



Cinemateca brasileira: acervo e pesquisas

Luciana Corrêa de Araújo / Universidade Federal de São Carlos

manuscrita

A CRIAÇÃO DAS primeiras cinematecas teve em boa medida um caráter de reação diante da perspectiva de se perder os filmes realizados no período silencioso, considerados ultrapassados com a consolidação do cinema sonoro, nos anos de 1930. Recolher, catalogar, conservar e dar acesso aos filmes passou a ser função primordial desses arquivos, que desde o início se dedicaram a incorporar não só materiais fílmicos, mas também documentos, fotografias, cartazes, equipamentos e objetos ligados às atividades cinematográficas.

Ao longo da década de 1930, surgem as primeiras cinematecas na Suécia (Svenska Filmsamfundet), Alemanha (Reichfilmarchiv), Inglaterra (National Film Archive), Estados Unidos (departamento de cinema do MoMA – Museum of Modern Art) e França (Cinémathèque Française). Em que pese a existência de coleções e acervos criados em anos anteriores, essas são as primeiras cinematecas *modernas*, como enfatiza Fausto Douglas Correa Jr., norteadas por uma política sistematizada de preservação e acesso¹. No Brasil, as

1. CORREA JÚNIOR, F. D. *A Cinemateca Brasileira – Das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 46.



primeiras cinematecas têm suas origens estreitamente ligadas ao movimento cineclubista. Em São Paulo, o Clube de Cinema, criado em 1940 por Paulo Emilio Salles Gomes e fechado logo em seguida pelo Estado Novo, reaparece em 1946 e é por meio de sua ligação com o recém-criado Museu de Arte Moderna de São Paulo que se cria, em 1949, a Filmoteca do MAM, transformada em Sociedade Cinemateca Brasileira em 1956, desligando-se do Museu². No Rio de Janeiro, a criação, em 1955, do Departamento de Cinema do futuro Museu de Arte Moderna tem como objetivo a exibição de filmes clássicos, mas dois anos depois irá assumir as funções de um arquivo de filmes, sendo criada a Cinemateca do MAM³.

Historicamente, as duas primeiras cinematecas brasileiras têm se mantido entre os principais centros de pesquisa para quem desenvolve trabalhos na área do cinema e do audiovisual. É surpreendente, no entanto, como os pesquisadores costumam explorar pouco (ou não o suficiente) o imenso acervo audiovisual e documental dessas instituições. A dificuldade de acesso aos materiais, especialmente às cópias de filmes, não deve se tornar empecilho para consulta, pelo contrário, pode ser transformada em oportunidade para melhor compreender as particularidades do funcionamento de uma cinemateca. É uma oportunidade, inclusive, para que o pesquisador perceba maneiras de colaborar com o ar-

2. SOUZA, C. R. de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. São Paulo, 2009. 310 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
3. HEFFNER, H. Cinemateca. In: MIRANDA, L. F.; RAMOS, F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, pp.146-147.

quivo, identificando e enriquecendo materiais do acervo ao cotejá-los com as informações e conhecimento de que dispõe.

Não há dúvida de que o acesso aos materiais, por parte de pesquisadores qualificados ou do público em geral, constitui uma das funções básicas de uma cinemateca. No entanto, é preciso atentar para o entrelaçamento entre os setores e funções do arquivo, e como essa dinâmica impõe à consulta e ao acesso algumas restrições e procedimentos que têm por base justamente o melhor tratamento do acervo. A existência de um filme no acervo, por exemplo, não significa que seja acessível à consulta ou empréstimo. Pode acontecer, e com bastante frequência, de haver apenas material de preservação, isto é, o negativo, o máster ou mesmo uma cópia que vem a ser o único material de determinado título e, como tal, deve ser preservado do manuseio e do desgaste de projeções. Esse material único preservado é matriz para uma futura duplicação, que pode vir a gerar cópias de acesso. Existe a possibilidade de digitalizar materiais fílmicos e assim disponibilizá-los para pesquisa, mas esse procedimento fica subordinado não só ao volume das demandas, como também à disponibilidade do arquivo para realizar as transferências do suporte analógico para o digital. Quanto a documentos em papel, fotografias e cartazes, são materiais que devem passar por um processo de tratamento, acondicionamento e catalogação. Diante disso, é possível se deparar com a impossibilidade de pesquisar materiais que, embora já incorporados ao arquivo, ainda não se encontram devidamente tratados e, portanto, ainda não acessíveis para consulta.

Neste artigo, iremos nos deter no caso da Cinemateca Brasileira, primeiro procurando retrazar a trajetória de formação do acervo e, a seguir, enveredando por algumas coleções e percorrendo lotes específicos a fim de ressaltar diferentes possibilidades de pesquisa.

FORMAÇÃO DO ACERVO

Antes mesmo da Fimoteca do MAM existir em São Paulo, Paulo Emilio Salles Gomes já fazia no exterior as primeiras aquisições para o acervo⁴. Em 1948, enquanto articula por carta a criação do arquivo, envia dois lotes de filmes que só chegariam ao Brasil no ano seguinte. O primeiro lote, que segue para a Embaixada da França no Rio de Janeiro, é formado por oito filmes: *Entr'act* (René Clair, 1924), *La conquête du pôle* (Georges Méliès, 1912), o episódio *Petit Moritz enlève Rosalie* (Henri Gambart, 1911), *Sept femmes pour un mari*⁵, *Les invisibles* (Gaston Velle, 1905), o “film d’art” *L’assassinat du Duc de Guise* (André Calmettes e Charles Le Bargy, 1908), a animação *Un drame chez les fantômes* (Émile Cohl, 1908) e *Cinéma parlant*, curta-metragem contendo trechos das primeiras experiências de filmes sonorizados na França e três títulos dos irmãos Lumière de 1895: *L’arroseur arrosé*, *La sortie de l’usine Lumière à*

4. As principais fontes sobre as primeiras aquisições do acervo são a correspondência de Paulo Emilio (Arquivo Pessoal Paulo Emilio Salles Gomes, na Cinemateca Brasileira), a tese de Carlos Roberto de SOUZA (Op. cit.) e o livro de José Inácio de Melo SOUZA: *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
5. Também pode ser o filme *Trois femmes pour un mari* (Georges Monca, 1913) ou *Dix femmes pour un mari* (Geoges Hatot, 1905). Paulo Emilio provavelmente se equivoca ao escrever *Sept femmes pour un mari*, título inexistente.

Lyon e L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat. Com apenas dois títulos, o segundo lote chega com cópias de *La petite marchande d'allumettes* (Jean Renoir e Jean Tédesco, 1928) e de *O martírio de Joana d'Arc/La passion de Jeanne d'Arc* (Carl Dreyer, 1928). Obra-prima do cinema silencioso, o filme de Dreyer se torna uma das joias do acervo, sendo a principal atração no programa de filmes que marca a inauguração da Filмотeca, em 10 de março de 1949.

Todos os filmes vieram em cópias em 16 mm. A preferência por títulos do cinema silencioso não é à toa. Ao mesmo tempo em que reafirma o arquivo de filme como espaço da memória da história do cinema, também deixa clara sua vocação para o cinema de arte – e, nesse sentido, nada mais apropriado do que os filmes silenciosos, banidos do circuito comercial desde a chegada do som, e por muitos ainda considerados como a mais verdadeira expressão da arte cinematográfica. Outra vantagem da escolha é ficar em bons termos com o mercado exibidor, sem ameaçá-lo com uma possível concorrência. Sobre a divulgação dos primeiros lotes adquiridos pela Filмотeca, Paulo Emilio recomenda enfatizar que se trata de filmes silenciosos, “a fim de não espantar os comerciantes”⁶. Nessa mesma carta a Almeida Salles, pergunta: “Você acha que com esses filmes, sobretudo a *Paixão e Entr'acte*, conseguiremos provocar o interesse de meios para que nos ajudem materialmente para as novas cópias?”, e acrescenta que “para os próximos filmes, um dos critérios será ter em

6. GOMES, P. E. S. [Carta] 2 abr. 1948, Paris [para] SALLES, Almeida. São Paulo. 3 folhas. Sobre a criação da Filмотeca de São Paulo.

vista certos *snoobs* que poderão nos ajudar se provocarmos o seu interesse por alguns filmes surrealistas”⁷.

Os filmes que combinavam cinema e artes plásticas viriam a constituir parte expressiva do acervo inicial. Havia pressão por parte do Museu de Arte Moderna de São Paulo para que fossem adquiridos filmes do gênero, já que “fornecer aos sócios e usuários do MAM uma experiência da pintura através do cinema seria uma possibilidade didática considerável”⁸. Também do Museu, e em especial do seu diretor, Lourival Gomes Machado, teria vindo a indicação para que a Filмотeca exibisse filmes da *avant garde*, afinando-se assim com a linha de atuação da seção de pintura, que havia promovido uma exposição de arte abstrata⁹. Por meio de contatos nos Estados Unidos, chegam à Filмотeca cópias de *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanov, 1926), *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924) e *La souriante Madame Beudet* (Germaine Dulac, 1922). Membro da Comissão de Fotografia do MAM, Thomas Farkas compra, também nos Estados Unidos, filmes experimentais de Maya Deren: *At land* (1944), *A study in choreography for camera* (1945) e *Ritual in transfigured time* (1946).

Como membro da Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), a Filмотeca entra em acordo com arquivos de outros países para a compra de cópias. Da Cinemateca Francesa, vêm outros filmes de René Clair, entre eles *Un chapeau de paille d'Italie* e *Les*

7. Ibidem.

8. SOUZA, J. I. de M. História de um arquivo, história de um acervo: o caso da Cinemateca Brasileira. *Voices Cultura* (Petrópolis), Editora Vozes, v.93, n.2, 1999, p.187.

9. SOUZA, J. I. de M. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 306.

deux timides, ambos de 1928. Há negociações com a National Film Library, da Inglaterra, para adquirir lote de filmes que inclui títulos de Chaplin, Méliès e G.W. Pabst. O MoMA, de Nova Iorque, envia filmes experimentais de Man Ray, Hans Richter e Viking Eggeling; uma animação da série *Felix the cat*; e clássicos obrigatórios do circuito cineclubista como *Intolerância/Intolerance* (D.W. Griffith, 1916), *O gabinete do dr. Caligari/Das Kabinett des Doktor Caligari* (Robert Wiene, 1920) e *Um cão andaluz/Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929).

Em cinco anos, a Filmoteca forma um acervo de 40 títulos, a maioria do período silencioso. Embora em 1948, na correspondência com Almeida Salles, Paulo Emilio aponte como um dos objetivos do arquivo recém-criado manter uma cópia de todo filme brasileiro realizado a partir daquele momento, nos primeiros anos de atividade, pouca atenção é dedicada ao cinema nacional, desinteresse que se mostra evidente na política de aquisição do acervo, focada na produção estrangeira. Essa postura começa a dar sinais de mudança com a atuação no arquivo do crítico e profissional de cinema Caio Scheiby. Em 1953, ele declara que estão procurando “formar uma filmoteca das obras já realizadas no cinema nacional, medida que tardava a ser tomada”¹⁰. Desde o ano anterior, a Filmoteca já havia recebido alguns títulos da produtora carioca Cinédia, depositados por Adhemar Gonzaga.

10. GONÇALVES, A. Onde se começa a fazer cinema sério no Brasil. *O Diário*. Belo Horizonte, 18 out. 1953.

11. MOTTA, J. C.; MEDEIROS, Z. F. de M. “Relatório Líder”. São Paulo, 20 maio 1989.

Uma irretocável seleção de títulos estrangeiros, de várias nacionalidades, é incorporada ao acervo com a realização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, em 1954. Graças a acordos com o Museu de Arte Moderna e o governo, a Fimoteca consegue bancar a permanência no país de parte das dezenas de filmes que integraram a Retrospectiva Internacional.

Tanto o acervo de filmes, quanto o de documentos e periódicos passa a ser enriquecido com a chegada de doações e com os resultados das prospecções realizadas em busca de material. Na cidade de Catanduva, no interior de São Paulo, são resgatados centenas de filmes antigos, pertencentes a um exibidor local. Em 1956, a Fimoteca incorpora o *Cine Jornal Brasileiro* e o *Cine Jornal Informativo*, produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e pela Agência Nacional, respectivamente.

O primeiro e maior incêndio que atinge o arquivo, em janeiro de 1957, destrói praticamente toda a Documentação e um terço do acervo de filmes. Entre as perdas mais graves, estavam documentos do arquivo pessoal do cineasta Alberto Cavalcanti e cópias raras ou únicas de filmes realizados no Paraná por Aníbal Requião e João Batista Groff, depositadas pouco antes do incêndio. Atualmente, é possível encontrar no acervo materiais que sobreviveram ao fogo, como fotografias cujas bordas chamuscadas foram recortadas posteriormente ou a linda coleção de placas de vidro usadas nos espetáculos de lanterna mágica (prática de projeção que antecedeu ao cinema) com muitos dos delicados desenhos parcialmente afetados pelo calor das chamas.

Transformado em Sociedade Civil Cinemateca Brasileira pouco antes do incêndio, o arquivo se restabelece, limpando o acervo atingido mais recuperável, recebendo várias doações no país e de cinematecas vinculadas à FIAF e dando continuidade às atividades de prospecção. A partir de 1957, a Cinemateca firma acordo com o Serviço Municipal de Cinema da Prefeitura de São Paulo (na época chefiado por Benedito Junqueira Duarte, crítico, realizador e conselheiro da Cinemateca) e passa a receber regularmente cópias dos filmes brasileiros exibidos em São Paulo e beneficiados com prêmio da Prefeitura.

Em meados dos anos de 1960, a Cinemateca já conseguiu dobrar o número de filmes em acervo, em relação ao que existia antes do incêndio. Os trabalhos de prospecção haviam resultado, inclusive, na descoberta de cópias raras de obras estrangeiras. Quando, no final da década de 1980, a Cinemateca envia a arquivos da Itália os títulos dos quarenta filmes italianos silenciosos de seu acervo, desperta enorme interesse por parte dos colegas, já que boa parte da lista era constituída por títulos inexistentes nas cinematecas do país. Em 1965, a Cinemateca guarda em torno de 11 mil rolos de filmes.

Durante o período de quase estagnação que se prolonga até início da década de 1970, a Cinemateca não deixa de incorporar novos filmes. Entretanto, a precariedade dos depósitos combinada à crise institucional e à ausência de uma atuação mais expressiva no cenário cultural do país contribuem para que seja encarada menos como centro de preservação do que como um simples espaço destinado a reunir cópias para difusão e exibições culturais. Tal ideia de Cinemateca fica clara

numa prosaica nota fiscal de 1972, que assim descreve o lote de 34 títulos depositados pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz: “cópias velhas de filmes antigos da Vera Cruz cedido [sic] em depósito para fins culturais à Cinemateca”.

As dificuldades não impedem que a Cinemateca continue a concentrar a guarda de filmes em nitrato, recebendo doações importantes de particulares e lotes enviados regularmente pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro. Como parte da estratégia de privilegiar a preservação, a Cinemateca começa a instalar, a partir de 1976, seu Laboratório de Restauração para cópiagem de filmes em preto e branco, na bitola 35mm. É então que se intensificam os esforços para divulgar os novos serviços e assim atrair para a Cinemateca filmes ameaçados de deterioração, a fim de realizar contratipos, cópias e, no caso dos nitratos, duplicações para suporte de segurança em acetato.

O acervo se enriquece, recebendo materiais de várias regiões do país, incluindo filmes pernambucanos enviados pela Prefeitura do Recife, o acervo do Museu do Índio (RJ), produções realizadas em Minas Gerais pela Carriço Filme por Iginio Bonfioli, documentários gaúchos prospectados pelo pesquisador Antônio Jesus Pfeil, filmes silenciosos realizados por José Borin na cidade de Bariri, além de importantes colaborações feitas por particulares, como Raul de Raul e Auzélia Martoni Cardoso de Mello, que encaminham cópias em nitrato dos longas *Alvorada de glória* (Luiz de Barros e Victor Del Picchia, 1931) e *Progresso da Noroeste* (Guarany Filme, 1928).

POLÍTICA DE ACERVO

O projeto de um depósito climatizado se concretiza em 1981, com parte da Cinemateca transferida para o Parque da Conceição. Nos galpões do Parque do Ibirapuera, para onde a instituição havia se transferido após se desligar do MAM, permanecem o laboratório e outros depósitos. E é num deles, reservado para os filmes em nitrato, que ocorre o incêndio de novembro de 1982, destruindo em torno de 1.500 rolos de filmes. Esse terceiro incêndio da história da Cinemateca (o segundo aconteceu em 1969) acabou por estimular uma prática comum na época: a destruição de filmes em nitrato, quando já duplicados para suporte em acetato, considerado mais seguro. Não se tinha medida então do alto grau de deterioração do acetato, ainda maior que o do nitrato. A atitude, movida pelo mais legítimo esforço de preservação, se revelaria desastrosa, não só ao trocar um material resistente (apesar da alta inflamabilidade) por um suporte mais instável, como também por deixar de reproduzir os filmes em sua integralidade. Todos os coloridos originais se perderam, ao se optar por fazer as duplicações em película em preto e branco, devido à instabilidade que as emulsões coloridas apresentavam naquele período.

No decorrer dos anos de 1980, com a incorporação de grandes lotes de filmes, logo o depósito climatizado e os outros instalados no Ibirapuera e no CEMUCAM, fora da cidade, se mostrariam insuficientes. Somente o arquivo da TV Tupi, transferido para a Cinemateca em 1985, somava 40 toneladas de material. Anos depois, outro lote considerável chega à instituição: milhares de

latas provenientes da distribuidora da extinta Embrafilme.

A Cinemateca se fortalece enquanto arquivo de filmes, mas diante de limitações de espaço, de verba e de pessoal, se impõe a decisão: o que preservar?

Nesse sentido, é exemplar um documento de 1989 a propósito do imenso lote de filmes da Líder Cinematográfica a ser incorporado pela Cinemateca. Num primeiro momento, a direção da Líder, na época o principal laboratório do país, dispõe-se a transferir apenas os filmes autorizados pelos detentores dos direitos legais sobre eles, mas em 1989 se impõe de fato a necessidade de transferir todo o material, para liberar o imóvel. É quando a Cinemateca envia dois funcionários, José Carvalho Motta e Zuleide Flora de Medeiros, para fazer a avaliação do acervo. No relatório que resulta da visita, a avaliação não se limita àquele material em particular, estendendo-se à própria Cinemateca e tecendo considerações sobre que caminho sua política de acervo deveria tomar daí por diante.

Colocada a questão “o que guardar na Cinemateca, dessa massa toda?”, recorrem ao regimento da instituição, que define como objetivo “a preservação do maior número possível de cópias negativas ou positivas da produção cinematográfica brasileira desde as suas origens, uma seleção da produção internacional de todos os tempos, seguindo um critério de importância como documento histórico e obra de arte”¹¹. Argumentam que, na escolha de quais filmes armazenar, seria cons-

12. Ibidem.

13. GOMES, S. Op. cit.

tragedor para a Cinemateca e para os produtores se fosse adotado um critério de distinção entre “bons filmes” e “maus filmes”. E propõem:

Em se tratando de filme brasileiro por que não assumimos de vez nossos objetivos como estão enunciados no nosso regimento, como a História nos solicita e passamos a encará-lo como instrumento e guia. Isto é: devemos ser generosos e amplos na recepção da produção cinematográfica brasileira deixando [que] os critérios de seleção ou priorização ocorram “dentro” do arquivo nas suas atividades permanentes de prospecção, recuperação e difusão.¹²

Nesse momento em que se afirma uma política de acervo ampla e generosa, afirma-se também um projeto de cinemateca cujo embrião já se encontrava em sua criação. Apesar da postura inicial guiada pelo seletivo e relativo critério da qualidade artística e importância histórica, já em 1948 Paulo Emilio aponta a necessidade de “ter pelo menos de agora em diante uma cópia de todo filme feito no Brasil”¹³. Teria sido uma tarefa possível caso o Brasil houvesse implementado a exigência de depósito legal, em arquivos especializados, de todas as obras cinematográficas exibidas, como acontece em outros países. Na ausência de uma regulamentação mais ampla de depósito legal, conta-se desde 2003 com o convênio firmado com a Agência Nacional do Cinema (Ancine), por meio do qual a Cinemateca recebe regularmente cópias de obras audiovisuais realizadas com recursos públicos federais e/ou leis de incentivo.

Com a inauguração em 2001 do Arquivo de Matrizes, projeto longamente acalentado, a Cinemateca

14. RIBEIRO, J. R. [Carta] 5 jun. 1961, São Paulo [para] Cinemateca Brasileira. São Paulo. 1 folha. Depósito do filme *Rumo ao céu da pátria*.

reafirma sua vocação de preservar sistemática e amplamente a produção brasileira.

CINEMA E TELEVISÃO

O acervo de longas sonoros da Cinemateca contempla diferentes momentos e projetos da cinematografia brasileira: as produções dos estúdios (Cinédia, Atlântida, Vera Cruz/Brasil Filmes, Maristela, entre outros), os independentes paulistas dos anos de 1950, a geração cinemanovista, o cinema marginal, a comédia erótica e o cinema da Boca do Lixo, a produção atrelada ao financiamento do Estado (Embrafilme, leis de incentivo) – para citar algumas linhas históricas mais reconhecidas que, no entanto, não chegam a esgotar o material encontrado no acervo, em sua abrangência e variedade. O acervo da Cinemateca guarda as filmografias integrais ou quase completas de algumas das principais personalidades do cinema brasileiro, entre as quais Amácio Mazzaropi, Walter Hugo Khouri, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Julio Bressane.

Da produção ligada à Boca do Lixo, em São Paulo, a instituição preserva materiais depositados por profissionais como o produtor Antonio Pólo Galante; o ator, diretor e produtor David Cardoso; o produtor e diretor Fauzi Mansur; o produtor, diretor, roteirista e ator Francisco Cavalcanti; o produtor de filmes eróticos e de sexo explícito Clóvis Pires Ferreira. Além de longas-metragens completos (negativos e/ou cópias), os lotes costumam conter também *trailers*, sobras e fragmentos. A heterogeneidade dos lotes se acentua ainda

mais devido a um procedimento frequente da produção da Boca: o aproveitamento dos mesmos rolos de som e imagem em mais de um filme. Se por um lado esse procedimento facilitou a realização na época, por outro lado acabou por criar um verdadeiro quebra-cabeça para o trabalho de preservação, exigindo atenção redobrada na identificação e ordenação dos materiais.

Quebra-cabeça talvez ainda mais complexo é o que caracteriza o acervo do diretor Rogério Sganzerla. Nos anos de 1960, ele frequenta como espectador e crítico as sessões promovidas pela Cinemateca no auditório do Museu de Arte Moderna e em salas do circuito comercial. E, nas décadas seguintes, estará em contato frequente com o arquivo, como realizador, fazendo pesquisa de imagens e documentos para seus filmes. A partir de 2003, a Cinemateca começa a receber grande quantidade de materiais, dos mais heterogêneos, enviados pelo cineasta e, depois de sua morte, no ano seguinte, por Helena Ignez e as filhas Djin e Sinai. São negativos, cópias, sobras e fragmentos dos filmes concluídos e também de projetos inacabados, filmagens esparsas, registros domésticos e até títulos estrangeiros como *A marca da maldade* (1958), de Orson Welles. O acervo do cineasta espelha sua condição de um pensador do cinema cujas reflexões incluem a manipulação física de materiais, num processo incessante de remontagens dos próprios filmes, realização de diferentes versões, incorporação de imagens pré-existentes etc. Além de uma filmografia admirável, Sganzerla legou um desafiador quebra-cabeça que necessita o quanto antes ser encarado, a fim de identificar os ma-

teriais e fazer vir à tona as surpresas que certamente eles irão revelar.

Para aqueles que se propõem a pesquisar a produção audiovisual brasileira enveredando por territórios ainda pouco explorados, outros conjuntos de obras do acervo se mostram particularmente estimulantes. É o caso do gigantesco acervo da TV Tupi. Parte do material relativo às reportagens nacionais e estrangeiras exibidas pelos telejornais da emissora, entre eles o famoso “Repórter Esso”, já se encontra digitalizada e disponível no site da instituição (www.cinemateca.org.br), na base de dados “Acervo Jornalístico TV Tupi”, atualizada periodicamente. É um múltiplo inventário visual da vida e da história brasileira e mundial, no qual se encontram, por exemplo, as impressionantes imagens de Che Guevara morto, a recepção dos jogadores tricampeões da Copa do Mundo de 1970, registros das ruas após o golpe militar de 1964. As imagens não têm acompanhamento sonoro, pois os textos eram lidos ao vivo pelos locutores, mas faz parte do projeto também a disponibilização em breve dos roteiros de locução.

Do lote Tupi vieram alguns anúncios publicitários realizados entre as décadas de 1960 e 1970, que integram o acervo de filmes publicitários da Cinemateca, parte incorporado em meio a lotes heterogêneos, parte depositado por profissionais e empresas do setor, como a Cena Filmes. As informações sobre os comerciais são, em geral, insuficientes, poucos registros contêm indicação quanto ao ano de realização, empresa produtora, diretor, agência de publicidade. Ainda assim, permitem análises necessárias e ainda pouco efetuadas quanto à produção publicitária no país. O acervo possui traba-

lhos de cineastas que também se dedicaram à publicidade. É o caso da propaganda do Café Caboclo-Café União, dirigida por B.J. Duarte, com o palhaço Arrelia como garoto-propaganda, e do lote que inclui registros da incursão de Luiz Sérgio Person como diretor de comerciais, realizados em parceria com Glauco Mirko Laurelli pela produtora Lauper Filmes.

FILMES SILENCIOSOS

Um lote riquíssimo em termos de conteúdo e de linguagem é o dos filmes silenciosos brasileiros. Dos quase quatro mil títulos que se estima terem sido produzidos até 1936, apenas cerca de 7% ainda existe, entre obras completas e fragmentos. O acervo da Cinemateca reúne quase a totalidade dos títulos existentes. São pouco mais de 300 filmes (na íntegra ou não), que vão desde 1909, data das primeiras imagens que compõem *Reminiscências* (Aristides Junqueira, 1909-1920), até 1936, quando, apesar da consolidação do cinema sonoro, ainda são realizados filmes silenciosos, entre eles *O algodão* (Brasília Filme de Minas Gerais) e *Usinas açucareiras em Campos* (Ministério da Agricultura).

A coleção de filmes brasileiros silenciosos veio sendo formada desde a década de 1950, com eventuais perdas provocadas por incêndios ou pela deterioração de materiais que não haviam sido duplicados. O acervo se constituiu, e continua sendo enriquecido, graças ao trabalho de prospecção realizado pela Cinemateca, às doações, tanto de particulares, quanto de instituições públicas e à constante colaboração estabelecida

com pesquisadores e arquivos de filmes em vários estados do país.

A coleção se concentra na produção dos anos de 1920, predominando os filmes curtos de não-ficção – os “naturais”, como costumavam ser chamados. Os filmes “posados” (de ficção) aparecem em menor número, numa proporção, aliás, que corresponde à realidade de produção da época. Vasto e variado acervo de imagens da vida brasileira, os filmes “naturais” alcançam aproximadamente 90% da coleção de silenciosos. A maioria deles compartilhava esquemas de financiamento semelhantes, sendo bancados em geral por encomendas dos poderes públicos e de particulares, legítimos integrantes da elite econômica entre os quais fazendeiros, industriais, comerciantes bem-sucedidos. De tão arraigada e necessária à continuidade de produção, a atitude de “cavar” dinheiro onde fosse preciso acabou por consagrar os termos “cavação” e “cavadores”, para designar de forma pejorativa e recriminatória os realizadores que recorriam aos mais diversos expedientes para levantar recursos e assim viabilizar as filmagens ou simplesmente a própria subsistência enquanto profissionais.

Naturais como *No país das amazonas* (Silvino Santos, 1922) e *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (Adalberto Kemeny e Rex Lustig, 1929) se diferenciam pela feitura mais elaborada e pela ambição em compor vigorosos painéis do progresso brasileiro, seja no interior da Amazônia ou no centro urbano paulista. Assemelha-se, no entanto, a boa parte dos naturais da época na medida em que os filmes constituem (embora não só) expressão dos interesses políticos e econômicos que os impulsionaram. Nos naturais preservados, mesmo

prevalecendo o olhar oficial, não faltam momentos que escapam a ele, não só em relação ao que se vê, mas também a como as imagens são filmadas e se articulam. Preciosos e reveladores, tanto pelo que mostram, quanto pelo que procuram esconder, os filmes apresentam certos temas e abordagens recorrentes, o que permite destacar alguns conjuntos mais significativos, como os que tratam da vida política, de aspectos de cidades e regiões brasileiras, das fazendas, das revoltas armadas.

Em relação aos materiais a que hoje temos acesso, cabe uma observação no que diz respeito à montagem. É preciso levar em conta possíveis interferências sofridas pelos filmes ao longo de seu trajeto, inclusive por aquelas pessoas que tiveram o cuidado de preservá-los, como se percebe, por exemplo, na correspondência enviada por João Raymundo Ribeiro à Cinemateca, quando faz a doação de uma cópia de *Rumo ao céu da pátria* (Medeiros Film, 1926). Ele deixa claro que houve algum tipo de intervenção no material: “fiz uma restauração à minha moda. Os técnicos se incumbirão de uma revisão adequada, se o filme for julgado de interesse”¹⁴. Fica a dúvida, entretanto, sobre qual teria sido a extensão de sua restauração e até que ponto ele não teria procurado, na melhor das intenções, melhorar o filme, que julgava “uma tentativa de documentário [...] com os recursos rudimentares da época”¹⁵.

15. Ibidem.

16. Para um estudo aprofundado sobre o tema: FOSTER, L. S. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*.



Filmagem da produção campineira *Sofrer para gozar* (E.C. Kerrigan, 1923)

FILMES DOMÉSTICOS

Em anos recentes, os estudos cinematográficos têm se voltado para produções não comerciais realizadas na esfera doméstica. A Cinemateca possui em seu acervo centenas de filmes domésticos, fruto de doações recebidas ao longo dos anos¹⁶. O material certamente poderia ser mais numeroso não houvesse ainda por parte do público em geral pouca informação não só a respeito do valor desses filmes para além da esfera pessoal, mas também quanto ao interesse dos arquivos especializados em acolhê-los.

Paralela à produção comercial, a realização de filmes domésticos no Brasil toma corpo a partir dos anos

São Carlos, 2010. 133p. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som).
Universidade de São Carlos, 2010.

17. As fotografias em papel de filmes brasileiros do acervo fotográfico foram digitalizadas e estão disponíveis no Banco de Conteúdos Culturais

1920, quando a comercialização de câmeras e projetores para uso doméstico e não profissional permite que o tradicional álbum de fotografias ganhe sua versão em imagens em movimento. Trata-se, porém, de um *hobbie* dispendioso, daí ser praticado sobretudo por pessoas da elite e por bem-sucedidos profissionais liberais. Passeios, casamentos, aniversários, momentos de trabalho e cenas do cotidiano são registrados em geral por alguém da família mais interessado pelas novidades técnicas, quando não por diletantes que dispõem boa parcela de tempo, dinheiro e dedicação para aprimorar seu desempenho como cinegrafista e o resultado das filmagens.

Boa parte do acervo de filmes domésticos é fruto da atividade de cinegrafistas amadores e tem como foco episódios da vida de pessoas desconhecidas. Mas existem materiais que dizem respeito a conhecidos profissionais do meio cinematográfico e artístico, como as filmagens realizadas por Rogério Sganzerla, em viagens ou em situações familiares ao lado de Helena Ignez e das filhas do casal; o descontraído jogo de pingue-pongue entre cineastas do Cinema Novo, filmado pelo fotógrafo Mário Carneiro; os registros dos casamentos de Glauber Rocha e Helena Ignez, Leon Hirszman e Liana Aureliano, Cacá Diegues e Nara Leão; imagens do arquivo pessoal de Joaquim Pedro de Andrade na infância, brincando com os irmãos e passeando com a família e, mais tarde, filmando a esposa Sarah e a filha Alice na praia; ou, ainda, entrando na área musical, os registros amadores do grupo Novos Baianos, já em sua última fase pouco antes da dissolução, em filmes realizados entre dezembro de 1978 e fevereiro do ano

seguinte. Há também o caso singular de Silvino Santos que, depois de realizar primorosos documentários (como *No país das amazonas*), tem sua carreira profissional interrompida, passando a atuar como cinegrafista particular para o empresário J.G. de Araújo, filmando situações domésticas e viagens da família, no Brasil e em Portugal.

Guardados em geral sem as condições adequadas de conservação, os filmes domésticos muitas vezes chegam à Cinemateca em avançado estado de deterioração. Em alguns casos, incluindo lamentavelmente a produção doméstica de Silvino Santos, parte do material original se perdeu, restando apenas cópias em vídeo ou DVD, realizadas antes do descarte das películas comprometidas e que, devido à precariedade do suporte, não podem ser consideradas cópias de preservação.

PRODUÇÃO JAPONESA

Dentro da política de incorporar filmes e documentos ligados às atividades cinematográficas no Brasil, a Cinemateca inclui também a preservação de materiais referentes ao cinema estrangeiro, sobretudo quando relacionado ao mercado exibidor nacional. Nesse sentido, um dos lotes mais importantes é o resultante das doações feitas pelas salas de cinema do bairro da Liberdade, em São Paulo. Parte dos filmes veio do Cine Niterói, a última sala em funcionamento na Liberdade, que encerrou suas atividades em 1988. O lote é composto em sua maioria por filmes da produtora Toei, da qual o cinema era exibidor. Em seguida, a Cinemateca recebeu um conjunto de filmes realizados pela

Toho, doados pela família de Massao Oshida, antigo representante da produtora no Brasil. Ao todo, o material chega a 3.500 rolos, correspondentes a 420 títulos, entre clássicos do cinema japonês e toda uma produção popular de gênero que, tanto quanto os títulos mais celebrados, atraíam desde japoneses e descendentes até um entusiasmado público de cinéfilos e críticos.

Uma particularidade do material é conter títulos em sua metragem original. Como eram dirigidos sobretudo à colônia, os filmes japoneses exibidos pelos cinemas da Liberdade costumavam vir em versão integral, ao contrário das cópias editadas que circulavam pelo mercado internacional. Por serem cópias de exibição, porém, muitas se encontram hoje bastante deterioradas.

Além dos filmes, o acervo conta com inúmeros cartazes. Trata-se de um belo material de divulgação, estampando fotos delicadamente colorizadas. Como eram materiais afixados na fachada e no hall dos cinemas, muitos trazem ainda pequenos furos em suas extremidades, onde haviam sido colocadas as tachas para sustentação.



Foto de divulgação do filme japonês *No nevoeiro da noite / Gobanchô Yûgirirô* (Tomotaka Tasaka, 1963)

DOCUMENTAÇÃO E ACERVO FOTOGRÁFICO

Para além das obras audiovisuais (entre títulos completos, fragmentos, *trailers*, *teasers* etc), a variedade do acervo da Cinemateca permite empreender diferentes abordagens de pesquisa e também fazer cruzamentos entre materiais distintos. A consulta aos livros e periódicos da biblioteca se complementa e se enriquece sobremaneira com a pesquisa nos arquivos pessoais e institucionais, no acervo fotográfico e na coleção de cartazes ¹⁷.

Como não poderia deixar de ser, um dos principais arquivos pessoais é o de Paulo Emilio Salles Gomes

(www.bcc.org.br). Toda a coleção de cartazes está acessível no site www.cinemateca.org.br.

18. Disponível em www.cinemateca.org.br

(parcialmente disponível para pesquisa na internet), que contém inclusive a sua biblioteca pessoal. Entre os milhares de documentos, é possível investigar a preparação da tese de doutorado que iria resultar no livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1974), por meio de uma série de manuscritos, anotações de leituras, análises de filmes. Acompanha-se a formação desse intelectual em suas diversas vertentes, como militante político, crítico de cinema, profissional de preservação fílmica, professor e escritor. Aos artigos já conhecidos e publicados, vêm se juntar incontáveis projetos, anotações para aulas, textos e palestras, documentos oficiais, correspondências pessoais e institucionais.

O acesso a esses materiais, que tendem a ser cada vez mais explorados por pesquisadores, configura um dos aspectos da significativa mudança que vem ocorrendo nos estudos cinematográficos, que por muitos anos privilegiou a produção e a análise fílmica. Nas últimas décadas, outras perspectivas se delinearam e ganharam relevância: a supremacia do longa-metragem de ficção como objeto de estudo começou a dividir espaço com outros gêneros e formatos, como o cinema documental, a produção de curta-metragem e cinejornal, os filmes de família e de amadores, a produção televisiva e publicitária, entre outros; ao enfoque na esfera da produção, veio se juntar o interesse pela exibição, distribuição e recepção; o pensamento e a crítica cinematográficos deixaram de ser meros suportes para se compreender a produção fílmica, passando a constituir um campo de pesquisa vasto e problematizador; a compreensão da obra se estende para além de

sua forma final, incluindo o processo de criação (projetos, versões de roteiro) e a recepção de crítica e público.

No que diz respeito ao pensamento cinematográfico no Brasil, o acervo da Cinemateca oferece ricas possibilidades de pesquisa, não só devido ao arquivo Paulo Emilio, mas também pelo acesso aos arquivos pessoais dos críticos Jean-Claude Bernardet, Pedro Lima, Almeida Salles e Jairo Ferreira. Ainda em expansão, o arquivo Bernardet acaba de receber mais um lote de doação, enviado pelo crítico e ainda não processado, do qual constam, entre outros documentos, as anotações para a recente edição revista e ampliada de *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (São Paulo: Companhia das Letras, 2009). Do material disponível, cujas referências podem ser consultadas na internet, destacam-se as anotações e rascunhos para textos publicados em jornais e revistas; materiais de pesquisa referentes aos livros que vieram a ser editados, como as anotações durante o seminário “A morte do pai”, realizado em 1985, que teria papel crucial nas reflexões do livro *O vôo dos anjos* (São Paulo: Brasiliense, 1991); textos e projetos inéditos, a exemplo de um projeto de 1972 sobre filmes didáticos, elaborado em parceria com a cineasta Ana Carolina.

Crítico de cinema de *O Estado de S. Paulo* entre as décadas de 1940 e 1960, Almeida Salles doou milhares de documentos à Cinemateca, da qual foi um dos fundadores e membro constante do conselho, o que lhe valeu o apelido de “Presidente”. Dos cadernos escolares às anotações de leitura sobre Cinema, História, Sociologia, Filosofia, Direito, passando pelos cadernos

de poesia e os diários esparsos, o acervo cobre sua trajetória de crítico e também de jovem militante político, advogado, crítico de arte e poeta. Entre as inúmeras fotografias, há vários registros familiares datados do século XIX, material de pesquisa cujo interesse extrapola a esfera cinematográfica e da personalidade do crítico, na medida em que pode contribuir para o estudo dos álbuns fotográficos familiares e da vida doméstica no interior paulista de fins do século XIX. Recortes transversais semelhantes são sugeridos diante do acervo fotográfico da atriz Lola Brah, que reúne tanto fotografias profissionais, quanto registros pessoais, acompanhando sua trajetória de imigrante russa, que aos treze anos se estabelece no Brasil junto com a família, em 1933. Os dois arquivos são exemplos extremos de percursos possíveis de um acervo pessoal até a Cinemateca. Enquanto Almeida Salles doou seus materiais ainda em vida, as fotos de Lola Brah chegaram quase por acaso, como conta Fernando Fortes, do Setor de Fotografia da Cinemateca. Logo depois da morte da atriz, os álbuns haviam sido jogados fora no lixo do seu prédio quando alguém teve a lembrança de entrar em contato com a Cinemateca.

Já o arquivo Pedro Lima foi adquirido pela Cinemateca, por permuta, junto a um colecionador. Trata-se de uma série de documentos e fotografias preciosos para a história do cinema brasileiro, sobretudo do período silencioso, quando o crítico atuou nas revistas *Selecta* e *Cinearte*, numa campanha sistemática a favor do cinema brasileiro, ao lado do colega Adhemar Gonzaga. Os dois jornalistas trocavam correspondências com realizadores de praticamente todo o país, promovendo,

através das revistas, um circuito de informação e de divulgação até então inexistente no meio cinematográfico brasileiro. As cartas e os recortes de jornais conservados por Lima fornecem dados e testemunhos imprescindíveis para se conhecer melhor a história e as histórias do cinema no Brasil, em termos de produção, mercado e pensamento crítico. O acervo fotográfico do crítico, por sua vez, cuja importância maior reside nos registros de filmes e personalidades do cinema silencioso brasileiro, representa imensa contribuição para o estudo de uma produção da qual muito pouco chegou a ser preservada. Na ausência de cópias existentes de boa parte das produções do período, é possível investigar diversos aspectos visuais e mesmo narrativos por meio das fotos – a exemplo do que faz Paulo Emilio Salles Gomes em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* ao analisar o filme desaparecido *Na primavera da vida* (Humberto Mauro, 1926), a partir de fotografias, relatos e outras fontes. As fotos de filmagem, por sua vez, trazem informações sobre a tecnologia utilizada então, como os tipos de câmera e os recursos de iluminação.

Arquivos de grandes produtoras como as paulistas Vera Cruz, Maristela, Multifilmes e Cinedistri e a carioca Atlântida – muitos ainda em processo de tratamento e catalogação – oferecem vasto material para pesquisa, entre filmes, documentos, fotografias e cartazes. Em relação ao acervo da Atlântida, a Cinemateca acaba de dar início ao tratamento dos roteiros dos diversos cinejornais realizados pela companhia entre as décadas de 1940 e 1980. Como explica Rodrigo Arcangelo, do Setor de Documentação, os roteiros (na

verdade, os textos de locução) são comparados com os materiais fílmicos existentes, já sistematizados pelo Setor de Catalogação, e ambos alimentam a Filmografia Brasileira, o imenso banco de dados que tem por objetivo reunir sinopse e ficha técnica de toda a produção brasileira¹⁸. O estudo desses roteiros, além de constituir imenso campo de pesquisa quanto à seleção de conteúdo e ao tratamento dado às notícias, possibilita, como observa Arcangelo, traçar de maneira sistematizada uma prática recorrente na produtora: o aproveitamento das mesmas notícias em diferentes cinejornais. Quando devidamente processados, outros materiais do arquivo da Atlântida irão proporcionar valiosas fontes de pesquisa, a exemplo dos roteiros das chanchadas – como o roteiro escrito à mão de *De vento em popa* (Carlos Manga, 1957) –, as plantas dos cinemas do grupo Severiano Ribeiro (que entrou como sócio-majoritário da produtora em 1947), os folhetos de programação distribuídos nas salas, as fotos de filmes e salas de exibição.

EMBRAFILME

Cada vez mais fortalecida no campo acadêmico, a pesquisa em torno do mercado e da economia cinematográfica no Brasil encontra no acervo dessas produtoras (que aos poucos vai se tornando acessível à consulta) uma documentação fundamental para trazer dados e cifras capazes de alimentar análises mais apuradas e, com isso, abrir novos flancos de investigação. Nesse sentido, será de extrema contribuição as quatro

19. “Ces millieux de *recherche appliquée* que sont les archives ont donc amorcé

toneladas de documentação da Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme (1969-1990) e do Conselho Nacional de Cinema – Concine (1976-1990), transferidas para a Cinemateca em 2007. Trata-se da documentação administrativa do acervo das duas instituições – a documentação cultural encontra-se na Fundação Nacional de Artes (Funarte, no Rio de Janeiro), daí por exemplo a ausência de um número significativo de fotos e roteiros. O imenso material, ainda não disponível para consulta, está sendo tratado por séries, como explica Gabriela Sousa de Queiroz, do Setor de Documentação. A primeira dessas séries, cuja catalogação está em vias de ser concluída, é a de “Fomento e Controle da Movimentação Financeira do Filme”, com 1.001 títulos já registrados em base de dados. São produções das décadas de 1970 e 1980 que contaram com a participação, em alguma medida, da Embrafilme e das quais se tem acesso a dados de produção, exibição e distribuição, arrecadação nas salas etc. A próxima série a ser tratada diz respeito a “Correspondências, contratos, roteiros”.

Embora não em grande quantidade, existem diversos roteiros nesse acervo que irão se juntar aos exemplares já presentes na Biblioteca, muitos deles inclusive doados pela Embrafilme em momentos anteriores. Do lote recente, constam roteiros que receberam financiamento da empresa e vários projetos (realizados ou não), a partir dos quais é possível analisar o processo de criação de filmes produzidos e também rastrear propostas que não chegaram a se concretizar, traçando assim percursos criativos dos quais se tem pouco ou nenhum conhecimento, mas que eventualmente podem

estar na origem de obras realizadas posteriormente. De qualquer maneira, roteiros e projetos não realizados sempre podem abrir perspectivas de conhecer melhor a trajetória de cineastas e produtoras. Gabriela Sousa de Queiroz chama a atenção para os casos de roteiros financiados pela Embrafilme pouco antes de sua extinção, que depois vieram a ser realizados sem, no entanto, fazer referência nos créditos à participação da empresa. A documentação depositada na Cinemateca permitirá identificar esses casos, trazendo informações até aqui desconhecidas.

O banco de dados gerado pelos materiais da Embrafilme/Concine irá dialogar com a Filmografia Brasileira, complementando informações sobre filmes e projetos. Esse cruzamento de informações, que tende a se fortalecer cada vez mais no arquivo, desempenha um papel crucial não só em termos de pesquisa externa como também no que diz respeito a práticas internas da instituição, ao colaborar no processo de identificação dos materiais do acervo. Um exemplo simples: a partir do banco de dados da Embrafilme, se descobre um ou mais títulos de determinado filme, diferentes do título com o qual viria a ser lançado, e essa informação permite identificar devidamente materiais fílmicos do acervo, catalogados com os títulos até então desconhecidos. Com isso, amplia-se o conhecimento do acervo e incorporam-se outros materiais de uma mesma obra, abrindo perspectivas relacionadas à pesquisa, difusão e também ao trabalho de restauração de filmes, para o qual é decisivo o exame e a comparação de materiais.

Não é exagero afirmar que, em maior ou menor medida, de forma mais ou menos sistematizada, todas as atividades de um arquivo fílmico constituem trabalho de pesquisa, levando a cabo investigações que refinam e problematizam o conhecimento. “Esses meios de *pesquisa aplicada* que são os arquivos desencadearam uma série de trocas com o meio de *pesquisa fundamental* que são as universidades” [grifos do texto], escreve André Gaudreault, especialista em história e narrativa do cinema dos primeiros tempos¹⁹. Cada vez mais, portanto, se torna imperiosa a aliança entre arquivistas e pesquisadores, apontada por Gaudreault como uma das principais conquistas dos estudos cinematográficos nas últimas décadas.

Agradecimentos especiais a Fernando Fortes (Fotografia) e João Marcos de Almeida, Gabriela Sousa de Queiroz e Rodrigo Arcangelo (Documentação), todos da Cinemateca Brasileira, que gentilmente se dispuseram a conversar sobre os acervos e os trabalhos que vêm sendo desenvolvidos.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, J.C. *O vôo dos anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CORREA JÚNIOR, F. D. *A Cinemateca Brasileira – Das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

une série d'échanges avec les milieux de *recherche fondamentale* que sont les universités”. Gaudreault, A. *Cinéma et attraction*. Paris: CNRS Éditions, 2008, p. 29.

- FOSTER, L. S. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. São Carlos, 2010. 133p. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Universidade de São Carlos, 2010.
- GAUDREAU, A. *Cinéma et attraction*. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- GOMES, P. E. S. [Carta] 2 abr. 1948, Paris [para] SALLES, Almeida. São Paulo. 3 folhas. Sobre a criação da Fimoteca de São Paulo.
- _____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1974.
- GONÇALVES, A. Onde se começa a fazer cinema sério no Brasil. *O Diário*. Belo Horizonte, 18 out. 1953.
- HEFFNER, H. Cinemateca. In: MIRANDA, L. F.; RAMOS, F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- MOTTA, J. C.; Medeiros, Z. F. de M. "Relatório Líder". São Paulo, 20 maio 1989.
- RIBEIRO, J. R. [Carta] 5 jun. 1961, São Paulo [para] Cinemateca Brasileira. São Paulo. 1 folha. Depósito do filme *Rumo ao céu da pátria*.
- SOUZA, C. R. de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. São Paulo, 2009. 310p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- SOUZA, J. I. de M. e. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. História de um arquivo, história de um acervo: o caso da Cinemateca Brasileira. *Vozes Cultura* (Petrópolis), Editora Vozes, v.93, n.2, pp. 187-197, 1999.

FILMES

- O ALGODÃO*. Brasil: Brasília Filme de Minas Gerais, 1936. 35 mm (20 min), sil., p/b.
- ALVORADA DE GLÓRIA*. Direção de Luiz de Barros e Victor Del Picchia. Produção de Victor Del Picchia. Brasil: Victor Filme, 1931. 35 mm (55 min), son., p/b.
- L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT*. Direção de Louis Lumière. França: Lumière, 1895 (1 min), sil., p/b.
- L'ARROSEUR ARROSÉ*. Direção de Louis Lumière. França: Lumière, 1895 (1 min), sil., p/b.
- L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE*. Direção de André Calmettes e Charles Le Bargy. França: Pathé, 1908. 35 mm (15 min), sil., p/b.
- AT LAND*. Direção e produção de Maya Deren. EUA, 1944. 16 mm (15 min), sil., p/b.
- BALLET MÉCANIQUE*. Direção e produção de Fernand Léger. França, 1924. 35 mm (14 min), sil., p/b.
- UM CÃO ANDALUZ/UN CHIEN ANDALOU*. Direção e produção de Luis Buñuel. França: 1929. 35 mm (16 min), sil., p/b.
- UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE*. Direção de René Clair. França: Films Albatros, 1928. 35 mm (60 min), sil., p/b.
- LA CONQUÊTE DU PÔLE*. Direção de Georges Méliès. França: Star Film, 1912. 35 mm (33 min), sil., p/b.
- DE VENTO EM POPA*. Direção de Carlos Manga. Brasil: Atlântida Cinematográfica, 1957. 35 mm (102 min), son., p/b.
- LES DEUX TIMIDES*. Direção de René Clair. França: 1928. França: Films Albatros e Sequana Films, 1928. 35 mm (62 min), sil., p/b.

- DIX FEMMES POUR UN MARI*. Direção de Georges Hatot.
França: Pathé, 1905. 35 mm, sil., p/b.
- UN DRAME CHEZ LES FANTÔCHES*. Direção de Émile Cohl.
França: Gaumont, 1908. 35 mm (4 min), sil., p/b.
- ENTR'ACT*. Direção de René Clair. França: Les Ballets
Sueois, 1924. 35 mm (22 min), sil., p/b.
- O GABINETE DO DR. CALIGARI/DAS CABINET DES DR.
CALIGARI*. Direção de Robert Wiene. Alemanha:
Decla-Bioscop, 1920. 35 mm (71 min), sil., p/b.
- INTOLERÂNCIA/INTOLERANCE*. Direção e produção de D.W.
Griffith. EUA: 1916. 35 mm (163 min), sil., p/b.
- LES INVISIBLES*. Direção de Gaston Velle. França: Pathé,
1905. 35 mm (20 min), sil., p/b.
- A MARCA DA MALDADE/TOUCH OF EVIL*. Direção de Orson
Welles. Produção de Albert Zugsmith. EUA:
Universal Pictures, 1958. 35 mm (95 min), son.,
color.
- O MARTÍRIO DE JOANA D'ARC /LA PASSION DE JEANNE D'ARC*.
Direção de Carl Dreyer. França: Societé Générale
des Films, 1928. 35 mm (82 min), sil., p/b.
- MÉNILMONTANT*. Direção e produção de Dimitri
Kirsanov. França, 1926. 35 mm (38 min), sil., p/b.
- NA PRIMAVERA DA VIDA*. Direção de Humberto Mauro.
Produção de Homero Cortes Domingues e Agenor
Cortes de Barros. Brasil: Phebo Sul América
Filmes, 1926. 35 mm, sil., p/b.
- NO PAÍS DAS AMAZONAS*. Direção de Silvino Santos.
Produção de J. G. de Araújo. Brasil: J. G. de Araújo
e Cia., 1922. 35 mm (52 min), sil., p/b.
- PETIT MORITZ ENLÈVE ROSALIE*. Direção de Henri
Gambart. França: Pathé, 1911. 35 mm (17 min),
sil., p/b.

- LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES*. Direção e produção de Jean Renoir e Jean Tédesco. França, 1928. 35 mm (29 min), son., p/b.
- PROGRESSO DA NOROESTE*. Brasil: Guarany Filme, 1928. 35 mm (41 min), sil., p/b.
- REMINISCÊNCIAS*. Direção de Aristides Junqueira. Brasil: 1909-1920. 35 mm, sil., p/b.
- RITUAL IN TRANSFIGURED TIME*. Direção e produção de Maya Deren. EUA, 1946. 16 mm (15 min), sil., p/b.
- RUMO AO CÉU DA PÁTRIA*. Brasil: Medeiros Film, 1926. 35 mm, sil., p/b.
- SÃO PAULO, A SINFONIA DA METRÓPOLE*. Direção e produção de Adalberto Kemeny e Rex Lustig. Brasil: Rex Filme, 1929. 35 mm (90 min), sil., p/b.
- LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON*. Direção de Louis Lumière. França: Lumière, 1895 (1 min), sil., p/b.
- LA SOURIANTE MADAME BEUDET*. Direção de Germaine Dulac. França: Colisée Films, 1922. 35 mm (54 min), sil., p/b.
- A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA*. Direção e produção de Maya Deren. EUA, 1945. 35 mm (4 min), sil., p/b.
- TROIS FEMMES POUR MARI*. Direção de Georges Monca. França: S. C. A. G. L., 1913. 35 mm, sil. p/b.
- USINAS AÇUCAREIRAS EM CAMPOS*. Brasil: Ministério da Agricultura, 1936. 35 mm (12 min), sil., p/b.