mais ricos do nosso continente, sua posição geográfica estratégica, sua população de maioria indígena e suas contradições políticas. Afirmo que, por isso, a produção cinematográfica foi escassa e de caráter esporádica no país. Em seguida, apresenta os “talvez” mais importantes realizadores do país, Jorge Ruiz, o roteirista Oscar Soria e Jorge Sanjinés. E, por último, uma breve resenha do filme *Ukamau*, definindo-o como “uma narrativa boliviana, um corte transversal em sua cultura” (CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA, 1969a), como a primeira aproximação concreta à cultura da maioria da população do país, de cultura indígena. Por sua vez, o texto de Avellar é uma crítica do filme, pois se atém especificamente à obra. Frisa a relevância de *Ukamau* como um dos primeiros filmes que iniciou “uma linguagem capaz de revelar inteiramente o homem da América Latina” (CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA, 1969b). Destaca que o elenco do filme é formado por atores não profissionais – característica que o texto do Capriles também frisa –, o que dá maior autenticidade ao mostrar “o modo de viver e pensar do índio boliviano” (CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA, 1969b). E afirma que, assim

como *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, realizado dois anos antes, a narração se organiza em *Ukamau* a partir da necessidade de documentar, e funcionar apenas como um elemento de ligação entre os diversos quadros isolados, que se impõem quase por si mesmos. (CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA, 1969b).

Em suma, o que podemos refletir sobre ambos os textos? Podemos notar que, além de informar sobre uma cinematografia desconhecida para nós, há o esforço de pontuar a relevância de cineastas do nosso continente, relacionando-os com uma obra nacional. A relação com o cinema brasileiro é algo a ser destacado. Aliás, a preocupação em difundir e, por conseguinte, pensar o cinema nacional é uma marca da gestão Cosme. Em 1969, a Cinemateca edita o livro *Quem é quem no Cinema Novo?* de Alex Viany; e no final do ano seguinte, em novembro e dezembro de 1970, e no começo do outro ano, em fevereiro de 1971, exhibe a mostra *Cinema Brasileiro: novos rumos*, que ficou consagrada pela historiografia como um marco na divulgação do Cinema Marginal<sup>12</sup>. Em suma, apesar do clima político adverso, a Cinemateca do MAM-RJ consegue se manter como um polo catalisador de cultura cinematográfica no Rio de Janeiro.

### À guisa de conclusão

Após ser liberado da prisão no início de 1965, Cosme continuou sendo vigiado. Antes de sua segunda prisão, em 1969, o Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e instâncias militares expressavam preocupação com as “atividades revolucionárias e conspiratórias” do diretor da Cinemateca do MAM-RJ, conforme documentação estudada por Machado (2016, p. 104-108). No mínimo, desde setembro de 1968, Cosme volta a ser objeto de forte suspeição pela ditadura. A sua prisão no ano seguinte se deve à crença de que Cosme teria algum envolvimento com a luta armada, devido ao seu passado de militância na AP. Ou seja, Cosme é mais uma das várias vítimas do recrudescimento da Ditadura Militar em resposta à luta armada e às crescentes manifestações de massa de oposição, que marcam o ano 1968.

A partir de meados da década de 1970, com a rearticulação do cineclubismo e em conjunto com outras instituições, como a Embrafilme e a Cinemateca Brasileira, vemos a Cinemateca do MAM-RJ em uma nova dinâmica do cenário cultural do país.

<sup>12</sup> Glauber Rocha, em carta de maio de 1971 a Alfredo Guevara, diretor do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (Icaic), faz críticas a Cosme, acusando-o de ter transformado a Cinemateca “num centro irresponsável de ataques ao ‘cinema novo’” (ROCHA, 1997, p. 407).

Confirmada a derrota da esquerda armada, testemunhamos a construção de um campo político-cultural batizado de “oposição civil” por Napolitano (2011, p. 149-150). Com certeza, a Cinemateca do MAM-RJ, graças, sobretudo, às suas atividades de difusão, pode ser considerada um polo de resistência cultural durante a Ditadura Militar brasileira. No entanto, Napolitano (2011, p. 147) chama a atenção para “o uso indiscriminado e idealizado da expressão ‘resistência cultural’”, que “pode ocultar as tensões e os diferentes projetos que separavam os próprios agentes históricos que protagonizaram o amplo leque de oposição ao regime militar”. Em suma, a Cinemateca do MAM-RJ estava no alvo da ditadura, começando pelo próprio Cosme. Porém, não podemos estipular uma lógica linear causal de modo tão cabal nas ações da instituição carioca em resposta ao recrudescimento do regime. Na verdade, desde a reestruturação da instituição ocorrida a partir de 1965, a Cinemateca do MAM-RJ trilhava outros rumos. Por outro lado, a quebra no campo cultural no imediato pós-1968, como o esvaziamento da atividade cineclubista, repercutiu nas ações da Cinemateca, aumentando o seu protagonismo. Não por acaso é, a partir da Cinemateca do MAM-RJ, que a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro é reorganizada no começo dos anos 1970.

Entendemos que em países sem uma indústria cinematográfica local forte como o nosso, as cinematecas exercem um papel fundamental na construção de uma cultura cinematográfica. Por conseguinte, a difusão e, portanto, a formação de um público somente é possível graças a uma política, até porque difusão é por definição uma prática política, como frisa Correa Júnior (2011). No caso específico da Cinemateca do MAM-RJ, devemos também levar em conta uma dinâmica própria, a saber, o seu vínculo com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e as relações entre as duas instituições – às vezes nem sempre amistosas. Quental (2010, p. 12) assinala que Cosme conseguiu conquistar a autonomia financeira da Cinemateca, o que foi fundamental para suas atividades, elevando a instituição a outro patamar<sup>13</sup>. Além disso, como aponta Avellar, as cinematecas, de forma geral, estavam mudando ao redor do mundo naquele período, ao deixarem de ser apenas um mero arquivo “sagrado” voltado a um pequeno e seletivo grupo de fanáticos por filmes antigos para se tornarem instituições de profunda inserção cultural nas cidades em que estão localizadas (NÚÑEZ, 2017, p. 53). Nesse sentido, a Cinemateca do MAM-RJ cumpriu o seu “dever histórico”. Portanto, assim como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro conseguiu sobreviver às ações do

<sup>13</sup> As primeiras atividades da Cinemateca realizadas por Ruy Pereira da Silva foram feitas com dinheiro de seu próprio bolso, pois a primeira equipe de funcionários não era remunerada, como frisa Quental (2010). Ou seja, apesar de uma filmoteca estar prevista desde a fundação do MAM-RJ, o Museu jamais se preocupou em destinar um orçamento para tal, o que explica a sua efetivação ocorrer apenas em 1955, devido à ação de voluntários.

regime militar, apesar da perseguição sistemática e da destruição do *Correio da Manhã*, a Cinemateca do MAM-RJ conseguiu resistir graças à sua reestruturação ocorrida em 1965. Para tal, contou com o capital simbólico de Cosme construído no cineclubismo e, portanto, com uma articulação com outros agentes de oposição à ditadura, assim como a construção de relações com instituições estrangeiras, realizada no calor da hora. O desafio é analisar os pormenores desse tortuoso caminho.

## Referências

CAMPOS, G. A. *Além da crítica: os Intelectuais do Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas e suas relações com o poder (anos 1960)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Dicionário histórico-biográfico brasileiro*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA. *Informativo n. 29*. Rio de Janeiro, 1966.

*Programa 207*. Rio de Janeiro, 6 dez. 1969a. Extra.

\_\_\_\_\_. *Programa 212*. Rio de Janeiro, 11 dez. 1969b. Extra.

CORREA JÚNIOR, F. D. *O cinema como instituição: a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960)*. 2012. Tese (Doutorado em História e Sociedade) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sex, money, social climbing, fantastic!:* a lógica cultural dos anos de chumbo do cone sul e a história das cinematecas (arquivos/museus de cinema). *Cadernos Cedem*, Assis, v. 2, n, 1, p. 27-47, 2011.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM. Congress Fiaf, 27., 1-4 jun. 1971, Wiesbaden. *Minutes...* Wiesbaden: RFA, 1971.

GALVÃO, M. R. E. *Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-Americano*. 1991. Tese (Livre-docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

MACHADO, P. F. M. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

NAPOLITANO, M. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, D.; QUADRAT, S. V. (Orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 145-174. v. 2.

NÚÑEZ, F. La acción de las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictadura: el caso de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, v. 73, p. 43-56, 2017.

\_\_\_\_\_. Notas para um estudo sobre a União de Cinematecas de América Latina. *Significação*, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 63-81, 2015.

POUGY, A. *A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

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

ROCHA, G. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVEIRA, G. *La résistance dans l’obscurité: le public de la Cinémathèque Uruguayenne pendant la dictature militaire (1973-1984)*. Tese (Doutorado) – Universidade Jean Moulin Lyon 3, Lyon, 2014.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *Filmoteca de la UNAM 1960/1975*. México: UNAM, s.d. p. 29-30.

VILLAÇA, M. El cine y el avance autoritario en Uruguay: el “combativismo” de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973). *Contemporánea*, Montevideu, ano 3, v. 3, p. 243-264, 2012.

submetido em: 29 dez. 2017 | aprovado em: 22 mar. 2018