



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



Esboço para um estudo histórico da gestão Cosme Alves Netto na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Bosquejo para un estudio histórico de la gestión de Cosme Alves Netto en la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro

Outline for a historical study of Cosme Alves Netto administration of the Cinematheque of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro

Fabián Núñez

Professor Associado do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA).

E-mail: fabian_nunez@id.uff.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1233-1670>

Resumo: A gestão Cosme Alves Netto (1965-1988) na direção da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se celebrou por sua importante atuação cultural, sobretudo, no período da ditadura civil-militar brasileira. O presente artigo se propõe a trazer novas informações sobre o tema e tecer um esboço de seu estudo histórico.

Palavras-chave: Cinemateca; Preservação audiovisual; Militância cultural; Ditadura civil-militar

Resumen: La gestión de Cosme Alves Netto (1965-1988) en la dirección de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro fue célebre por su importante desempeño cultural, especialmente durante el período de la dictadura cívico-militar brasileña. El presente artículo se propone traer nuevas informaciones sobre el tema y tejer un esbozo de su estudio histórico.

Palabras clave: Cinemateca; Preservación audiovisual; Militancia cultural; Dictadura civil-militar

Abstract: The Cosme Alves Netto administration (1965-1988) of the Cinematheque of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro became famous for its important cultural performance, especially during the period of Brazilian civil-military dictatorship. The present article aims at bringing new information on the subject and weaving an outline of its historical study.

Keywords: Film archive; Audiovisual preservation; Cultural activism; Civil-military dictatorship

À guisa de introdução: a Cinemateca e o Museu em tempos turbulentos

Durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) exerceu um papel protagonista no cenário cultural da cidade e, podemos afirmar, do país. Sob o comando de Cosme Alves Ferreira Netto, que dirigiu a instituição de 1965 a 1988, a Cinemateca do MAM-RJ tornou-se célebre devido à sua relevância como espaço de aglutinação e de difusão no âmbito cinematográfico. E, justamente por essa relevância, foi alvo de vigilância e suspeita por parte das forças repressivas da ditadura. Na verdade, a Cinemateca não se encontrava isolada nessa função de resistência cultural. A instituição à qual está vinculada, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, se tornara, desde a instalação da ditadura, um espaço de contestação e de efervescência em uma sociedade reprimida e vigiada. Ruiz (2013) estuda esse processo, frisando o quanto o MAM-RJ foi fundamental para o estímulo na formação e expressão de gerações de artistas das mais variadas áreas (artistas plásticos, cineastas, fotógrafos, poetas, músicos, compositores, diretores teatrais, atores, dançarinos, coreógrafos), pois uma das características em seus eventos foi a interdisciplinaridade entre os vários campos da atividade artística. E tais manifestações artísticas, assim como oficinas e cursos, não se resumiam aos espaços fechados do Museu, uma vez que os seus pilotis e jardins também eram utilizados para as suas atividades, constituindo o MAM-RJ em um espaço de encontro e de congregação durante um período no qual atividades coletivas eram desestimuladas, quando não sumariamente proibidas, pelo governo.

Algo a ser levado em conta são as transformações sofridas no meio artístico após a Segunda Guerra Mundial, como a consolidação de Nova York – e não mais Paris – como o principal polo irradiador do campo cultural no mundo e o advento de práticas artísticas como instalações, performances e *happenings*, assim como a conclamação do público como partícipe na conformação do ato artístico, e não mais como um mero fruidor de uma obra de arte. Ruiz (2013) sublinha o singular sentido que tais concepções da atividade artística, em consonância com as manifestações culturais dos EUA e da Europa, tinham aqui no Brasil e na América Latina em um contexto de ditadura. Se, no exterior, o aprofundamento crítico da herança das vanguardas modernistas da primeira metade do século XX se vinculava a um ímpeto de radicalidade comportamental, exigida pelo rompimento da rígida separação entre vida e arte, aqui no Brasil e na América Latina se juntava na maioria dos casos um anseio de contestação política aos regimes autoritários impostos em nossos países.

Desse modo, o MAM-RJ se constituiu em um “celeiro de manifestações artístico-culturais inovadoras e fundamentais para a cultura brasileira”, como frisa Ruiz



(2013, p. 16). Entre elas, podemos citar as célebres exposições *Opinião 66*, *Nova objetividade brasileira* e *Salão da bússola*, os “Domingos da criação” – realizados no último domingo dos meses de janeiro a julho de 1971, no pátio e nos jardins ao redor do Museu – e a criação da Área Experimental – formalizada em 1975 –, e a Sala Corpo e Som – inaugurada em agosto de 1972, concebida e criada pelo compositor Sidney Miller, que foi fundamental para o cenário da música, da dança e da expressão corporal na cidade do Rio de Janeiro.

Além disso, é importante frisar que o MAM-RJ era, em si, desde a proposta arrojada de sua sede definitiva, um marco da arquitetura moderna brasileira concebida por Affonso Eduardo Reidy, um espaço onde “as coisas devem acontecer”. Sant’Anna (2011), ao estudar as duas primeiras gestões à frente do Museu, frisa a diferença de concepção da instituição museica entre os dois primeiros diretores, a saber, Raymundo Ottoni de Castro Maya e Niomar Muniz Sodré. De forma bastante resumida, Castro Maya, industrial e colecionador de arte, pensava o museu como um local de um saber movido por uma missão civilizatória ao país, preparando a este para a modernidade, o que significa a necessidade do entendimento de nosso passado cultural – um raciocínio, como aproxima Sant’Anna, da “geração modernista”. Podemos dizer que uma dessas figuras principais é Rodrigo Melo Franco de Andrade, fundador do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), não por acaso Presidente de Honra do MAM carioca em seus anos de formação. Por sua vez, Niomar Moniz Sodré, empresária do ramo da comunicação que assume as rédeas do Museu a partir de 1952, após uma articulação para retirar Castro Maya da condução do MAM-RJ, assume de fato a tarefa de erguer o Museu. Para tal, seu projeto de instituição museica e, por extensão, de modernidade é de instaurá-la a partir de uma instituição que deve reivindicar para si o papel catalisador da vanguarda. O MAM carioca deve ser, portanto, o espaço na cidade do Rio de Janeiro – às vésperas de deixar de ser a Capital Federal, no entanto, sem deixar de ser o centro cultural do país – onde “as coisas devem acontecer”. Logo, diferente de Castro Maya, o foco não é o público, que deveria ir ao museu para se ilustrar; para Niomar, a figura principal do MAM-RJ deve ser o artista, entendido como um agente social que instaura a modernidade no país.

Assim, embora o estudo de Sant’Anna se delimite até 1958, podemos afirmar que a missão postulada ao MAM-RJ por Niomar Moniz Sodré prossegue nas tumultuadas décadas de 1960 e 1970, apesar das atribuições políticas do período. É desse modo que podemos interpretar as propostas de reinvenção do espaço museal feita pelos artistas dessas duas décadas, conforme estudada por Ruiz (2013), como um prolongamento do espírito vanguardístico autoatribuído pela instituição carioca. Logo, se se trata da proposta de novos usos deste específico espaço urbano, podemos afirmar



que não eram apenas as atividades artísticas propriamente ditas que definiam o MAM-RJ como centro focal da cultura brasileira. Tratava-se de um espaço cotidiano de encontros na cidade, como por ocasião da transmissão ao vivo da chegada do homem à Lua, em julho de 1969, ou corriqueiramente em sua célebre cantina, localizada no Bloco Escola, frequentada não apenas pelos funcionários do Museu, como também por toda a classe artística e a intelectualidade do Rio. Como comenta Ruiz (2013), os anos 1960 se definem pelo deslocamento do polo cultural e de lazer do Rio de Janeiro do Centro para a Zona Sul. Seguindo esse raciocínio, o MAM-RJ, fincado no início do Aterro do Flamengo, se caracteriza por estar na fronteira entre essas duas regiões da cidade, dando início a esse processo deslanchado a partir do final dos anos 1950, com o surgimento da Bossa Nova nas boates de Copacabana.

Essa missão vanguardística do Museu também se encontra presente na Cinemateca, chefiada por Cosme, que a transformou em uma instituição protagonista no cenário cultural da cidade e do país naqueles tempos difíceis. Ruiz sintetiza este período do seguinte modo:

Durante os anos 1960 e ao longo da década de 1970, a Cinemateca teve uma atuação cuja importância é impossível medir em palavras, constituindo-se como um lugar fundamental para a formação do gosto cinematográfico de muitas gerações de brasileiros. Seu diretor no período de 1965 a 1988, Cosme Alves Netto, representou importantíssima inflexão rumo a uma politização da programação, dos debates e das ações de apoio a uma produção cinematográfica engajada na luta contra a ditadura, espelhando os conflitos comportamentais e ideológicos da época. Durante a censura mais radical, a Cinemateca teve sessões canceladas à última hora, enquanto o público aguardava na sala de espera a abertura de suas portas. (RUIZ, 2013, p. 24-25)

Por sua vez, Quental (2010) cita como o estudo de Sant'Anna detalha o quanto o projeto do MAM carioca se difere do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), seu aparente modelo. Um dos grandes méritos da pesquisa de Sant'Anna é justamente romper com uma visão maniqueísta – e subalternizante – de centro e periferia, como se o MAM do Rio de Janeiro, por conta dos efeitos do subdesenvolvimento latino-americano, fosse uma “cópia mal-feita” de seu modelo anglo-saxão do Norte. Assim, Quental sintetiza e conclui:

É bem verdade que, como nos ensina Sant'Anna, o MAM se constituiu como uma instituição muito distinta do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Seu processo de construção

foi singular e resultou numa maneira própria de conceber a modernidade que queriam representar. (...) Assim, o MoMA foi muito mais “*seu horizonte de expectativas*”, pelo qual tentariam se guiar, do que um modelo a ser copiado passo a passo. E, nesse sentido, a trajetória da Cinemateca pode ser vista como um exemplo, pois apesar de fazer parte do projeto inicial do museu, esta não será uma prioridade. Seria preciso que alguém vindo de fora do Museu [o crítico Ruy Pereira da Silva] se oferecesse a iniciar os trabalhos na área de cinema para que esta começasse a ganhar forma e um direcionamento (QUENTAL, 2010, p. 81).

Concordamos plenamente com Quental, tanto que a inter-relação, muitas vezes conturbada, entre a Cinemateca e o Museu é um aspecto fundamental para entendermos a história da instituição arquivística audiovisual carioca. Aliás, essa característica é ressaltada por Quental desde a origem da Cinemateca.¹ Por sua vez, Ruiz (2013) também aponta momentos de divergências e de protestos por parte de artistas a algumas decisões da direção do Museu ou da curadoria de bienais e exposições. Nesse sentido, o caso mais célebre é o de Antônio Manuel, que inscreveu o seu próprio corpo como obra a ser apresentada no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970, sendo rejeitado pelo júri. Em protesto, no dia da abertura, despiu-se em público, posando como se fosse uma escultura. Portanto, também é importante lembrar que este espaço rico e pulsante de produção cultural que foi o MAM-RJ nos anos 1960 e 70 não foi isento de tensionamentos internos.

O nosso propósito no presente artigo é esboçar um estudo sistemático sobre a gestão de Cosme Alves Netto na Cinemateca do MAM-RJ, dando ênfase aos anos 1960 e 1970. Já abordamos tal tema em outros textos (NÚÑEZ, 2017; NÚÑEZ, 2018a e NÚÑEZ, 2018b) e, portanto, não seremos redundantes. Logo, frisamos que o presente artigo se trata de uma pesquisa que se encontra em andamento. Assim, o nosso objetivo maior no corrente texto é acrescentar algumas informações oriundas de investigações no acervo da Cinemateca do MAM-RJ e da Cinemateca Brasileira, por ocasião de nossa pesquisa pós-doutoral realizada em 2018 e 2019.² Também se somam as informações

¹ Esse tipo de relação não se resume ao MAM carioca, como aponta Hernani Heffner: “A institucionalização seguiu os moldes do MoMA, mas pode-se dizer que a associação foi algo fortuita. Não havia interesse real por parte dos Museus de Arte Moderna, tanto o do Rio de Janeiro, quanto o de São Paulo (onde a Cinemateca Brasileira inicialmente funcionou). O prestígio de considerar o cinema uma das criações modernas, o paralelismo com a entidade norte-americana e o retorno expressivo de público no tocante à exibição justificavam a cessão de algumas salas e uma pequena estrutura administrativa, mas sem considerar seriamente um investimento de peso na conservação, catalogação e restauração de milhares de rolos de filmes. As coleções floresceram sem planejamento, formação de pessoal especializado, conhecimento tecnocientífico da matéria e armazenamento adequado. Como consequência a Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo sofreu um devastador incêndio com menos de dez anos de existência, em 1957”. Preservação, *Contracampo*, n. 34, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>. Acesso em: 26 fev. 2022.

² Projeto de pesquisa “Cinema, Memória e Política: a formação e os dissensos na *Unión de Cinematecas*

trazidas à tona, já durante a pandemia do novo coronavírus, pelo projeto “Ouvindo Histórias: depoimentos sobre a Cinemateca do MAM”, coordenado pelo curador e conservador-chefe Hernani Heffner, que contou com a parceria do projeto de iniciação científica “História Oral da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF).³

Do cineclubismo aos desafios da preservação audiovisual

Em 1965, quando Cosme Alves Netto assume a direção da Cinemateca, a instituição se encontrava em crise, inclusive com a sua própria existência em risco (POUGY, 1996, p. 58). Assim, Cosme necessitou criar uma nova rede de relações, a partir do capital simbólico gerado em sua atividade cineclubística, para garantir as ações da Cinemateca em um contexto de autoritarismo. Como ressaltamos em nossos artigos anteriores sobre a Cinemateca do MAM durante este período, é fundamental levar em conta os novos estudos históricos acerca de sociedades sob regimes autoritários, para além de dicotomias fáceis entre “colaboracionistas” e “resistentes”, atentando-nos para as suas várias nuances existentes em ações como repressão, negociação, ambiguidade e contradição. E, claro, devido ao longo período da gestão de Cosme, é preciso levar em conta as diferenças e peculiaridades conjunturais de todo o processo da ditadura civil-militar brasileira, de sua instauração, consolidação e reviravoltas, até o seu esgarçamento e dissolução. Salta aos olhos a rapidez como Cosme construiu essa rede de relações, dentro e fora do país. É difícil detalhar esse processo, no atual estágio de nossas pesquisas, mas postulamos que de 1965 até por volta de 1971, a gestão Cosme se caracterizou pela formação dessa rede.

Vindo de Manaus, Cosme participou ativamente, no começo da década de 1960, da atividade cineclubística do Rio de Janeiro, ao lado de sua militância política na Juventude Universitária Católica (JUC). Em 1960, ele assumiu a direção do Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes (GEC-UME), com a seguinte equipe: Afrânio Amaral (vice-diretor), Luís Sérgio Dias (secretário), Alberto

de América Latina (1965-1985)” no Programa Pesquisador Colaborador da Universidade de São Paulo (USP), na Escola de Comunicações e Artes (ECA), sob a supervisão do Prof. Dr. Eduardo Morettin, realizado de julho de 2018 a junho de 2019.

³ Projeto de iniciação científica aprovado no Edital PIBIC/CNPq/UFF 2020-2021, coordenado pelo professor Fabián Núñez e realizado pela bolsista Ana Elizabeth Gabriel Teixeira, bacharel em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e estudante do curso de licenciatura em Cinema e Audiovisual da UFF. Mais informações em: <http://www.cinevi.uff.br/lupa/o-lupa-desenvolve-o-projeto-historia-oral-da-cinemateca-do-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro/>.

Graça (tesoureiro) e José Paes de Andrade (consultor).⁴ Essa diretoria sofreu mudanças ao longo dos meses: de dezembro de 1960 a janeiro de 1961, encontramos Henrique Mayer (secretário), Silvando Cardoso (tesoureiro), Affonso Henriques (produção), Paulo César (arte), e, entre os conselheiros, José Paes de Andrade, Alberto Graça, Afrânio Amaral, Marialva Paranhos e Luis Sérgio Dias.⁵ Em março de 1961, encontramos a última versão da diretoria da gestão Cosme à frente do GEC-UME: Henrique Mayer (primeiro secretário), Hugo Tomassini (segundo secretário), Silvando Cardoso (tesoureiro), Affonso Henriques (produção), Carlos Diegues (estudos), Darcy Alves (promoções), Helena Theodoro (radiodifusão), e os seguintes conselheiros: José Paes de Andrade (decano), Alberto Graça, Marialva Paranhos, Luís Sérgio Dias e Afrânio Amaral.⁶

Em 1958, tinha sido fundada a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro (FCCRJ), que chegou a ter mais de trinta e nove cineclubes associados e funcionando regularmente até 1968, quando o AI-5 desmantelou o cineclubismo no país, atividade que voltou a se reestruturar somente a partir de 1972.⁷ Cosme foi eleito vice-presidente da federação na gestão 1962-63, chegando a assumir o comando da entidade, em 1963, por ocasião de viagem do então presidente, Walter Pontes. Após ter sido assessor-geral por um período, Cosme foi eleito, em 1965, presidente da FCCRJ para a gestão do biênio 1965-66, com a seguinte chapa: José Paes de Andrade (vice-presidente), Theodora Margarida Vergne (secretária-geral) e Edmilson Rocha da Silva (tesoureiro).⁸ Um pouco antes, quando havia regressado a Manaus a pedido de seu pai, Cosme ajudou a fundar o Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas, ao lado de importantes figuras do cenário cultural da cidade, como Luís Ruas, Ivens Lima, Albertino Jorge da Silva, Joaquim Marinho, José Gaspar, Randolfo Bittencourt, Guanabara Araújo, Silene Caminha, Freida Bittencourt, Márcio Souza, entre outros. Segundo Campos (2015), uma das principais referências da entidade manauara foi justamente o GEC-UME. Além de sua experiência, o GEC do Amazonas também contava com os contatos

⁴ Cf. UNIÃO METROPOLITANA DOS ESTUDANTES. *Boletim GEC da UME*. Rio de Janeiro, n. 33, fev.-mar. 1960. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ.

⁵ Cf. UNIÃO METROPOLITANA DOS ESTUDANTES. *Boletim GEC da UME*. Rio de Janeiro, n. 41, mar. 1960. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ.

⁶ UNIÃO METROPOLITANA DOS ESTUDANTES. *Boletim GEC da UME*. Rio de Janeiro, n. 42, dez. 1960-jan. 1961. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ.

⁷ Ver COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. *O onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo - 1928 a 1988)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015 e MACEDO, Felipe. *Nova cronologia do cineclubismo brasileiro*. s.d. Disponível em: https://www.academia.edu/37058388/Nova_Cronologia_do_Cineclubismo_Brasileiro. Acesso em: 26 fev. 2022.

⁸ Cf. FEDERAÇÃO DOS CINECLUBES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 75, n. 126, 2 jun. 1965. Panorama, p. B7. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ.

que Cosme tinha com outras instituições culturais no então estado da Guanabara, incluindo o MAM-RJ, onde ele viria a trabalhar (na Cinemateca) por trinta e um anos⁹, após regressar ao Rio de Janeiro em 1964, para se fixar definitivamente depois que convenceu o pai de que a sua vocação era o cinema e não os negócios.

Em 1965, a Cinemateca sofreu uma reestruturação, com a criação de seu Departamento de Produção, a cargo do fotógrafo Paulo Huthmacher, e, no ano seguinte, com um setor de cursos, a partir do qual iniciou-se a oferta regular de cursos na área de cinema, que se prologou até os anos 1980 (NÚÑEZ, 2017, p. 149). Pela documentação depositada no acervo da Cinemateca do MAM-RJ, encontramos uma farta correspondência de vários cineclubes do país inteiro, com o intuito de conseguir cópias para exibir em suas sessões. E, assim, constatamos uma intensa e dinâmica inter-relação entre a Cinemateca e o movimento cineclubístico. No entanto, para fins de otimização, a Cinemateca do MAM-RJ estabeleceu, a partir de 1966, convênios com algumas instituições que passaram a ser como suas representantes naquele estado. Desse modo, os cineclubes deveriam se dirigir a estas entidades para solicitação de cópias, ao invés de escreverem diretamente à cinemateca. Os convênios foram celebrados com o Centro de Cineclubes de São Paulo (CCSP), a Federação Gaúcha de Cineclubes e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG).¹⁰ Aparentemente, com a reestruturação do cineclubismo a partir do começo dos anos 1970, após o desmonte cultural ocasionado pelo AI-5, não houve mais esse tipo de organização do trabalho de difusão por intermédio de representantes locais da Cinemateca. Destacamos que a relação com a EBA-UFMG, por intermédio do professor José Tavares de Barros, foi profícua, pois a Cinemateca do MAM-RJ utilizou os serviços de laboratório da Escola para copiagem e contratipagem de filmes do acervo do arquivo audiovisual carioca.

É esse espírito colaborativo, mobilizando as suas respectivas políticas de difusão – nas quais se inserem os vínculos com os cineclubes –, que sustentou a relação entre a Cinemateca do MAM-RJ e a Cinemateca Brasileira. Encontramos uma farta correspondência entre ambas as instituições em seus respectivos acervos, que vai ao encontro das afirmações de Lucila Avellar sobre a amistosa relação entre Cosme e os

⁹ Após a sua demissão da direção da Cinemateca pelo Museu, em 1988, Cosme Alves Netto continuou trabalhando na instituição até o seu falecimento em fevereiro de 1996, aos 59 anos de idade.

¹⁰ Em relação ao convênio com a EBA-UFMG, em carta de 22 de maio de 1968 a Cosme, o professor José Tavares de Barros afirma que já tem um anteprojeto do convênio a ser assinado, mas há uma dúvida sobre a sua possibilidade, pois segundo Svend Erik Kierulff, diretor administrativo da EBA, há no estatuto da Cinemateca um artigo que postula a prioridade à federação de cineclubes do estado, dando a prerrogativa, portanto, à recém-criada entidade em Minas Gerais. Em carta de 1º de junho de 1968, Cosme responde que, conforme já havia dito por contato telefônico, não há nenhuma exigência legal e administrativa deste teor. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ.



dirigentes do arquivo audiovisual paulistano, Paulo Emílio Sales Gomes e Rudá de Andrade.¹¹ Essa relação foi oficialmente guiada por regulares convênios celebrados ao longo dos anos. Segundo as nossas pesquisas, o primeiro convênio celebrado entre ambas cinematecas, desde que Cosme assumiu a direção da instituição carioca, foi assinado em 6 de abril de 1966, em São Paulo, com Cosme representando a Cinemateca do MAM-RJ e Rudá de Andrade, a então Fundação Cinemateca Brasileira (FCB). Os termos foram os seguintes:

- 1) A Fundação Cinemateca Brasileira colocará à disposição da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro uma série de filmes do seu acervo para serem difundidos no território brasileiro. A escolha destes filmes será feita de comum acordo mediante troca de cartas.
- 2) A Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro possibilitará a tiragem de pelo menos 6 (seis) filmes ou programas em 16mm que passarão a pertencer ao acervo da Fundação Cinemateca Brasileira.
- 3) Os filmes referidos no item 2 ficarão em poder da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro durante a vigência deste Acordo e, posteriormente, sempre estarão à disposição da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para projeções esporádicas.
- 4) A escolha dos filmes referidos no item 2 será realizada de comum acordo.
- 5) Na medida do possível, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro divulgará a colaboração da Fundação Cinemateca Brasileira nas utilizações dos filmes cedidos.
- 6) A vigência do presente Acordo será de 1 (hum) ano.¹²

Frisamos que, desde 1960, havia um acordo verbal em relação ao envio de cópias do acervo da Cinemateca Brasileira para os cineclubes do Rio de Janeiro, a partir da Cinemateca do MAM-RJ, seguindo os termos do regulamento para empréstimo de filmes do arquivo paulistano.¹³ No entanto, outro aspecto importante a ressaltar em

¹¹ Cf. AVELLAR, 2020. Inclusive, durante a gravação do depoimento, Hernani Heffner levanta a questão, diante de Lucila Avellar, que talvez ela seja a única pessoa que ele conhece que manteve laços de intimidade com os dois principais pioneiros da preservação audiovisual no Brasil, Cosme Alves Netto e Paulo Emílio Sales Gomes.

¹² Acervo da Cinemateca Brasileira.

¹³ Carta de Rudá de Andrade a Antônio Moniz Vianna e José Sanz, de 26 de maio de 1960: "I - Os filmes serão distribuídos às entidades cariocas por intermédio da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. II – As referidas entidades deverão: a) Obedecer ao "Regulamento para Empréstimo de Filmes" da Cinemateca Brasileira; b) A cláusula "c" do item 2 deste "Regulamento" terá que ser preenchida obrigatoriamente como uma recomendação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; c) Retirar o filme na data da exibição, na Cinemateca do MAM, e devolvê-lo a esta mesma



relação à formalização deste acordo em 1966, é a profunda crise que se abatia sobre a Cinemateca Brasileira desde o começo daquela década, devido às sucessivas tentativas fracassadas de prover a instituição de recursos. O relatório de atividades da Cinemateca Brasileira de 1966 declara explicitamente que “a instituição não consegue realizar bem seus trabalhos por ser impelida a atividades mais circunstanciais e de um brilhantismo que se distancia de seu objetivo principal: o museológico” (CINEMATECA BRASILEIRA, 1966 apud COELHO, 2009, p. 53). Souza resume que a “Cinemateca encerrava o ano de 1966 'sem dinheiro em caixa e banco' e dívidas para com fornecedores de serviços, correio, contabilidade e trabalhistas” (2009, p. 90). Apesar da agônica situação da Cinemateca Brasileira, pelos malotes de correspondências depositadas em seu acervo podemos constatar um intenso envio e reenvio de cópias entre as duas instituições, devido às constantes renovações do acordo firmado entre ambas.¹⁴ Em tais missivas, quem assina pela Cinemateca Brasileira é Lucilla Ribeiro Bernardet, que mantém uma amigável relação com os seus colegas cariocas. Segundo Coelho (2009, p. 54), os únicos funcionários da Cinemateca Brasileira, de 1967 a 1971, eram Lucilla Bernardet e Aloysio Pereira Matos, chamado de “seu” Aloysio – este cedido pela Prefeitura de São Paulo em 1959 para trabalhar originalmente como faxineiro, permanecendo na instituição até o seu falecimento em 1984. Na virada dos anos 1960 aos 70, “seu” Aloysio era o responsável por despachar os filmes, além de também fazer revisão, uma vez que as duas revisoras, Aracy de Paula e Dirce Reis, tinham sido demitidas da instituição. Por sua vez, na Cinemateca do MAM-RJ, os responsáveis pela revisão de filmes, nesse mesmo período, eram o projetorista José Cícero de Araújo e o próprio Cosme.

Na ampla correspondência trocada entre as duas instituições, algumas cartas se destacam devido a manifestações opinativas e amigáveis no meio das informações da rotina administrativa. Um exemplo é a carta de João Silvério Trevisan a Cosme, de 11 de novembro de 1966, na qual aquele comenta o artigo “O velho e o novo”, de Alex Viany, publicado na revista *Cine cubano*, aproveitando para tecer duras críticas ao Cinema Novo.¹⁵ No entanto, destacamos uma missiva de Lucilla Bernardet a Cosme,

cinemateca no dia seguinte ao da exibição. III – A Cinemateca Brasileira anunciará a entrada de novos filmes em circulação à Cinemateca do MAM, concedendo-lhe prioridade para a exibição no Rio de Janeiro. Quinze dias após este aviso, o filme será colocado à disposição das demais entidades cariocas. No caso de, dentro deste prazo, a Cinemateca do MAM ter manifestado interesse em exibi-lo, a Cinemateca Brasileira só cederá o filme para exibição nas demais entidades vinte dias após sua exibição pela Cinemateca do MAM.” (ANDRADE, 1960). Acervo da Cinemateca Brasileira.

¹⁴ Correspondência de Cosme a Lucilla Bernardet, de 30 de junho de 1970: “Não entendi a sua reação vermelha a *Homem de Aran*. Se bem me lembro esta cópia está disponível para circulação em ambas Cinematecas, conforme os acordos de 1966, renovados nos anos posteriores. Ou será que houve uma mudança de regime? Se estou errado, pode mandar a punição.” (NETTO, 1970). Acervo da Cinemateca Brasileira.

¹⁵ TREVISAN, João Silvério. [Correspondência]. Destinatário: Cosme Alves Netto. São Paulo, 11 nov. 1966. 1 carta. Acervo da Cinemateca Brasileira.



datada de 3 de novembro de 1970:

Cosme:

Que eu não tenha visto que os pernambucanos que você me mandou eram os mesmos negativos que eu lhe mandara antes, e que eu tenha tornado a pedir esses negativos, e que eu tenha pensado que você tivesse mandado copiar em 35mm e me tivesse mandado cópias... é o cúmulo da desmoralização minha...

... em compensação...

Você está desmoralizado como conservador por me ter respondido que se distingue fita de nitrato de fita de acetato lendo “nitrate” na margem. Você já tentou trabalhar usando esse método? Então experimente para ver que não dá certo. Em 30% dos casos. Primeiro porque algumas fitas não têm a indicação nem nitrate nem safety, algumas fábricas (se não me engano, se bem me lembro e salvo melhor juízo, a Orwo e uma outra italiana) não se deram a esse cuidado. Segundo porque eu mesma encontrei aqui na FCB várias fitas cuja margem continha: “Nitrate... safety... nitrate... safety...”, etc.; este último caso pode levar a raciocínios adicionais e deduzirmos que é acetato provavelmente, mas não é “científico”. Me lembro de tchecos sem indicação nenhuma na margem. Portanto já superei esse método. Outro método que já superei é o de observar como queima: diziam: se é nitrato queima vouuummmm!, se é acetato queima mole e preguiçosamente: (método usado para casos extremos de necessidade de identificação, em que a gente corta fora um pedacinho e acende um fósforo nele). Ora, verifiquei que isso não é verdade: os nitratos, conforme a idade e o estado, queimam das maneiras as mais variadas, havendo até nitratos que não pegam fogo, juro, eu vi; e havendo acetatos que queimam euforicamente.

Na sua próxima viagem às cinematecas dos países desenvolvidos, investigue qual método eles usam.

Concordo que até agora o melhor “método” é o cheiro e a cara. Só que não é método. Aqui, deu margem a dúvidas em certos casos.

Viu, seu tarimbado?¹⁶

Além do tom irônico, que denota o grau de intimidade entre os correspondentes, encontramos o esforço de aprendizagem diante de um campo cuja formação se dava na prática e, sobretudo, por meio do autodidatismo. Há, no entanto, a completa consciência das limitações deste empirismo e, portanto, um empenho em sistematizar tal *expertise*, o que inclui a busca de informações mais certeiras (“científicas”) sobre as práticas de trabalho de arquivos de outros países com melhores condições técnicas e financeiras. Ressaltamos que nesse mesmo ano de 1970, em carta de 23 de fevereiro, a FCB avisa

¹⁶ Acervo da Cinemateca Brasileira. O grifo é do texto original.

o envio para a Cinemateca do MAM-RJ da fotocópia das “passagens mais emocionantes do Manual de Conservação da FIAF” (FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA, 1970).¹⁷ O que queremos frisar é que é difícil, sobretudo a partir das fontes escritas disponíveis, compreender como se dava o trabalho cotidiano dentro da Cinemateca do MAM-RJ. Aparentemente, é apenas com a entrada de Francisco Sérgio Moreira como funcionário em 1979¹⁸ e a partir do acordo com a Líder Cine Laboratórios nos anos 1980 – pelo qual se passou a depositar sistematicamente negativos na Cinemateca do MAM-RJ – que a instituição carioca passou a ter um trabalho mais incisivo nas atividades de conservação de filmes. No entanto, como frisamos em outro artigo (NÚÑEZ, 2020, p. 181), é preciso evitarmos de cair em um anacronismo ao exigirmos, para boa parte das cinematecas e filмотecas da América Latina dos anos 1960 e 1970, o conceito de “arquivo audiovisual” que empregamos nos dias de hoje, quando a teoria do campo da arquivística audiovisual se encontra em outro grau de maturidade.

A internacionalização da Cinemateca do MAM-RJ: América Latina e FIAF

No relatório de atividades da Cinemateca do MAM-RJ de julho de 1971¹⁹, em sua introdução, há praticamente uma declaração de princípios, que podemos afirmar ser um resumo dos ideais e das intenções da gestão Cosme. Afirma que a reformulação e o planejamento das atividades da Cinemateca a partir de 1968 se deu pelas reflexões da conceituação de cinemateca e de sua adequação à estrutura dinâmica do Museu.²⁰ Coloca que o conceito tradicional de cinemateca se caracteriza por ser um “museu de cinema”, voltado para o trabalho de prospecção, catalogação e conservação de filmes. No entanto, considera que uma cinemateca “se insere numa determinada realidade cultural, com seus condicionamentos socioeconômicos, devendo assumir sua participação no campo da cultura cinematográfica considerada em seu todo (produção,

¹⁷ FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA [Correspondência]. Destinatário: Cinemateca do MAM-RJ. São Paulo, 23 fev. 1970. Acervo da Cinemateca Brasileira.

¹⁸ Ver BARROSO, 2018.

¹⁹ CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, *Relatório de Atividades*, Rio de Janeiro, julho de 1971. 5 f. Acervo da Cinemateca do MAM-RJ.

²⁰ Em 1968, houve uma mudança na diretoria do Museu, dando início às duas gestões do banqueiro Walther Moreira Salles na presidência do MAM-RJ. A primeira gestão, de 1968 a 1971, foi composta pela seguinte diretoria: Walther Moreira Salles (presidente), Euclides Aranha (primeiro vice-presidente), Nelson A. Faria Baptista (segundo vice-presidente), Maurício Roberto (diretor-executivo), Madeleine Archer (diretora-executiva adjunta), Thiers Martins Moreira (diretor-secretário) e Marcillo Marques Moreira (diretor-tesoureiro). A segunda gestão, de 1971 a 1974, teve a seguinte composição: Walther Moreira Salles (presidente), embaixador José Sette Câmara (primeiro vice-presidente), senador Gilberto Marinho (segundo vice-presidente), Pedro Pereira Filho (diretor-executivo) - até 1972 -, Heloísa Aleixo Lustosa (diretora-executiva adjunta), José Oswaldo Meira Penna (diretor-secretário) e Fernando Wesley Quintella (diretor-tesoureiro). Mais informações sobre as presidências do MAM-RJ neste período, ver ROBERTO, 2020.

distribuição, exibição, crítica etc.)” e que, portanto, sua ação reservada apenas ao campo da conservação desligaria a cinemateca dessas exigências. Assim, sem abrir mão do trabalho de conservação, “a razão inicial de sua existência”, a Cinemateca do MAM-RJ teve que desenvolver uma nova estrutura para dar conta dessas novas exigências. O documento passa, então, a enumerar as atividades realizadas no ano de 1970 e propostas para aquele ano de 1971, frisando que as atividades anteriores da Cinemateca se resumiam à exibição de cinematografias estrangeiras. Sublinha, ainda, que as atividades atuais da Cinemateca do MAM-RJ agora possuíam “uma permanente integração com o cinema brasileiro, sob todos os seus aspectos”.

Antes de mais nada, reforçamos que uma relação estreita da Cinemateca do MAM-RJ com o cinema brasileiro precede a 1971. Já desde meados dos anos 1960, ou seja, no começo da gestão Cosme, a instituição teve um papel chave na exibição, em debates e na edição de publicações de e sobre filmes do Cinema Novo, além do espaço da Cinemateca ter sido um polo de realização cinematográfica, devido aos seus cursos, ao seu departamento de produção e aos serviços prestados pela Tecnisom, sediada no Bloco Escola. No entanto, o que o relatório aparentemente se refere foi, entre outras atividades, à mostra *Cinema Brasileiro: novos rumos*, exibida em novembro e dezembro de 1970 e em fevereiro de 1971, considerada pela historiografia um marco na divulgação do Cinema Marginal.

Há algo fundamental nessa declaração de princípios. Salta aos olhos a sua aproximação filosófica, poderíamos dizer, com a chamada Declaração de Montevideu, aprovada no V Congresso da *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL), que inaugurou no seio desta federação o debate sobre a redefinição do conceito de cinemateca na América Latina. Sublinhamos que o congresso se deu justamente nos últimos dias de julho de 1971 – e Cosme foi um dos autores da Declaração, ao lado de representantes da Cinemateca Uruguaia e da Cinemateca da Universidade do Chile (Pedro Chaskel). Logo, não se trata de uma mera coincidência ou de uma incrível sincronicidade de um “*Zeitgeist* latino-americanista” naquele começo dos anos 1970. É evidente que não encontramos a mesma verve revolucionária e terceiro-mundista no relatório da Cinemateca; verve esta que foi aprofundada no congresso seguinte da UCAL na Cidade do México, em 1972, com a Declaração “Cultura nacional e descolonização cultural”, da qual Cosme também foi um dos autores, junto com Manuel González Casanova e Pastor Vega. No entanto, é possível identificar no relatório de atividades da Cinemateca do MAM-RJ de julho de 1971 os mesmos princípios presentes da Declaração de Montevideu da UCAL, que parte da “necessidade de modificar sua definição de conceito de cinemateca para localizá-lo no momento histórico e no contexto cultural em que se desenvolvem suas atividades e ajustá-lo à realidade em que vivem

nossos povos em via de libertação”.²¹

Em suma, Cosme foi coautor das duas declarações da UCAL dentro do debate sobre a redefinição do conceito de cinemateca na América Latina. Pelo que identificamos em nossas pesquisas, foi o único a ajudar a formular e a escrever os dois documentos, tanto no Uruguai quanto no México. Ressaltamos que a Cinemateca do MAM-RJ não foi uma das fundadoras da UCAL, uma vez que foi aceita como membro no III Congresso, em 1967, em Viña del Mar, Chile, quando foi representada por Paulo César Saraceni. Cosme começou a frequentar as atividades da UCAL, a partir de 1969, por ocasião da Reunião Preparatória do IV Congresso da UCAL, que posteriormente seria nomeado como V, realizada em 10 de março de 1969, em Montevidéu (ver NÚÑEZ, 2020, p. 172). A partir de então, Cosme assumiu um lugar de liderança na entidade e, mesmo após a cisão de 1976, capitaneada por seus colegas bastante próximos Manuel Martínez Carril (Cinemateca Uruguiaia) e Guillermo Fernández Jurado (Cinemateca Argentina), se manteve fiel à UCAL. Ou seja, a Cinemateca do MAM-RJ jamais se retirou da federação. Nos anos 1980, quando houve o esforço de reaproximação das cinematecas latino-americanas e a proposta de reativação da UCAL, Cosme desempenhou um importante papel neste processo, inclusive sendo sugerido o seu nome como secretário-geral da federação durante o III Encontro Latino-Americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento, realizado em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1984.

Portanto, a partir dos anos 1970, a Cinemateca do MAM-RJ ganhou uma ampla visibilidade fora do país por meio da figura de Cosme, que passou a frequentar congressos de entidades internacionais e festivais de cinema no exterior. Na verdade, devido à precaríssima situação da Cinemateca Brasileira naquele momento, Cosme, em mais de uma ocasião, chegou a representar as duas instituições. Assim, postulamos que, desde por volta de 1969 e, sobretudo, depois de 1971, inaugurou-se uma nova fase na gestão Cosme à frente da Cinemateca do MAM-RJ. Foi um período de consolidação e, principalmente, de expansão, sendo que uma das marcas foi a busca de apoio e de reconhecimento internacional do arquivo audiovisual carioca.

Uma dessas ações foi o retorno da Cinemateca do MAM-RJ à Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). Desde o final dos anos 1960, vemos um esforço de cinematecas sul-americanas (Cinemateca do MAM-RJ, Cinemateca Uruguiaia e Cinemateca Argentina) de retornarem às fileiras da FIAF, após terem se retirado da entidade no começo da década. No caso carioca, Cosme passou a participar regularmente dos congressos da FIAF, de 1971 a 1977, como observador, conseguindo

²¹ Cf. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *Filmoteca de la UNAM 1960/1970*. Cidade do México: UNAM, [s.d.], p. 29. Sobre o debate acerca da redefinição do conceito de cinemateca na UCAL, ver NÚÑEZ, 2015; NÚÑEZ, 2020 e NÚÑEZ; VILLAÇA, 2022.

que a Cinemateca do MAM-RJ se tornasse membro pleno em 1978. Desde 1971, houve uma constante correspondência com Jacques Ledoux, então secretário-geral da FIAF, com o intuito de receber e enviar informações para conseguir o ingresso permanente na federação.

Contudo, é preciso destacar o papel que Wolfgang Klaue, diretor do *Staatliches Filmarchiv* (FSA) da República Democrática Alemã, exerceu para as cinematecas da América Latina, ao transformar o arquivo audiovisual alemão em um centro de formação técnica onde vários latino-americanos realizaram estágios e cursos – entre eles, Carlos Augusto Calil, da Cinemateca Brasileira, e Francisco Sérgio Moreira. Além disso, quando esteve na presidência da FIAF, de 1979 a 1985, Klaue tornou a federação mais receptiva às cinematecas da América Latina, África e Ásia, com o intuito de internacionalizar, de fato, a instituição (ver ORBANZ; GRIEP, 2013). No entanto, já é possível encontrar essa sua sensibilidade em ações pontuais, ao longo de toda a década de 1970, quando foi vice-presidente da FIAF durante as gestões do então presidente Vladimir Pogačić, diretor da *Jugoslovenska Kinoteka*.

Em outubro de 1978, foi realizado em Buenos Aires, o Encontro Internacional de Especialistas em Preservação de Filmes e Outros Materiais Audiovisuais em Países em Vias de Desenvolvimento, organizado pela UNESCO. Klaue esteve presente e, por essa ocasião, realizou uma visita a algumas cinematecas da América do Sul. Em carta a Roberto Farias, então diretor-geral da Embrafilme, Cosme sugere o envio de Carlos Augusto Calil (da Cinemateca Brasileira) ao evento.²² Segundo Souza (2009, p. 124), Calil conseguiu ser enviado como observador indicado pela Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Cosme escreveu uma carta também ao Itamaraty, em 31 de agosto de 1978, solicitando ao diplomata Celso Amorim que ajudasse na concessão do visto a Klaue para que este ingressasse no Brasil, a partir do dia 22 de outubro, vindo de Buenos Aires.²³ Em sua passagem por nosso país, Klaue realizou visitas à Cinemateca do MAM-RJ, em novembro, e às instalações da Cinemateca Brasileira em São Paulo, muito provavelmente antes, no final de outubro, a partir das quais escreveu um relatório recomendando o arquivo paulistano à FIAF como observador, com condições de se tornar futuramente um membro da federação.²⁴

No ano seguinte, em 1979, houve uma troca de correspondência entre as Cinemateca Argentina, Cinemateca Uruguaia, Cinemateca Brasileira e a FIAF, com cópias à Cinemateca do MAM-RJ, por ocasião da organização da agenda de viagens de

²² NETTO, Cosme Alves. [Correspondência]. Destinatário: Roberto Farias. Rio de Janeiro, outubro 1978. 1 carta. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ.

²³ NETTO, Cosme Alves. [Correspondência]. Destinatário: Itamaraty. Rio de Janeiro, 31 ago. 1978. 1 carta. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ.

²⁴ Relatório sobre uma visita à Fundação Cinemateca Brasileira. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ.

Vladimir Pogačić à América do Sul, na qualidade de um dos vice-presidentes da FIAF e presidente da sua comissão de arquivos em países em desenvolvimento, com o objetivo de visitar os arquivos de Buenos Aires, Montevideú, São Paulo e Rio de Janeiro.²⁵ O esforço era fazer com que o iugoslavo efetuasse as suas visitas antes da reunião do Comitê Executivo da FIAF, marcada para o começo de novembro daquele ano. Esse foi o primeiro ano em que Cosme atuou como membro do Comitê Executivo da FIAF, cargo para o qual foi eleito sucessivamente até 1987, quando passou o bastão para Maria Rita Galvão, da Cinemateca Brasileira.

O que queremos ressaltar é a tentativa de um estreitamento de laços entre as cinematecas de Argentina, Uruguai e Brasil, criando um circuito Buenos Aires-Montevideú-São Paulo-Rio na virada dos anos 1970 aos 80. Por exemplo, em 22 de fevereiro de 1978, foi assinado em Gramado (RS) um acordo entre a Cinemateca Uruguia e a Cinemateca Brasileira, diante das Cinemateca Argentina e do MAM-RJ, com o intuito de estimular o intercâmbio de títulos, já com uma proposta de organizar uma mostra de filmes desde os primórdios até o início do cinema sonoro. O documento foi assinado por Cosme, Francisco Luiz de Almeida Salles (Cinemateca Brasileira), Henry Segura e Manuel Martínez Carril (Cinemateca Uruguia).²⁶ No começo da década de 1980, vemos o interesse de várias cinematecas sul-americanas pelos serviços do laboratório da Cinemateca Brasileira, então recentemente inaugurado. Assim, de certa forma, a rede de contatos construída por Cosme ao longo de toda a década de 1970 também foi utilizada pela Cinemateca Brasileira, que passou a conhecer uma nova fase, após a sua reestruturação em 1975, com a chegada de uma nova geração de preservacionistas – muitos deles, ex-alunos de Paulo Emílio. É claro que a Cinemateca Brasileira já mantinha uma antiga relação com as suas congêneres platinas, desde os anos 1950, mas isso foi durante o período dos fundadores desses arquivos. Portanto, no final dos anos 1970, tratava-se de uma outra geração de preservacionistas, que passou a comandar tais instituições desde a segunda metade da década anterior. Essa geração latino-americana, assim como a comunidade fiafiana desse período, teve Cosme como o principal “embaixador do cinema brasileiro”.

²⁵ Correspondência depositada na Coleção Maria Rita Galvão. Arquivo da Cinemateca Brasileira.

²⁶ Documento depositado na Coleção Maria Rita Galvão. Arquivo da Cinemateca Brasileira.

Depois do fogo

Na noite de 8 de julho de 1978, o MAM-RJ sofreu um devastador incêndio. Trata-se de um tenebroso marco na história da instituição – e que, de certa forma, acabou por dar, a partir de então, um protagonismo isolado à Escola de Artes Visuais do Parque Lage no papel de usina cultural das artes plásticas no Rio de Janeiro. A Cinemateca foi atingida em seus escritórios e auditório, localizados no 3º andar do Bloco de Exposições, destruído pelo fogo. Por sua vez, o acervo de filmes, localizado no Bloco Escola, ficou incólume às chamas. Tanto que, em termos de programação, apesar de ter perdido o seu auditório, a Cinemateca não foi tão prejudicada, pois desde 1966 constituiu uma ampla rede de exibição, chegando a programar mais de uma dezena de salas de cinema espalhadas pelas cidades do Rio e de Niterói, formando gerações de cinéfilos. No entanto, foi impossível a Cinemateca não sofrer as consequências do sinistro, pois demorou um tempo para o MAM-RJ se reerguer, já que, em seguida, uma grave crise financeira se abateu sobre o Museu. Assim, as condições de trabalho da Cinemateca, que sempre se caracterizaram por poucos recursos, se tornaram cada vez mais precárias.²⁷ Em suma, após o trauma²⁸, houve dificuldades de continuar as atividades em um cenário de reconstrução, chamado pelo Museu de “plano de reestruturação interna”, ao qual se somou uma conjuntura de recessão econômica e hiperinflação no país.

No começo de 1979, a Cinemateca suspendeu as atividades de envio de cópias do seu acervo para fora do Rio de Janeiro, atendendo apenas aos compromissos assumidos anteriormente. A orientação dada aos cineclubes e a outras instituições era escrever para Bernardo Vorobow, responsável pelo departamento de difusão da Cinemateca Brasileira, que passou a centralizar esse trabalho de gerir a difusão das duas cinematecas. Essa situação permaneceu praticamente até 1982, quando a Cinemateca do MAM-RJ recebeu uma verba de quinze milhões de cruzeiros da Embrafilme para serviços de copiagem, conservação e obras. No final daquele ano, na noite de 20 de dezembro, a Cinemateca sofreu um incêndio no Bloco Escola, que atingiu a biblioteca.²⁹ Afortunadamente, foram perdidos apenas alguns livros.

Durante o período de reconstrução, a Cinemateca se transferiu integralmente para o Bloco Escola, onde foram construídos uma reserva técnica e um novo auditório,

²⁷ Lucila Avellar (2020) comenta a dificuldade de conseguir até lápis para os trabalhos da cinemateca.

²⁸ É impressionante como até hoje os que trabalharam na Cinemateca neste período se emocionam quando relatam sobre o incêndio.

²⁹ Laudo Pericial relativo ao incêndio na casa de máquinas do ar condicionado da Cinemateca, ocorrido na madrugada do dia 20 de dezembro de 1982. FAMA ENGENHARIA E ARQUITETURA. *Laudo Pericial*. [S. l.: s. d.]. Acervo da Cinemateca do MAM-RJ.

atualmente chamado Cosme Alves Netto. Essas obras, que foram possíveis graças a verbas da Embrafilme e do governo do Estado do Rio de Janeiro, duraram até meados de 1986. Também houve ampliação e renovação da equipe, formada por muitos jovens universitários, apelidados por José Roberto Messias de Moraes de “turma da UFF” (2020) – entre eles, como funcionários, estagiários ou voluntários, Francisco Sérgio Moreira, Juçara Palmeira, Carlos Eduardo (Cadu) Pereira e Hernani Heffner. Também nesse período, Cosme se envolveu na direção do Fest-Rio - Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, motivo pelo qual se ausentou várias vezes da Cinemateca. Além disso, Cosme passou a frequentar regularmente os festivais de Havana, em Cuba, onde era recebido como convidado especial. Em suma, postulamos que após o incêndio iniciou-se a última fase da gestão Cosme, que perdurou até a sua demissão da direção da Cinemateca em 1988.

Ruiz (2013) também aponta o fatídico incêndio de 1978 como um divisor de águas na história do Museu. Toda a vitalidade e a efervescência que caracterizaram o MAM-RJ nos anos 1960 e 1970 desmoronaram da noite para o dia após o incêndio. Além disso, a autora indica outro processo que ajuda a entender essa inércia: a própria cidade do Rio de Janeiro foi se esvaziando política e culturalmente a partir dos anos 1980. Considerada um foco de resistência à ditadura, a antiga Capital Federal sofreu duros golpes por parte do regime militar, sendo uma delas a fusão do estado da Guanabara com o estado do Rio de Janeiro, em 1974, escoando os recursos do Rio para o interior do estado, tradicionalmente mais conservador do ponto de vista político-ideológico. Assim, a crise do Museu foi acompanhada de outras transformações no campo artístico-cultural na cidade. No caso da Cinemateca, diante de uma situação cada vez mais precária – e, por isso, marcada por tensionamentos com a direção do Museu –, foi necessário utilizar o capital simbólico construído por Cosme para reorganizar a instituição, incluindo novos agentes em sua rede de relações, como o Grupo Estação Botafogo, o *Jornal do Brasil* e o governo do Estado do Rio de Janeiro, após a vitória em 1982 de Leonel Brizola nas eleições para governador.³⁰ Para nós, a última fase da gestão Cosme merece mais estudos por se tratar de um singular contexto, tanto do Museu quanto da cidade do Rio de Janeiro, marcado pelos estertores da ditadura e o início da redemocratização no país.

³⁰ Primeiras eleições diretas para governador desde o Golpe de 1964, nas quais foram eleitos importantes líderes de oposição ao regime militar. São os casos, além de Brizola no Rio de Janeiro, de Franco Montoro em São Paulo e Tancredo Neves em Minas Gerais.



Considerações finais

Em 1996, devido ao falecimento de Cosme Alves Netto, foi publicado um opúsculo em sua homenagem, com textos de vários de seus amigos do Brasil e do exterior (BARBOSA; TAMBELLINI, 1996). Um deles é de Rudá de Andrade, intitulado “Cosme e eu”, no qual o preservacionista paulistano comenta que a relação dos dois começou quando Cosme estava à frente do GEC-UME e, por isso, solicitava filmes à Cinemateca Brasileira. A cordialidade se transformou em confiança, que foi a caução que cimentou uma relação de colaboração íntima entre as duas cinematecas quando Cosme assumiu a direção do arquivo carioca. Devido à agonizante situação da instituição paulistana, Cosme chegou a representar os dois arquivos, uma vez que demonstrou ser um “exímio itinerante cultural” (*op. cit.*, p. 23). Ora, como abordamos ao longo do presente artigo, Cosme, egresso da militância cineclubística, conseguiu superar uma situação de grave crise quando assumiu o comando da instituição carioca, ao construir uma eficaz e sólida rede de relações – em um contexto politicamente adverso³¹ –, entre elas, com os seus colegas do arquivo audiovisual paulistano, dando assim um novo rumo e identidade à Cinemateca do MAM-RJ. No entanto, posteriormente, a partir do final dos anos 1970, os “oportunos bons tempos de colaboração foram se extinguindo” por terminar “no isolamento das cinematecas” (*op. cit.*, p. 23-24). Rudá ainda identifica esse distanciamento quando voltou a trabalhar na Cinemateca Brasileira no final dos anos 1980, afirmando que, de fato, “os tempos não eram os mesmos e outras pessoas participavam com peso nas duas instituições” (*op. cit.*, p. 24).

É importante frisar que ambas instituições tinham mudado bastante. A Cinemateca Brasileira tinha se convertido em um órgão público federal, além de ter crescido muito e estar se preparando para reformar sua sede definitiva. Por sua vez, a Cinemateca do MAM-RJ entrou em uma espiral de crises. Nos anos 1990, durante “a década perdida” – nos termos de Juçara Palmeira Fernandes (2020) –, o arquivo audiovisual carioca teve sete diretores. Esse processo culminou com o desmonte da instituição, em 2002. Mais uma vez, a Cinemateca do MAM-RJ teve a sua existência institucional posta em xeque, assim como quando Cosme assumiu a sua direção em 1965.

³¹ Ressaltamos que Cosme foi preso três vezes durante a ditadura. Sobre as suas prisões, ver MACHADO, 2016 e OLIVEIRA, 2020. Para uma análise reflexiva sobre as cinematecas latino-americanas durante o período das ditaduras, ver NÚÑEZ, 2017, NÚÑEZ, 2018b e NÚÑEZ, 2018c.



Referências bibliográficas

ANDRADE, Rudá de. [Correspondência]. Destinatário: Antônio Moniz Vianna e José Sanz. São Paulo, 26 mai. 1960. Acervo da Cinemateca Brasileira. 1 carta.

AVELLAR, Lucila. *Ouvindo histórias. Depoimentos sobre a Cinemateca do MAM. Depoimento de Lucila Avellar, trabalhou como secretária de Cosme Alves Netto na Cinemateca do MAM.* Entrevistador: Hernani Heffner. Rio de Janeiro, 17 jul. 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/8462240/video/579459085>. Acesso em: 26 fev. 2022.

BARBOSA, Glória Maria; TAMBELLINI, Maria Luiza (Org.). *Velhos amigos novas homenagens a Cosme Alves Netto.* Brasília: Ministério da Cultura/Funarte/Secretaria de Cultura e Esporte do Distrito Federal/Polo de Cinema e Vídeo Grande Otelo, 1996.

BARROSO, Elianne Ivo. Francisco Sérgio Moreira: restauração de filmes, entre a paixão e o conhecimento. *Revista Mercosul Audiovisual*, Montevideu, n. 1, RECAM, p. 26-37, 2018. Disponível em: https://issuu.com/recam/docs/revista_recam_portugues_12-06-2018. Acesso em: 22 out. 2022.

CAMPOS, Gláucia de Almeida. *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) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015.

CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Relatório de Atividades*, Rio de Janeiro, jul. 1971. mimeo. 5 f.

COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso.* 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FERNANDES, Juçara Palmeira. *Ouvindo histórias. Depoimentos sobre a Cinemateca do MAM. Depoimento de Juçara Palmeira Fernandes, ex-arquivista da Cinemateca do MAM.* Entrevistador: Hernani Heffner. Niterói, 25 jul. 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/8462240/video/573995086>. Acesso em: 1º mar. 2022.

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA [Correspondência]. Destinatário: Cinemateca do MAM-RJ. São Paulo, 23 fev. 1970. Acervo da Cinemateca Brasileira. 1 carta.

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. *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) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MORAIS, José Roberto Messias de. *Ouvindo histórias. Depoimentos sobre a Cinemateca do MAM. José Roberto Messias de Moraes.* Entrevistador: Hernani Heffner. Rio de Janeiro, 03 jul. 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/8462240/video/560454539>. Acesso em: 1º mar. 2022.

NETTO, Cosme Alves. [Correspondência]. Destinatária: Lucilla Bernardet. Rio de Janeiro, 30 jun. 1970. Acervo da Cinemateca Brasileira. 1 carta.

NETTO, Cosme Alves. [Correspondência]. Destinatário: Roberto Farias. Rio de Janeiro,



outubro 1978. 1 carta. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ. 1 carta

NETTO, Cosme Alves. [Correspondência]. Destinatário: Itamaraty. Rio de Janeiro, 31 ago. 1978. 1 carta. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ. 1 carta

NÚÑEZ, Fabián. Notas para um estudo sobre a *Unión de Cinematecas de América Latina*. *Significação - revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 42, n. 44, 2015, p. 63-81. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103442>. Acesso em: 22 out. 2022.

NÚÑEZ, Fabián. 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, out. 2017, p. 43-56. Disponível em: <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/541>. Acesso em: 22 out. 2022.

NÚÑEZ, Fabián. Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970. *Significação - revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 45, n. 50, jul.-dez. 2018a, p. 143-158. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/142098>. Acesso em: 22 out. 2022.

NÚÑEZ, Fabián. Cinemateca do MAM e Cinemateca Uruguiaia: resistência cultural nos anos de chumbo. In. IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio de Cinema de Autoria Feminina, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2018, *Anais do IV COCAAL e II COCAF: campos vazios, mitos minados*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018b, p. 114-120. Disponível em: <https://cocaal2018.files.wordpress.com/2018/12/Anais-CocaalCocaf-2018.pdf>. Acesso em: 22 out. 2022.

NÚÑEZ, Fabián. O dragão do gorilismo contra a memória guerreira: as cinematecas latino-americanas em tempos de ditadura. In. ABREU, Nuno César; SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcius (Org.). *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda, 2018c, p. 125-143.

NÚÑEZ, Fabián. *Unión de Cinematecas de América Latina: reflexões sobre o seu processo histórico (1965-1984)*. *Revista Encuentros Latinoamericanos*, segunda época, Montevideu, v. IV, n. 2, jan.-jun. 2020, p. 163-183. Disponível em: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/878>. Acesso em: 22 out. 2022.

NÚÑEZ, Fabián; VILLAÇA, Mariana Martins. O *Nuevo Cine Latinoamericano* e seus espaços de legitimação: um estudo de instituições que marcaram sua história e sua rede. In. SUZUKI, Júlio César; NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra; ARAÚJO, Gilvan Charles Cerqueira (Org.). *Intelectuais em circulação na América Latina: diálogos, intercâmbios, redes de sociabilidade*. São Paulo: FFLCH-USP/PROLAM-USP, 2021, p. 182-216. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/733>. Acesso em: 22 out. 2022.

OLIVEIRA, Lótus Dutra. *Ouvindo histórias. Depoimentos sobre a Cinemateca do MAM*. Lótus Dutra de Oliveira. Entrevistador: Hernani Heffner. Rio de Janeiro, 1º ago. 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/8462240/video/588059288>. Acesso em: 27 fev. 2022.

ORBANZ, Eva; GRIEP, Karl. FIAF Oral History: Wolfgang Klau. *Journal of Film Preservation*, n. 89, Bruxelas, nov. 2013, p. 53-63. Disponível em:



https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/Oral-History-Project/Wolfgang-Klaue_JFP89.pdf. Acesso em: 22 out. 2022.

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

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

ROBERTO, Cláudio. *Ouvindo histórias. Depoimentos sobre a Cinemateca do MAM. Cláudio Roberto*. Entrevistador: Hernani Heffner. Rio de Janeiro, 24 jul. 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/8462240/video/598917494>. Acesso em: 28 fev. 2022.

RUIZ, Giselle. *Arte/cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2013.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2011.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TREVISAN, João Silvério. [Correspondência]. Destinatário: Cosme Alves Netto. São Paulo, 11 nov. 1966. Acervo da Cinemateca Brasileira. 1 carta.

UNIÃO METROPOLITANA DOS ESTUDANTES. *Boletim GEC da UME*. Rio de Janeiro, n. 33, fev.-mar. 1960. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ.

UNIÃO METROPOLITANA DOS ESTUDANTES. *Boletim GEC da UME*. Rio de Janeiro, n. 41, mar. 1960. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ.

UNIÃO METROPOLITANA DOS ESTUDANTES. *Boletim GEC da UME*. Rio de Janeiro, n. 42, dez. 1960-jan.1961. Arquivo da Cinemateca do MAM-RJ.

Recebido em: 28/03/2022 | Aceito em: 10/10/2022