

FAUSTO DOUGLAS CORREA JR

*O CINEMA COMO INSTITUIÇÃO:  
A Federação Internacional de Arquivos de Filmes  
(1948 – 1960)*

ASSIS

2012

FAUSTO DOUGLAS CORREA JR

*O CINEMA COMO INSTITUIÇÃO:  
A Federação Internacional de Arquivos de Filmes  
(1948 – 1960)*

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em História. (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Carlos Eduardo Jordão  
Machado

ASSIS

2012

CORREA, JR. Fausto Douglas. *O cinema como instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes – Fiaf (1948 – 1960)*

Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista - UNESP.

II. Inclui bibliografia

1 – Federação Internacional de Arquivos de Filmes 2 - cinematecas  
3 – Paulo Emilio Salles Gomes 4 – Henri Langlois 5 – Cineclubismo  
6 – Indústria Cultural 7 – Patrimônio cultural – proteção. 8 – Memória – História.

CDD.

900 história

700 Artes

306 Cultura e instituições

CORREA, JR. Fausto Douglas. *O cinema como instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes – Fiaf (1948 – 1960)*. 230 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista - UNESP.

**Resumo:**

Esse trabalho pretendeu reconstruir os debates da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf) no período entre os anos de 1948 e 1960. A Tese é que no período em foco nessa pesquisa estava em pauta no âmbito da Fiaf uma série de projetos que em seu conjunto formavam uma unidade coerente – sistematizada na ideia da constituição de um *Instituto Internacional de História, Arte e Ciência Cinematográfica da Fiaf* -, e que ajudaria a proteger a federação, dando-lhe um mínimo de autonomia frente ao *novo mercado* que ela mesma ajudou a engendrar: o *mercado do patrimônio cinematográfico*. A Tese postula também que a *crise da Fiaf (1959/60)* – uma crise da autonomia da federação frente ao mercado – é a origem do mal-entendido na Fiaf entre o *conceito de difusão* de cultura cinematográfica – ações guiadas por conceitos, concepções e posicionamentos políticos/ pedagógicos em torno do cinema e da sociedade – e a *ideia de acesso* ao patrimônio, que não possui os *pressupostos da difusão* arrolados acima.

Palavras-chave: Federação Internacional de Arquivos de Filmes; Cinematecas; Paulo Emilio Salles Gomes; Henri Langlois; Cineclubismo; Indústria Cultural; Patrimônio cultural.

CORREA, JR. Fausto Douglas. *The cinema as institution: the International Federation of Film Archives – Fiaf (1948 – 1960)*. 230 f. Ph.D. Thesis – Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista - UNESP.

***Abstract:***

This Thesis aims to reestablish the debates of the International Federation of Films Archives (Fiaf) between 1948 and 1960. The thesis sustains that in this period there was a group of projects in Fiaf organized around the idea of an International Institute of History, Arts and Science Research. The goal of this Institute was to protect the Federation, giving it some autonomy to face the *new market* that the Federation itself had also helped to create: *the market of cinematography heritage*. This Thesis also proposes that the crisis of Fiaf (1959/60) was the origin of the misunderstanding between the *concept of diffusion* – actions guided by concepts, conceptions and political/ pedagogical positionings about cinema and society – and the *idea of access* to heritage, which has not the same assumptions of the concept of *diffusion* described above.

Key-words: International Federation of Film Archives, Henri Langlois, Paulo Emilio Salles Gomes, Film Archive, cinematography heritage, film-clubs, Cultural Industry.

CORREA, JR. Fausto Douglas. *El cine como institución: La Federación Internacional de Archivos Fílmicos – Fiaf (1948 – 1960)*. 230 f. Tesis Doctoral – Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista - UNESP.

**Resumen:**

Este trabajo pretende reconstruir los debates de la Federación Internacional de los Archivos Fílmicos (Fiaf) en el período que va del año 1948 a 1960. La Tesis propone que en el período analizado estaba en boga, en el ámbito de la Fiaf, una serie de proyectos que formaban, en su conjunto, una unidad coherente –sistematizada en la idea de la constitución de un Instituto Internacional de Historia, Arte y Ciencia Cinematográfica-, que ayudaría a proteger a la federación, dándole un mínimo de autonomía frente al nuevo mercado que ella misma había ayudado a engendrar: *el mercado del patrimonio cinematográfico*. La Tesis postula también que la crisis de la Fiaf (1959/60) –una crisis de autonomía de la federación frente al mercado- es el origen del malentendido en la Fiaf entre el concepto de difusión de la cultura cinematográfica – acciones guiadas por conceptos, concepciones y posicionamientos políticos/ pedagógicos en torno al cine y a la sociedad- y la idea de acceso al patrimonio, que no posee los presupuestos del concepto de difusión descritos arriba.

Palabras-llave: Federación Internacional de Archivos Fílmicos; Cinematecas, Paulo Emilio Salles Gomes, Henri Langlois, Cineclubismo; Industria Cultural; Patrimonio cultural.

### *Agradecimentos:*

Agradeço primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Unesp. Bem como a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), que financiou esse trabalho.

Agradeço aos professores Pedro Plaza Pinto e Mariana Villaça que participaram de minha qualificação, assim como os professores Rubens Machado, Carlos Alberto Sampaio Barbosa, Célia Reis Camargo, e novamente Pedro Plaza Pinto que participaram da Defesa. Agradeço também a meu orientador Professor Carlos Eduardo Jordão Machado.

No trajeto da pesquisa encontrei algumas pessoas muito importantes, e que ajudaram muito; jargões e clichês à parte é impossível nomear a todos; mas creio que talvez, aí sim, possa fazê-lo para aqueles que tenham sido mais significativos para mim – sem medos bobos de ser politicamente incorreto e/ ou “esquecer alguém”. O primeiro que lembro, é de Christian Dimitriu, a quem eu poderia facilmente dedicar essa Tese. Christian, para dizê-lo em poucas palavras, salvou minha viagem à Europa, por abrir-me totalmente os arquivos da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf), objeto central dessa pesquisa. Fez com que eu me sentisse em casa sem a necessidade de dizê-lo: sintase em casa. A parte que me pareceu uma figura extraordinária por guardar e proteger um entendimento do que seja uma cinemateca, e que lamentavelmente se perdeu, ou se está perdendo. Sem medo de parecer demasiado sentimental, devo dizer que essa maneira de compreender as cinematecas passa pela poesia. No mesmo sentido, gostaria de agradecer ao professor português José Manuel Costa, também diretor da Cinemateca Portuguesa, pela acolhida ao meu trabalho, mas, sobretudo, por seu trabalho e suas ideias. José Manuel e Dominique Païni são as principais referências teóricas para mim sobre as cinematecas. Ainda na Fiaf, devo agradecer muito Anthony Blampied, a Baptiste Charles, e mais recentemente Christophe Dupin, pela competência e amabilidade.

Agradeço também ao pessoal da *Cinémathèque Royale de Belgique*, e especialmente a toda a equipe do Centro de Documentação da Cinemateca de Toulouse, particularmente a Christophe Gauthier pela acolhida e imensa ajuda ao trabalho – mas também a Chloè Chavaud, Max Fernandes, Claudia Pellegrini, Vincent Spillmann, Céline Escoulen, e Também a Leo, de quem não sei o sobrenome. Devo agradecer também especialmente ao senhor Regis Robert do *Espace Chercheurs* da Cinemateca Francesa, que teve um papel muito importante (quase demoníaco) em meu trabalho.

Aos amigos uruguaios da Cinemateca Uruguia é difícil expressar meu agradecimento e minha admiração. Eles são exemplos muito claros para mim de como é possível unir *humanidade* ao trabalho técnico e burocrático de uma *instituição*. Na Cinemateca Uruguia encontrei não apenas pessoas maravilhosas, mas profissionais extremamente dedicados e competentes, que em boa medida são (e em parte por suas características pessoais) consequência da incrível história da cultura no Uruguai, e do projeto (histórico) da **Cinemateca** Uruguia. Tenho a honra de agradecer a Manuel Martínez Carril, a Guillerimos Zapiola, Lorena Pérez, Alejandra Trelles, Maria José Santacreu, Miguel, Silvana, y *muy especialmente* ao melhor bibliotecário que conheço: Eduardo Correa. O agradecimento aos amigos uruguaios se estende também a Adrián Muyo do INCAA da Argentina, em Buenos Aires.

Do trabalho excepcional da Cinemateca Brasileira, não teria espaço aqui para agradecer. Tenho dívidas com todos da instituição. Particularmente com Olga Futemma, Fernanda Coelho, Carlos Roberto de Souza, Gabriela Queiroz, Rodrigo Archangelo e Fernando Fortes.

Por fim agradeço a pessoas muito especiais em minha vida, de quem não ousou dizer mais que os nomes: Karim Nascimento, Luciano Rigobelo, Daniela Groppo, Cristina Lee. Adilson Mendes, Fabio Uchoa, Pedro Plaza Pinto, Ana Raddi Uchôa, Laurent Segalini, Isabelle Marinone, e Márcia Machado. Aos meus pais Fausto e Maria Alice dedico esse trabalho.

## **Sumário**

<i>Apresentação</i>	<b>P.9.</b>
<b><i>I – Antes da Crise</i></b>	<b>P. 22.</b>
<i>Membros Associados</i>	P. 37.
<i>O congresso de Roma, e o acordo entre cinematecas e cineclubes</i>	P.38.
<i>Acordo entre a Fiaf e o Comitê Internacional de cinema etnográfico</i>	P.46.
<i>As linhas gerais de um projeto: Amsterdã, 1952</i>	P.48.
<i>Vence, 1953</i>	P.53.
<i>Lausanne, 1954</i>	P.60.
<i>Varsóvia, 1955</i>	P.62.
<i>Seções Regionais da Fiaf</i>	P.64.
<i>Punta del Este, 1955</i>	P.67.
<i>São Paulo, 1956</i>	P.69.
<i>Antibes, 1957</i>	P.74.
<i>Praga, 1958</i>	P.77.
<i>De volta à América Latina</i>	P.81.
<b><i>II – Versão (extra) oficial</i></b>	<b>P.86.</b>
<i>Das Assembleias aos tribunais</i>	P.110.
<i>Amsterdã, 1960</i>	P.125.
<i>O relatório de Toeplitz</i>	P.126.
<i>Montevideú, 1960</i>	P.145.
<i>Percepções latino-americanas</i>	P.148.
<i>Depois da crise</i>	P.153.

<b>III – Apócrifos</b>	<b>P.156.</b>
<i>Demandas externas</i>	<i>P.158.</i>
<i>Demandas internas?</i>	<i>P.166.</i>
<i>Cotas e recursos</i>	<i>P.175.</i>
<i>Broncas y entreveros</i>	<i>P.179.</i>
<i>Acordos, manobras e disputas: o caso da Unesco</i>	<i>P.185.</i>
<i>Estratégias de Langlois</i>	<i>P.196.</i>
<b>Desfecho</b>	<b>P.211.</b>
<i>Fiaf/68</i>	<i>P.223.</i>
<b>Bibliografia</b>	<b>P.227.</b>

## *Apresentação*

Em 1956, Paulo Emilio Salles Gomes anunciava por meio de sua coluna no Suplemento Literário do Jornal, *O Estado de São Paulo*, que a Federação Internacional de Arquivos de Filmes – a Fiaf, após vinte anos de trabalho, havia lançado as bases para sua própria consolidação, por meio da criação de um *Instituto Internacional de História, Arte e Ciência Cinematográfica*. Paulo Emilio escreveu o artigo a propósito do XII Congresso da Fiaf, em Dubrovnik, Iugoslávia, realizado naquele mesmo ano de 1956.

Podemos considerar a data um ponto central no recorte escolhido para essa pesquisa. O projeto do *Instituto da Fiaf* começou a ser sistematizado, como veremos, com a retomada das atividades da federação após o término da II Guerra Mundial, que *oficialmente* paralisou as atividades da Fiaf enquanto tal. Contudo, os debates em torno de sua implementação atingiriam o ponto máximo ali mesmo, por volta de 1956. Nada escapou da análise de Paulo Emilio desse momento histórico, ainda que não estejamos totalmente de acordo com todas as suas observações. A primeira dessas observações dizia respeito ao caráter universal que a Fiaf tinha adquirido.

Até há poucos anos a Fiaf tinha raízes sobretudo na Europa, na América do Norte e, mais modestamente, na América do Sul. Hoje, a Ásia está magnificamente presente com o Japão e a China, e os trabalhos preliminares efetuados no Marrocos e no Egito marcam a integração da África islâmica no grande movimento universal pela cultura cinematográfica<sup>1</sup>.

No entanto, apesar de estarem presentes por quase todo o mundo, e oriundas, portanto, das mais diversas conjunturas, as cinematecas da Fiaf não eram assim tão *diversas* quando olhadas de um ponto de vista específico: seus respectivos *modelos institucionais*. O tema é chave para compreendermos a história da federação (particularmente no que diz respeito à proposta apresentada por nosso trabalho), e aparece (ainda que sumariamente) no artigo de Paulo Emilio.

O crítico afirma que a presença no congresso iugoslavo – depois de quase vinte anos de existência da federação – de dois dos membros fundadores da Fiaf, e que mais do que estarem presentes, mantinham seu papel de liderança dentro da federação, era um símbolo

---

<sup>1</sup> GOMES, P.E.S. *O Congresso de Dubrovnik*. (13/08/1956) In: GOMES, P.E.S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V.1. São Paulo: Paz e Terra, 1982. P.11.

da continuidade, fidelidade e constância do movimento de cultura cinematográfica em torno das cinematecas, e de sua “tarefa básica: a conservação dos filmes<sup>2</sup>”.

Os supracitados representantes, e membros fundadores da Fiaf presentes em Dubrovnik eram Henri Langlois da Cinemateca Francesa (criada em 1936), e Iris Barry da *Film Library* do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (criada em 1935). A Fiaf, no entanto havia surgido em 1938, e completam seu quadro de membros-fundadores duas outras instituições: a *National Film Library* criada como departamento do *British Film Institut (Bfi)* em 1935, e por fim o *Reichfilmarchiv*, arquivo alemão estatal de filmes surgido em 1934. Esboçamos uma tipologia dos *modelos institucionais* da Fiaf no primeiro capítulo desse trabalho, mas é preciso abordar a questão já aqui para comentarmos em seguida algumas ideias expostas por Paulo Emilio em seu artigo.

\* \* \*

Em linhas gerais, eram três os *modelos institucionais* quando a Fiaf surgiu – inicialmente a partir de articulações de Henri Langlois com Iris Barry. Ao primeiro deles pertenciam a *National Film Library* do *Bfi* de Londres, e a *Film Library* do *MoMa* de Nova Iorque. O principal fator que caracteriza o *modelo* é que ambas as “bibliotecas de filmes” eram (e são ainda) *departamentos de outras instituições* – e, portanto, *ligadas a outra estrutura institucional maior*. Mas há uma diferença importante entre elas, e diz respeito à natureza das instituições-mantenedoras das “bibliotecas”. O *MoMA* de Nova Iorque é um museu *privado*, e o *British Film Insitute* uma instituição *pública*.

O segundo modelo institucional presente na criação da Fiaf era o do *Reichfilmarchiv*, órgão *estatal inicialmente autônomo dentro da estrutura do Estado alemão, mas que foi posteriormente incorporado ao Ministério de Propaganda de Hitler*. Criado por Goebbels o *Reichfilmarchiv* foi uma experiência *sui-generis* na época por estar muito adiantada tanto em questões jurídicas, quanto à estrutura física dos arquivos<sup>3</sup>.

Por fim, completa o quadro o modelo do qual a Cinemateca Francesa era a representante quando a Fiaf foi criada: uma instituição privada, autônoma (isso é, não ligada e/ ou dependente diretamente de outra estrutura institucional), que se valia de recursos tanto públicos quanto privados – mais notadamente públicos –, e que buscava autonomia para

---

<sup>2</sup> GOMES, P.E.S. *O Congresso de Dubrovnik*. (13/08/1956) In: GOMES, P.E.S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V.1. São Paulo: Paz e Terra, 1982. P.11.

<sup>3</sup> Sobre o *Reichfilmarchiv* Cf: BORDE, R. *Les cinémathèques*. Paris: L'Age d'Homme, 1983. P. 59-63.

utilizá-los, sem maiores ingerências externas. *A autonomia da Cinemateca Francesa frente ao Estado e a outras instituições é um ponto central para compreendermos o posicionamento de Henri Langlois ao longo da história da Fiaf.*

Paulo Emilio foi também um mestre em *formulações e projetos institucionais*, o crítico era um verdadeiro *organizador da cultura* – no sentido de criar as condições para o desenvolvimento de projetos onde estas (as condições) não existiam. No artigo do suplemento, porém, ele foi um pouco ligeiro ao tratar de assunto tão espinhoso.

O crítico trata das dificuldades iniciais que os primeiros organizadores das primeiras cinematecas encontraram em se fazer entender; em fazer com que parte da classe cinematográfica compreendesse a natureza do trabalho das cinematecas. Para tanto, cita as clássicas querelas entre cineclubes e cinematecas, quando muitas vezes os primeiros queriam apenas projetar filmes, sem outras preocupações com o trabalho das cinematecas empenhadas em, ao mesmo tempo, evitar o desaparecimento dos filmes e salvaguardar os direitos legais de produtores e distribuidores.

Em seguida Paulo Emilio toca em outro ponto que aparentemente pode não parecer ter relações diretas com os problemas impostos pelas possíveis divergências surgidas nos embates entre diferentes modelos institucionais. O crítico trata dos diálogos e acordos entre produtores, distribuidores e as cinematecas onde nem sempre, nas palavras do crítico, “reinava a necessária compreensão”:

Os produtores e distribuidores levam às vezes muito tempo para compreender que a missão das cinematecas não prejudica em nada os seus interesses. Por sua vez as cinematecas tornam-se impacientes e nem sempre compreendem com a necessária objetividade a preocupação dos produtores com os problemas de propriedade comercial dos filmes. *A experiência tem demonstrado, porém, que tudo depende de um esclarecimento mútuo e que não há nenhuma espécie de choque entre os interesses comerciais dos produtores e a vocação cultural das cinematecas*<sup>4</sup>.

O trecho acima é bastante emblemático, mas necessita de esclarecimentos. À extraordinária capacidade de síntese de um problema tão *difuso* faltava a Paulo Emilio uma análise mais cuidadosa dos diferentes modelos institucionais que viviam em *aparente harmonia* na Fiaf. Simplificando e esquematizando o problema, podemos dizer que

---

<sup>4</sup> GOMES, P.E.S. *O Congresso de Dubrovnik*. (13/08/1956) In: GOMES, P.E.S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V.1. São Paulo: Paz e Terra, 1982. P.12. Grifo nosso.

determinados modelos institucionais mais *legalistas*, em função de determinadas conjunturas – notadamente o da *Film Library* do MoMA de Nova Iorque, EUA – favoreciam o desenvolvimento de um *mercado do direito legal para os velhos filmes*, inexistente nos primeiros vinte anos de vida da Fiaf; enquanto outros modelos, notadamente o da Cinemateca Francesa (que poderíamos em diversos contextos chamar de *utópicos*) procuravam *manter* as bases do relacionamento com os produtores e detentores legais em um patamar de negociações mais *clássico* (e menos jurídico) em se tratando da história das cinematecas. Depósitos feitos com base na confiança e respeito mútuo, que garantiam às cinematecas liberdade de ação nas atividades de difusão – ou seja, de quando o *mercado do patrimônio cinematográfico/ dos direitos legais* sobre esse patrimônio ainda não tinha se consolidado.

Nesse quadro de tensões e debates em torno de modelos institucionais não podemos afirmar, como Paulo Emilio, que o entendimento da sociedade, e particularmente da classe cinematográfica sobre a natureza dos trabalhos das cinematecas dependia única e exclusivamente de esclarecimento mútuo entre produtores, arquivistas, cineclubistas, etc. “e que não há nenhuma espécie de choque entre os interesses comerciais dos produtores e a vocação cultural das cinematecas<sup>5</sup>”. O Choque não apenas existia como estava no cerne da crise a abateu a Fiaf em 1959/ 1960.

A Tese é que no período em foco nessa pesquisa estava em pauta no âmbito da Fiaf uma série de projetos que em seu conjunto formavam uma unidade coerente – sistematizada na ideia da constituição do *Instituto Internacional de História, Arte e Ciência Cinematográfica da Fiaf* (citado por Paulo Emilio em seu artigo) -, e que ajudaria a proteger a federação, dando-lhe um mínimo de autonomia frente ao *novo mercado* que ela mesma ajudou a engendrar: o *mercado do patrimônio cinematográfico*. A Tese postula também que a *crise da Fiaf (1959/60)* – uma crise da autonomia da federação frente ao mercado – é a origem do mal-entendido na Fiaf entre o *conceito de difusão* de cultura cinematográfica – ações guiadas por conceitos, concepções e posicionamentos políticos/ pedagógicos em torno do cinema e da sociedade – e a *ideia de acesso* ao patrimônio, que não possui os *pressupostos da difusão* arrolados acima.

*A crise foi uma crise em torno do conceito (ou mesmo do próprio conceito)*, mas teve no projeto do instituto da Fiaf seu criadouro, e sua principal razão foi que ao reivindicar a

---

<sup>5</sup> GOMES, P.E.S. *O Congresso de Dubrovnik*. (13/08/1956) In: GOMES, P.E.S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V.1. São Paulo: Paz e Terra, 1982. P.12.

*primazia no campo da difusão*, por meio da unidade promovida pelo projeto do Instituto, parte da Fiaf – e notadamente Henri Langlois – estava impedindo o mercado do patrimônio de florescer; pois é exatamente nas atividades de difusão que está o centro desse novo mercado. O fato é que para fazer frente ao avanço do mercado sobre o patrimônio cinematográfico, era preciso resguardar certa autonomia institucional, algo que, *dentre os modelos institucionais típicos da Fiaf, somente a Cinemateca Francesa teria condições de fazer*.

\* \* \*

Essa situação leva a um desmonte do restante do artigo de Paulo Emilio – nem tanto excelente descrição que ele faz do que chamamos ao longo da pesquisa de *projeto da Fiaf* – assim mesmo, no singular (o conjunto de projetos em pauta na federação que formavam uma unidade, que por sua vez garantiam a *integridade* das ações da federação na medida em que *conceitualmente* não separavam a *preservação* do patrimônio de sua *difusão*). Mas, a natureza *conceitual/ institucional* da crise – da *crise de um modelo institucional* – derruba principalmente o otimismo de Paulo Emilio com relação ao papel da Unesco nesse processo: “O novo Instituto [da Fiaf] certamente receberá o mais decidido apoio da ONU, da Unesco, dos governos e das instituições privadas. O fato de ser uma iniciativa da Fiaf é uma garantia de seu êxito<sup>6</sup>”.

De fato, produtores e distribuidores levaram algum tempo para compreender que a missão das cinematecas não prejudicaria em nada os seus interesses, comerciais, acrescentamos; pelo contrário – as cinematecas ajudariam a criar novo e diversos interesses, e a Unesco foi a primeira grande porta de entrada para esse novo mundo, para esse novo nicho do mercado cinematográfico, onde – como afirma José Manuel Costa, identificando sintomas dessas transformações – as cinematecas se viram no meio de toda sorte de cruzamentos de interesses<sup>7</sup>. A Unesco era demasiado grande para a Fiaf, que se perdeu por seus labirintos.

---

<sup>6</sup> GOMES, P.E.S. *O Congresso de Dubrovnik*. (13/08/1956) In: GOMES, P.E.S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V.1. São Paulo: Paz e Terra, 1982. P.13.

<sup>7</sup> Cf: COSTA, José Manuel. *Films Archives in motion*. In: *Journal of film preservation*. FIAF, N°68, 2004.

\* \* \*

Essa visada pretende, portanto contribuir para o entendimento de uma crise que a historiografia clássica das cinematecas entende como uma crise *técnica*. O que chamamos aqui de historiografia clássica não se resume ao livro de Raymond Borde, *Les cinémathèques*, publicado em 1983, mas tem nele seu representante principal. O argumento central de Borde é extremamente frágil. Para ele, as cinematecas tiveram em sua história uma passagem “natural” que marcou o fim de uma primeira época (exatamente o período abordado em nosso trabalho – 1946 – 1960), caracterizada pela presença de intelectuais no comando dessas instituições, que impregnavam de paixão e subjetividade o trabalho dos arquivos, para uma segunda época, cuja grande marca é a *objetividade técnica* no trabalho de conservação (preservação e restauro) do patrimônio cinematográfico.

Ora, o filme não tem nada que ver com a afetividade. Objeto frágil e pesado, difícil de manipular, chato de conservar, ele vai impor sua natureza complexa aos arquivistas que eram todos, no início, intelectuais. Em torno das coleções nasceram as disciplinas, mesmo se a palavra não seja agradável de pronunciar. Rapidamente será necessário classificar e catalogar, salvar e conservar. O que não matará o amor pelo cinema, mas o tornará mais disponível, atribuindo à técnica um domínio reservado, para liberar o espírito dos embaraço e das inquietudes<sup>8</sup>.

Para Borde, a *crise das cinematecas* (foco de nosso trabalho) se originou na falta de percepção de que, na ausência de recursos materiais para preservar e difundir os filmes, as cinematecas não deveriam ter dúvidas quanto à escolha, que deveria recair sobre o que Paulo Emilio chamou no artigo comentado acima de *tarefa básica* das cinematecas: a conversação dos filmes. Mas, como pretendemos mostrar ao longo desse trabalho, o fato é que *não faltavam recursos para que as cinematecas realizassem simultaneamente as tarefas de preservar e difundir, mas sim apoio interno e principalmente externo à federação, para que a Fiaf ela própria pudesse primar pelo trabalho em torno da unidade desses dois elementos formadores do conceito*. Unidade essa que consistia, e correspondia *ela própria* (para Henri Langlois) à essência do conceito de cinemateca: *Preservar e difundir*.

Borde que tanto critica a *subjetividade* dos arquivistas dos primeiros tempos das cinematecas acaba ele próprio por empreender uma análise extremamente subjetiva em seu

---

<sup>8</sup> BORDE, R. *Les cinémathèques*. L'age d'Homme: Paris, 1983. P.107.

já clássico livro. Existe em sua interpretação da história das cinematecas uma personalização excessiva das causas da crise das cinematecas, que em larga medida tinham para ele nome e sobrenomes claríssimos: Henri Langlois, representante de uma *monarquia afetiva*, um homem que *amava loucamente o poder*<sup>9</sup>.

Sem desprezar os problemas e a necessidade de investimento na preservação dos filmes queremos ampliar o foco para compreendermos melhor o que de fato parece estar na base da crise: a formação (ampliação) de um novo mercado do direito autoral para os velhos filmes, e por consequência de um mercado do patrimônio cinematográfico. De algum modo o problema está na origem do conceito de cinemateca, e diz respeito à natureza mesma de seu objeto privilegiado: o cinema; arte e indústria a um só tempo. Trata-se, contudo, de uma construção histórica, e no que diz respeito especificamente a Langlois, podemos dizer que ele se opunha a tal construção, qual seja, a do novo mercado do patrimônio; por isso ele deveria ser *anulado* senão mesmo *eliminado*, ou ao menos tirado de cena. Daí também, e não apenas devidos as suas extravagâncias pessoais, acreditamos advir todas as lendas em torno de sua particularíssima *persona*.

Uma das características mais marcantes de Langlois (segundo diversas fontes) era certo *gosto pela paranoia* da parte do francês, advindo por sua vez de supostas manias persecutórias. Quem nos narra a versão mais divertida disso é François Truffaut, que dizia que conversar com Langlois era como abrir um romance de detetive na página 88:

Assim como todos os ‘obcecados’, Henri Langlois dividia o mundo, as pessoas e os fatos em dois blocos: 1. O que é bom para a Cinemateca; 2. O que não é bom para a cinemateca. Mesmo que você convivesse com ele há dez anos, não perdia tempo em lhe perguntar notícias de sua saúde ou sua família, pois as próprias ideias de saúde e família só podiam estar relacionadas à saúde da Cinemateca, à família da Cinemateca. Isso não o impedia de ser caloroso, contanto que aceitasse subir correndo no trem de sua conversa, que era mais exatamente um monólogo em torno de um complot cujos dados ele não se preocupava em explicar. Por exemplo: ‘– Bom Dia, Henri, tudo bem?’ – Vai tudo muito mal. A rue de Valois quer anular a assembleia de 17 de março por causa das procurações, mas respondi ao fiscal Pasquet que, se o ministro não desse bola para as resoluções de 23 de junho, eu fecharia a rua de Courcelles, convocaria os membros da subcomissão para ler o relatório Novak da Fiaf consecutivo à resolução 35bis do Manifesto de Locarno; além do mais, encarreguei Viktor de dizer a Bascafe que em 11 de março não me darão o golpe de 29 de abril<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Cf. BORDE, R. Op. Cit. P.108.

<sup>10</sup> TRUFFAUT, F. *O prazer dos olhos*. Tradução: TELLES, André. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR, 2006. P.112.

Truffaut explica que, quem convivia com Langlois tinha se acostumado a escutar sem entender nada, a não questionar, assim como quem, mesmo sem saber solfejar, olha para uma partitura musical. “Nos tornamos simpáticos àquela volubilidade paranoica, àquelas caras de conspirador, fazíamos piadas entre nós – até que, em fevereiro de 1968, pareceu que tudo aquilo tinha fundamento<sup>11</sup>”.

Em fevereiro de 1968, Henri Langlois foi destituído de seu cargo na Cinemateca Francesa pelo conselho de administração da instituição. Para ser mais preciso, o comando da cinemateca lhe foi tirado – o que incluía o controle de gastos e o trabalho de conservação dos filmes. A proposta do conselho era que ele continuasse apenas como *diretor artístico* da cinemateca, o que Langlois recusou. Apesar das aparentes diferenças o *affaire Langlois* – como ficou conhecido – nos parece apenas e tão somente um desdobramento da crise da Fiaf no final dos anos de 1950. A crise na Cinemateca Francesa em 1968 teve como argumento central ‘oficial’, o fato de que Langlois não cuidava da preservação dos filmes da Cinemateca Francesa, despendendo os significativos recursos que a instituição recebia não somente *apenas em atividades de difusão*, mas também de modo inadequado – sem tino administrativo, e com muito desperdício. Foi, contudo, uma ocasião preparada igualmente para livrar-se de uma personalidade forte e incômoda para os adversários.

No caso francês (de 1968), o governo criou outra instituição oficial para cuidar da preservação do patrimônio cinematográfico *Os arquivos franceses do filme – Les Archives Françaises du Film* – ligado ao Centro Nacional de Cinematografia (CNC), deixando para a Cinemateca Francesa as tarefas relativas à difusão dos filmes: as realização de mostras, festivais, etc. O fundamental, contudo – e aí está a principal semelhança entre a crise interna da Cinemateca Francesa (em 1968) com a crise da Fiaf (1959/60) – é que desse modo foi promovida uma espécie de *fratura no conceito de cinemateca*, causa de seu *desaparecimento*, ao se separar conceitualmente, e de fato, a preservação da difusão.

O importante e curioso a ser remarcado aqui é que, esse *segundo tempo da crise de 1959/60*, em 1968, não era o início da crise das cinematecas - em marcha como estamos sugerindo já há dez anos àquela altura –, mas sim o início da crise do chamado *cinema de autor*, fenômeno intrinsecamente relacionado com o fim da crítica cinematográfica (engajada no sentido de ocupar o espaço público, na grande imprensa, por exemplo), e que aí sim: tem como fator estrutural a crise das cinematecas em 1959/60.

---

<sup>11</sup> TRUFFAUT, F. *O prazer dos olhos*. Tradução: TELLES, André. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR, 2006. P.112.





AHCB – Da esquerda para a direita: Gustavo Dahl, Caio Scheiby, Henri Langlois, Paulo Emilio Sales Gomes (Praça da República, São Paulo, circa 1959).

O francês Henri Langlois, figura internacional, iniciou sua missão na adolescência conquistando a banheira familiar para servir de depósito para velhos rolos de filmes, origem da Cinémathèque Française. Já esteve no Brasil em 1954 e voltará agora convidado pelo Itamarati. É uma das personalidades mais insólitas que jamais encontrei. Sua prodigiosa erudição cinematográfica, adquirida no contato permanente com filmes produzidos durante mais de sessenta anos, apoia-se igualmente numa incomparável memória visual. Essa vivência universal do cinema ligada a muito bom gosto e sensibilidade para os estilos é o segredo dos programas que Langlois às vezes apresenta na *Cinémathèque Française*, com filmes de natureza, origem ou data diferentes, cuja aproximação produz um choque revelador e faz sentir a força dos impulsos criadores desse arquivista de filmes. A fantasia criadora de Langlois se manifesta igualmente na ordenação das salas do Museu de Cinema de Paris, e nas exposições que leva às capitais da Europa. A disposição que dá aos painéis, roupas, aparelhos, fotografias, maquetes e outros documentos cinematográficos revela talento plástico e descoberta pessoal dos recursos dramáticos da moderna museografia. No comportamento cotidiano o conservador da cinemateca francesa também é um criador dramático para o qual toda e qualquer situação comporta necessariamente um conflito. Quando objetivamente não existe tensão alguma ele se esforça em complementar a insuficiência da realidade, organizando *toutes pièces* uma crise. Eu seria incapaz de descrever sua concepção do mundo, mas certamente é das mais pessoais. Seu universo é essencialmente o refletido pelo cinema e fora das salas de projeção contempla a realidade através das imagens registrada pela implacável memória. Entretanto, não é um contemplativo mas um homem de ação e, como bom francês, ideólogo. As ideias frequentemente bizarras que animam e norteiam sua atividade constituem um sistema em última análise coerente no qual todos os acontecimentos da paz e de guerra são reduzidos a termos de cinemateca. Não cabe argumentar sobre a natureza eventualmente arbitrária do pensamento ou do comportamento de Langlois pois justificam-se pelo sucesso global da missão que empreendeu. Pela obra de arquivista essa personalidade barroca, para empregar a expressão predileta de Iris Barry quando se refere ao colega francês, é a principal figura do movimento de cultura cinematográfica do mundo. Considero Henri Langlois um grande homem e os períodos em que trabalhei sob suas ordens a experiência mais próxima que tive do inferno<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> GOMES, P.E.S. *Semestre de estudos franceses* (18/07/59). In: GOMES, P.E.S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V.2. São Paulo: Paz e Terra, 1982. P.124 - 125.

*Nas grandes como nas pequenas coisas da vida ou da história, dificilmente iluminadas em todos os seus aspectos, há partes que ficam obscuras ou vagas, e ali como um mofo, a lenda surge e entumece<sup>13</sup>.*

---

<sup>13</sup> PEDROSA, Mário. *Da missão francesa – seus obstáculos políticos*. In: Acadêmicos e modernos – Textos escolhidos III. ARANTES, Otília (Org.), São Paulo: EDUSP, 2004. P.41.

*Principais siglas e abreviações utilizadas*

*Principais arquivos consultados:*

AHCB – Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira.

AHCT – Arquivo histórico da Cinemateca de Toulouse.

AHCF – Arquivo histórico da Cinemateca Francesa.

AHCU – Arquivo histórico da Cinemateca Uruguaia.

AHFIA – Arquivo histórico da Federação Internacional de Arquivos de Filmes.

*Principais instituições citadas:*

Fiaf - Federação Internacional de Arquivos de Filmes.

Fifa – Federação Internacional de Filmes sobre Arte.

Cife – Comitê Internacional do Filme Etnográfico.

Ficc – Federação Internacional de Cineclubes.

Aics – Associação Internacional de Cinema Científico.

Birhc – Bureau de Recherche sur l’histoire du Cinéma

## *I – Antes da Crise*

Em seu relatório no III Congresso da Fiaf em Estocolmo, 1948, a então secretária-geral da federação, a norte-americana Iris Barry, fez questão de lembrar que a Fiaf fazia aniversário naquele ano. Eram já dez anos de trabalho, que apesar da Guerra tinha avançado muito segundo ela. Para Barry havia sido possível à Fiaf ainda antes do conflito iniciar um promissor programa de intercâmbios entre os arquivos, mas paradoxalmente os frutos foram ainda mais positivos durante o conflito – tendo em vista que a ação da Fiaf e de seus membros foi decisiva na salvaguarda do patrimônio cinematográfico mundial (sobretudo o europeu) durante uma situação limite – permitindo à federação ressurgir ao final da Guerra com mais força graças também ao surgimento de outras tantas cinematecas e suas respectivas filiações na federação.

Prova dos avanços da Fiaf é que a federação foi, segundo Barry, a única que havia obtido resultados altamente significativos em questões relativas à isenção de pagamentos de taxas aduaneiras. Isso de fato era uma questão absolutamente vital para as cinematecas<sup>14</sup>. O intercâmbio de materiais é um ponto vital para museus e arquivos porque permitiam, dentre outras coisas, o repatriamento de filmes locais (dados com desaparecidos) e que eram encontrados em outros países – na época coisa relativamente, ou até bastante comum, felizmente. As trocas permitiam também a reunião de materiais de um único filme disperso em vários lugares e/ ou países, procedimento fundamental no processo de restauro de um filme, pois possibilita a comparação das (possíveis) diferentes versões existentes do filme, tornando assim viável um caminho que leve o restauro para o mais perto possível do original. Isso sem falar do “simples” intercâmbio de filmes em empréstimo limitado ou ilimitado, e claro, para a atividade provavelmente mais cara dentre todas, e a que mais envolve procedimentos (e taxas) aduaneiros: a difusão *em ampla escala*. Certamente era quando da realização de uma grande mostra que (literalmente) *o peso* das taxas era maior: se é grande o peso de uma cópia em 35 mm de um longa-metragem, imaginemos então 15, 30, 50, 100 ou 300 filmes.

---

<sup>14</sup> Cf. AHCB – *Congrès de la Federation Internationale des Archives du Film tenu a Copenhague, les 13, 14 et 15 septembre, 1948*. P.4.

Por meio dos debates desse primeiro dia de congresso em Copenhague podemos ter uma ideia de como estava o ambiente no mundo das cinematecas em 1948, e de qual era a situação dos arquivos; o que nos possibilitará traçar um *esboço tipológico dos modelos institucionais das cinematecas da federação*, exercício relevante para pensarmos o destino dos projetos da Fiaf no período em foco aqui (1948 – 1960).

A Fiaf surgiu em 1938 congregando quatro instituições que, por sua vez, dividimos em três *modelos institucionais*: A *National Film Library* do *British Film Institut* (Inglaterra) e o *Reichfilmarchiv* (da Alemanha) *como instituições diretamente ligadas ao Estado*; a *Film Library* do Museu de Arte Moderna da Nova Iorque (EUA) como instituição privada dependente de outra instituição privada e, portanto, *sem plena autonomia*; e a Cinemateca Francesa, instituição privada, que captava recursos do Estado e também de outras fontes, mas independente e autônoma.

Como a maioria das cinematecas, a Cinemateca Francesa nasceu de um cineclube: o *Cercle du Cinéma* criado em 1935. No ano seguinte (1936), George Franju, Jean Mitry, Henri Langlois e Paul-Auguste Harlé encabeçaram a iniciativa da criação da Cinemateca Francesa; o *Cercle du Cinéma* continuou a existir, e só foi extinto anos mais tarde de modo a dissipar a impressão que estava sendo favorecido face a outros cineclubes franceses (e estrangeiros) com relação à cessão de filmes para exhibições. A diferença da experiência francesa (das outras que criaram a Fiaf) é que a Cinemateca Francesa manteve sua estrutura administrativa; autonomia face ao Estado, ainda que com aportes crescentes de recursos públicos, diretoria e assembleia-geral – estrutura que permanece em funcionamento hoje, com algumas modificações estatutárias, das quais a mais importante foi sem dúvida a inclusão de representantes do Estado no conselho de administração em 1954. No que diz respeito às ações da Cinemateca Francesa na Fiaf, isso faria muita diferença, a começar pelo estabelecimento da sede da federação em Paris. Sem querer entrar no mérito de quem foi o grande articulador na criação da Fiaf – ainda que não tenhamos dúvida de que foi Langlois – certamente a autonomia da Cinemateca Francesa para tomar decisões colocou Paris em vantagem para sediar a Fiaf<sup>15</sup>. O mesmo pode se dizer com relação aos trabalhos ordinários da federação e, principalmente, no que destacaria a atuação da Cinemateca Francesa em

---

<sup>15</sup> O motivo, portanto não foi mero acidente histórico, como declarou Ernest Lindgren no auge da crise da federação, em depoimento à justiça francesa – voltaremos ao caso mais adiante. Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K.S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous*, *Juge d’Instruction*, *Palais de Justice*, *Boulevard du Palais*, Paris. P.3.

âmbito internacional: no apoio à criação de novas cinematecas, não apenas, mas notadamente em países mais pobres e/ ou subdesenvolvidos, assim como na difusão de cultura cinematográfica *em larga escala* por meio de mostras e festivais no exterior.

A Cinemateca Francesa cresceu muito nos seus doze primeiros anos de vida (1936 – 1948), mas isso evidentemente não significava vida fácil para a instituição. Henri Langlois (secretário-geral da Cinemateca Francesa) afirmou que 1948 estava sendo um ano difícil para a instituição, mas de um modo particular: “em razão mesmo da riqueza de suas coleções que aguçam os apetites e a importância de seu aparelho administrativo que necessita de um orçamento compatível, de tal modo que se a Cinemateca Francesa não dispor de um local definitivo de projeções (...) ela não poderá arcar com suas despesas<sup>16</sup>”. A Cinemateca Francesa passava por uma conhecida fase na vida de muitas cinematecas: a peregrinação por um local fixo, uma sede adequada às diversas atividades de uma cinemateca.

Langlois, por opção, não queria ver a Cinemateca Francesa controlada pelo Estado, e pagava o preço dessa liberdade; o que deixava a instituição a mercê da boa vontade de funcionários do governo que podiam, *ou não* compreender a importância do trabalho realizado pela cinemateca<sup>17</sup>. Ao mesmo tempo, a autonomia institucional da Cinemateca Francesa não o livrava de problemas *clássicos* das cinematecas em geral. Langlois esclarece que, apesar do enorme desenvolvimento e da intensidade das atividades dos cineclubes na França, não era possível contar com os recursos advindos desse tipo de fonte devido a enorme desconfiança que este modelo de ação causava na indústria cinematográfica. O aumento do custo de vida na França se constituía em um obstáculo, impedindo a instituição de despender maiores recursos no aumento da coleção e de novas tiragens de cópias de filmes, levando por consequência ao não atendimento da demanda de solicitações de empréstimos, fazendo assim com que a Cinemateca Francesa, como os outros membros da Fiaf, começassem a colocar freios nos intercâmbios e empréstimos ilimitados.

Havia também segundo Langlois muitos mal entendidos nascidos da incompreensão em relação aos tipos de materiais que formavam as coleções da Cinemateca Francesa (por exemplo, entre o número de negativos ou contratipos e o número de cópias de difusão). A Cinemateca não tinha o direito de vender esses materiais – ou grande parte dele – e muito

---

<sup>16</sup> AHCB – *Congrès de la Federation Internationale des Archives du Film tenu a Copenhague, les 13, 14 et 15 septembre, 1948*. P.11 (?)

<sup>17</sup> Cf: *Ibidem*, P11.

menos condições de oferecer cópias gratuitas a outros países. Mesmo assim, a conclusão do relatório de Langlois é típica dele, e uma vez mais sintetiza *na essência* o modelo institucional defendido por Langlois desde o início:

O representante da França, [em] nome da Cinemateca Francesa, insiste em lembrar, não importam quais sejam os fatos devido às circunstâncias, que nada seria mais falso do que pensar que a finalidade dos arquivos como os da Cinemateca [Francesa] é simplesmente a de conservar os filmes: esta é essencialmente aquela de propagar o conhecimento e o estudo da arte e da técnica do cinema, esquecer isso seria condenar as cinematecas à imobilidade e ao empobrecimento<sup>18</sup>.

A delegação inglesa apresentou um relatório discreto, mas que traziam informações importantes sobre um *modelo de cinemateca* do qual eles se tornaram iminentes representantes. Segundo o texto, a experiência da *National Film Library* (posteriormente *National Film Archive*) é anterior ao projeto do BFI, e que inicialmente a “biblioteca” não era ligada diretamente ao Estado, mas “apenas” recebia subvenções deste. Ernest Lindgren nos informa que o movimento cineclubista inglês vem de meados dos anos de 1920, e era basicamente com os cineclubes e escolas que a *National Film Library* promovia atividades de difusão, uma vez que ainda não tinha sede própria para tanto. Grandes esperanças eram depositadas na retomada do projeto do *British Film Institute* após o final da II Guerra, mas naquela ocasião (1948) os ingleses (como a maioria dos membros) sofriam muito com os altos custos dos trabalhos de um arquivo de filmes<sup>19</sup>. O principal para nós aqui é remarcar que, ainda que tenha surgido como uma atividade paralela, ou ao menos não totalmente ligada (e subordinada) ao governo britânico, bem cedo a instituição tomou esse caminho.

O Bfi tem sua origem em uma comissão governamental de cinema educativo em 1929; a comissão publicou um relatório em 1932, que segundo Raymond Borde tratava da “significação social e das virtudes pedagógicas do cinema”, além de fazer alusão à preservação de documentários. Estava criado assim, para Borde, o precedente para a inclusão de um projeto de cinemateca dentro do Bfi<sup>20</sup>. O instituto foi criado em 1933, e a *National Film Library* – posteriormente *National Film Archive* em 1935. No ano do congresso da Fiaf de Escolmo, 1948, foi iniciada uma reforma nos estatutos do Bfi que não é lá algo muito simples de compreender. O governo recomendava que o instituto centrasse

---

<sup>18</sup> AHCB – *Congrès de la Federation Internationale des Archives du Film tenu a Copenhague, les 13, 14 et 15 septembre, 1948*. P.12.

<sup>19</sup> Cf. *Ibidem*, P.13.

<sup>20</sup> Cf. BORDE, R. *Les cinémathèques*. L'age d'Homme: Paris, 1983. P.63.

suas atribuições na administração do arquivo de filmes, no desenvolvimento de um centro de documentação e pesquisa, assim como no “desenvolvimento de uma organização central e regional para promover a apreciação da arte do filme”. Trocando em miúdos: no trabalho de uma cinemateca. Mas o que gostaríamos de remarcar é que em se tratando de uma iniciativa pública (do Estado) vemos que desde o início havia um modo de entender certos setores da atividade cinematográfica, notadamente com relação às atividades ligadas à cultura cinematográfica, criando uma segmentação inexistente em outros modelos de cinemateca; podemos notar que a experiência inglesa estava desde o início enredada oficialmente e diretamente na malha das diretrizes do governo britânico. Sobre a reforma dos estatutos do Bfi em 1948 podemos ler o seguinte na *webpage* do instituto:

O relatório concluiu que o Bfi deve ter essencialmente como campo de ação ‘encorajar o desenvolvimento da arte do filme, promover seu uso como registro da vida contemporânea e levar e encorajar a sua apreciação pública e o seu estudo a partir desse ponto de vista’. Como resultado as antigas responsabilidades educativas do Bfi seriam agora atribuição do *National Committee for Visual Aids in Education* (criado em 1946) enquanto que a *British Film Academy* (criada em 1947) serviria de base de encontro para artistas e técnicos<sup>21</sup>.

As cinematecas do Leste Europeu eram também exemplos de um *modelo institucional* ligado diretamente ao Estado, guardadas evidentemente as respectivas particularidades da conjuntura daqueles países, e de cada um em especial. Do lado Tcheco o entusiasmo era grande, e beirava a euforia. Depois da Guerra *tudo o que dizia respeito ao cinema havia sido estatizado no país*, e segundo a delegação tcheca no congresso da Fiaf, as condições de trabalho nunca haviam sido melhores. O Instituto Cinematográfico Tchecoslovaco (*Cèskoslovensky Filmovy Ustav*) estava promovendo também uma série de intercâmbios com outros membros da Fiaf, e ainda que não tivesse dinheiro para “comprar” filmes de outros arquivos, lhes ofereciam em troca algumas cópias, documentos e aparelhos cinematográficos. Isto porque eles estavam construindo um museu de cinema em seu país, dividido em duas alas, uma dedicada ao cinema local, e outro ao cinema universal<sup>22</sup>.

Os poloneses, por sua vez afirmavam naquele momento que o país não tinha tradição cinematográfica, que não tinha uma indústria constituída, e lamentava não poder oferecer

---

<sup>21</sup> <http://www.bfi.org.uk/about/whoweare/history.html>

<sup>22</sup> Cf. AHCB – *Congrès de la Federation Internationale des Archives du Film tenu a Copenhague, les 13, 14 et 15 septembre, 1948*. P14.

contrapartida nos intercâmbios, pedindo ajuda para a Fiaf para que um dia talvez pudesse fazê-lo. Bem sabemos que em dez, doze anos esse quadro mudaria bastante, e tudo indica que o trabalho na Fiaf foi absolutamente decisivo<sup>23</sup>.

Situação bastante diversa e mesmo oposta vivia a *Film Library* do MoMA de Nova Iorque – instituição privada dependente de outra instituição privada e, portanto, *sem plena autonomia*. Pela representação norte-americana, Iris Barry inicia seu relatório lamentando não ter sido ainda possível estabelecer o catálogo da *Film Library* para posteriormente difundi-lo entre os membros da Fiaf, e chama a atenção (na qualidade de secretária-geral da federação) para problemas que ela percebia serem comuns a muitos membros, tentando assim organizar o debate. São apontados por ela como problemas comuns a todos, os custos de contratipagem, dificuldades aduaneiras, e a necessidade de harmonizar a formação dos acervos e fim de evitar um exagero de aquisições iguais pelos membros. Barry também coloca como prioridade a ajuda aos arquivos que estivessem em posição difícil.<sup>24</sup>

A *Film Library* do MoMa (ao contrário do que pensávamos) também não viva em um mar de rosas do ponto de vista financeiro. Iris Barry afirma que as subvenções aportadas por Rockefeller não eram suficientes para cobrir os gastos da seção de filmes do museu. Ela lamenta também que a parte de publicações do museu tenha sofrido um significativo decréscimo depois de 1940. Como veremos a circulação dos filmes da *Film Library* obedecia a regras bem específicas na conjuntura norte-americana – não existia uma rede de cineclubes tal como se via na Europa; os filmes circulavam em entidades credenciadas pelo MoMA, tais como escolas, museus e universidades. O problema principal de Barry, contudo, era no relacionamento com a indústria cinematográfica norte-americana – pois era evidentemente na preservação e na difusão desse patrimônio que o MoMA poderia dar sua contribuição mais importante e original. Algo que Paulo Emilio compararia mais tarde com o trabalho dos colecionadores da Renascença Italiana<sup>25</sup>. Contudo, Barry argumenta que as companhias produtoras norte-americanas ainda se apresentavam hostis ao envio de seus filmes para fora dos Estados Unidos. Ela se mostra decidida a mudar esse quadro, e pede

---

<sup>23</sup> Cf: AHCB – *Ididem*, P.10. As escolas de cinema da Polônia, dentre elas a Escola de Lodz, criada em 1947, juntamente com toda estrutura criada com a nacionalização do cinema no país foram fatores decisivos no desenvolvimento do cinema polonês moderno, de Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowic, dentre outros. Jerzy Toeplitz, presidente da Fiaf durante todo o período que cobre essa pesquisa foi um dos fundadores da Escola de Lodz. Sobre o cinema polonês cf: *Cinema Polonês Hoje*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1962. Livro/catálogo de um excepcional festival de cinema polonês organizado pela Cinemateca Brasileira em 1962.

<sup>24</sup> Cf: AHCB – *Congrès de la Federation Internationale des Archives du Film tenu a Copenhague, les 13, 14 et 15 septembre, 1948*. P17.

<sup>25</sup> GOMES, P.E.S *Relatório da Film Library*. In: GOMES, P.E.S *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V.1. Paz e Terra: São Paulo, 1982.

para tanto *o maior rigor possível* no cumprimento das regras dos acordos que ela conseguisse estabelecer nesse sentido com as companhias produtoras norte-americanas.<sup>26</sup>

\* \* \*

No geral as instituições que se filiaram à Fiaf posteriormente seguiam os padrões dos membros fundadores da federação; até porque, em princípio, não haveria muitas outras possibilidades de arranjos institucionais; mas as necessidades das conjunturas dos diferentes países onde surgiam cinematecas interessadas em filiar-se na Fiaf exigiam criatividade, e a partir disso, inicialmente e “de certo modo” modelos mistos desse tipo de instituição, casos, por exemplo, de Brasil, Suíça e Bélgica; por vezes em situações que se mantinham por pouco tempo até a consolidação das cinematecas em seus respectivos países, o que era mais comum em países mais ricos e desenvolvidos (Suíça e Bélgica nesse caso). Outras instituições mudaram de modelo ao longo do tempo, devido a uma maior necessidade de adaptação a conjunturas hostis (o que por vezes também partia de escolhas de seus dirigentes) caso do Brasil; e havia ainda países onde surgiam cinematecas ligadas mais intimamente aos modelos das instituições fundadoras da Fiaf. O Uruguai é nesse caso absolutamente exemplar, pois o país chegou a contar com três cinematecas. Duas delas se fundiram e criaram a Cinemateca uruguaia tal qual a conhecemos hoje. Essa cinemateca mantém-se fiel ao modelo de autonomia institucional “criado” pela Cinemateca Francesa, e até hoje tem nas cotizações dos sócios sua principal fonte de recursos; por outro lado o *Cine-Arte del SODRE* foi criado, e assim permanece até nossos dias como uma cinemateca “puramente” estatal. O caso uruguaio *mereceria* ser tratado a parte (em anexo). Por hora voltemos ao congresso de Estocolmo.

Em 1948 a situação da Cinemateca Suíça – por mais incrível que possa parecer – nos faz lembrar muito a da Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo no mesmo período. Os suíços afirmam que os arquivos (na época localizados na Basiléia) não contavam com o apoio do país como um todo, mas sim apenas e tão somente pelo cantão da Basiléia, e que não estava mais em condições de arcar sozinho com os custos da instituição. Segundo os suíços, as investidas visando o apoio do governo federal tinham conseguido

---

<sup>26</sup> Cf: AHCB – *Congrès de la Federation Internationale des Archives du Film tenu a Copenhague, les 13, 14 et 15 septembre, 1948*. P16.

apenas resultados bastante tímidos, mais formais do que propriamente materiais e financeiros<sup>27</sup>. A comparação com a situação do Brasil na verdade só valeria para alguns anos mais tarde (consequências do atraso promovido pelo subdesenvolvimento). Mas o paralelo não deixa de fazer certo sentido.

No congresso de Copenhague, Paulo Emilio trata de temas por nós já conhecidos, mas que ajudam a “ilustrar” nosso bizarro paralelo Brasil/ Suíça. Ele afirma que a recente criação da Fimoteca do MAM de São Paulo – que alias só surgiria oficialmente ligada ao museu no ano seguinte – era o resultado dos esforços do Clube de Cinema de São Paulo. O acervo era pequeno, mas com um enorme ponto positivo. Estava sendo realizado um trabalho de prospecção, que em um país de dimensões continentais como o Brasil deveria trazer grandes benefícios e surpresas. O paralelo ganha algum sentido quando vemos Paulo Emilio listar as possibilidades de sustentação político/ financeira para a recém-nascida fimoteca: ser um órgão ligado ao MAM, ao Governo do Estado de São Paulo, ou ao Governo Federal. Era apenas na primeira delas que se viam naquele momento as mais concretas possibilidades de desenvolvimento, ou seja, a de ser a Fimoteca um órgão privado. O fato é que assim o seria em toda a primeira fase da vida da Fimoteca (futura cinemateca) 1949 – 1963. O máximo de ajuda oficial (minimamente regular) não veio nem do Governo do Estado nem do âmbito federal, mas sim da Prefeitura de São Paulo. Se era difícil encontrar alguns interessados em dar sustento as atividades de um tipo de instituição ainda profundamente desconhecido e incompreendido (sobretudo na periferia do capitalismo) o que dizer das possibilidades reais de um esforço conjunto e oficial para tanto?

Paulo Emilio chama a atenção para o fato que crescia o interesse para com o cinema no país, e que em breve um desenvolvimento fecundo se faria sentir nesse campo. Estúdios seriam criados com capitais nacionais e estrangeiros. Ele chama a atenção ainda para o desenvolvimento da produção de *documentários* no Brasil, notadamente do *filme científico*, mas não deixa de ser ligeiramente patético vê-lo explicar a origem (financeira) de todo esse interesse: “Para demonstrar o interesse suscitado pelo lado cultural do cinema” afirma Paulo Emilio, “citemos o exemplo deste milionário brasileiro que, deixando em seu testamento uma parte de sua fortuna para o desenvolvimento das artes, previu que uma parte desses

---

<sup>27</sup> Cf. AHCB – *Congrès de la Federation Internationale des Archives du Film tenu a Copenhague, les 13, 14 et 15 septembre, 1948*. P.11.

fundos devia ser utilizada para os arquivos de filmes. Infelizmente, até agora, problemas legais tem impedido esse ajuda material<sup>28</sup>”.

A Bélgica também vivia uma situação parecida com a do Brasil no que diz respeito à origem de sua cinemateca. Claro! Somente em relação a origem (*cinclubística*), pois o desenvolvimento lá foi muito mais rápido. Ainda que a Cinemateca Belga não tivesse ainda naquele momento considerável apoio estatal, já contava com membros do governo em seu conselho; consequência de uma estrutura muito relevante e sólida que estava sendo constituída no campo cinematográfico belga, como um centro de cinema educativo, outro para o cinema científico, e também devido ao fato de que o governo havia entregue a pessoas ligadas à Cinemateca o importante festival de cinema e belas artes daquele país, já em sua primeira edição em 1947, ainda em Bruxelas<sup>29</sup>. Além disso, a cinemateca belga (que ainda não era Real) mantinha intensa atividade de difusão com cineclubes do país (inclusive controlando a federação belga de cineclubes), atividades que proporcionavam uma receita importante para a instituição. Para tanto contava com a ajuda dos arquivos estrangeiros, especialmente com a França, sua vizinha<sup>30</sup>.

A convivência aparentemente harmoniosa de diferentes modelos institucionais no âmbito da federação escondia desajustes que iriam se mostrar evidentes dez anos mais tarde.

\* \* \*

O congresso de Copenhague (1948) foi marcado por debates importantes, e que se prolongariam ao longo dos anos até a crise de 1959/ 1960 no âmbito da federação. Um deles girava em cima do seguinte tema: como lidar com as demandas de “serviços” externas à federação, de entidades, se não congêneres, de finalidades afins (e querendo ou não a indústria cinematográfica entrava em linha de conta aqui também). Um dos termômetros mais interessantes para medirmos a temperatura dos debates estava diretamente relacionado às solicitações feitas às cinematecas pelos cineclubes e suas entidades federativas (notadamente da Federação Internacional de Cineclubes criada um anos antes, em 1947).

---

<sup>28</sup> AHCB – *Congrès de la Federation Internationale des Archives du Film tenu a Copenhague, les 13, 14 et 15 septembre, 1948*. P.9.

<sup>29</sup>O festival belga posteriormente se mudaria para a cidade litorânea de Knokke-le-Zout, e serviu de modelos para diversos outros, dentre eles o I Festival Internacional de Cinema de São Paulo, em 1954, como Paulo Emilio reconhece em um belo artigo sobre a Bélgica no Suplemento Literário. Cf: *Os Gestos do Homem*. GOMES, P.E.S. Crítica de Cinema no Suplemento Literário, V.1. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

<sup>30</sup> Cf: AHCB – *Congrès de la Federation Internationale des Archives du Film tenu a Copenhague, les 13, 14 et 15 septembre, 1948*. P15.

A documentação confirma o que pode parecer um truísmo: as conjunturas locais alteravam a organização e a própria configuração do movimento cineclubista. A delegação da Itália, por exemplo, afirma que até 1947 a *Cineteca Italiana* (Milão) não teve problemas no seu relacionamento com os cineclubes italianos, mas que depois disso sim – em um fenômeno que eles relacionam com o surgimento da Federação Internacional de Cineclubes (FICC). Problemas esses normalmente relacionados ao uso não autorizado do material, a ponto das produtoras e distribuidoras de filmes na Itália proibirem a cessão de materiais para os cineclubes.

Na Bélgica, esse tipo de problema não existia (segundo a delegação do país); muito pelo contrário. Ao que consta nas atas, a relação era bastante harmoniosa, a ponto da Cinemateca Belga depender em boa medida das subvenções pagas pelos cineclubes<sup>31</sup>. Ernest Lindgren afirma que também na Inglaterra a *National Film Library* não tinha problemas nem com o movimento cineclubista inglês (que ele data como sendo de 1925), nem com o britânico em geral (Lindgren cita especialmente as boas relações com os escoceses). Sendo assim, a recomendação da *National Film Library* de Londres era a de não mexer nos estatutos que regulavam as exibições *não-comerciais*, e que a Fiaf procurasse se relacionar apenas com entidades que estivessem dispostas a seguir as regras da federação<sup>32</sup>.

As declarações que mais impressionam são, contudo, da delegação norte-americana. Iris Barry começa por afirmar que não existiam propriamente cineclubes nos EUA, mas sim *representações do MoMA* organizadas em escolas, faculdades, museus e outras instituições. Ação direta da *Film Library* (bastante interessante), mas que estava ligada muito mais à forma de relacionamento da instituição com a indústria cinematográfica. O tipo de contrato estabelecido entre as partes não permitia outro gerenciamento das coisas que o pagamento fechado pelo direito de exibir esse ou aquele filme, ou esse ou aquele pacote de filmes (um modelo que, como veremos, acabaria prevalecendo anos mais tarde na Fiaf). Nada de acordos que permitiam cineclubes europeus a dividir pagamentos, ou outros planos (considerados por Barry como mirabolantes). Ela chama o nível do debate europeu de puramente acadêmico, em face da necessidade do MoMA de prestar contas à indústria. Para o MoMA, mesmo o modo de ação dos cineclubes europeus, e as contrapartidas e acordo feitos com as cinematecas europeias para tanto consistiam em relações comerciais e não

---

<sup>31</sup> AHCB – Congresso da Fiaf, Copenhague, 1948. *Réunion du mercredi, 14 septembre, 1948 – 15h45. Présidée para M. Toeplitz*. P.1.

<sup>32</sup> Cf. Ididem, P.4.

*não-comerciais*, afirmando que se as produtoras americanas soubessem que seus filmes estavam sendo exibidos nesse *esquema europeu* imediatamente proibiriam tal utilização dos materiais que a elas pertencessem. Ainda que existissem cineclubes honestos, conclui Barry, *eles deveriam pagar pelo que faziam os que não o fossem*<sup>33</sup>.

Os argumentos do MoMA são tão duros quanto reveladores daquilo que passamos a considerar (e não poderia ser diferente) a *terceira corrente* que *molda o conceito de cinemateca desde seu nascimento: o mercado do patrimônio*. Não estamos aqui acusando Barry de ser uma mera negociante, longe disso; mas sim que a conjuntura na qual ela estava mais diretamente envolvida (EUA) tencionava seus projetos nesse sentido. Alias, ao que parece ela aproveita para justificar um pouco (ao explicar como as coisas funcionavam nos EUA) do porque ser “suficientemente raro” o fato de ela conseguir a permissão para exibições dos filmes do MoMA fora dos quadros de instituições que fossem consideradas como legítimas no *american way* da exibição e da difusão de cultura cinematográfica. Neste ponto, diz Barry, “eu estou certa de que a indústria cinematográfica americana apoiaria minha conduta e eu ficaria contente se alguém quisesse verificar o que eu disse com os representantes europeus da *Motions Pictures Association of América* (MPAA) em Paris<sup>34</sup>”.

Não é exatamente a maior novidade do mundo, mas não deixa de ser surpreendente encontrar já essa firmeza de posição dos norte-americanos do MoMA em 1948. Se as leis que regulavam o direito autoral no campo do cinema após o vencimento dos contratos de distribuição e exibição praticamente inexistiam ou eram frouxas e cheias de brechas em muitos lugares do mundo, pelo visto esse estava longe de ser o caso dos EUA, com uma indústria cinematográfica já extremamente organizada, e, diga-se de passagem, “devidamente” monopolizada em 1948. A dependência dos norte-americanos, como já notamos acima, não era para com o Estado, mas sim ao capital privado, e não é exagero pensar que o procedimento dos norte-americanos para com a exibição de filmes estrangeiros em seu território deve mesmo ter colaborado para que os produtores de outros países adotassem ao longo dos anos os mesmos procedimentos dos norte-americanos. Alias, como sabemos, foi isso mesmo que aconteceu. Os norte-americanos ensinaram muitos detentores a “se proteger”.

---

<sup>33</sup> Cf: AHCB – Congresso da Fiaf, Copenhague, 1948. *Réunion du mercredi, 14 septembre, 1948 – 15h45. Présidée para M. Toeplitz*. P.3.

<sup>34</sup> AHCB – Congresso da Fiaf, Copenhague, 1948. *Réunion du mercredi, 14 septembre, 1948 – 15h45. Présidée par M. Toeplitz*. P.4.

Já Henri Langlois, representando um país de grande tradição cineclubística coloca as coisas em termos igualmente claros, *mas de um ponto de vista bastante diverso*. Ele afirma que era apenas com a autorização dos detentores legais que os filmes cedidos pela Cinemateca Francesa eram exibidos pelos cineclubes franceses. Ele afirma também que tentou reunir cineclubistas e representantes de sindicatos profissionais e patronais do campo do cinema, para tentar encontrar um novo *modus vivendi* para as relações entre eles, mas que essa tentativa malogrou, sobretudo por oposição da Federação Francesa de Cineclubes. Langlois afirmava ser desejo de todos os envolvidos na questão na França que não houvesse modificações de fundo em relação a esse tema, e que da parte da associação dos produtores franceses havia apenas o desejo de punir quem infringisse o estado de coisas então em vigor<sup>35</sup>.

Mas Langlois vai além, diagnosticando certamente que esse fenômeno de “desrespeito” de alguns ou muitos cineclubes de um lado, e de vigilância mais acirrada da indústria de outro, *era um fenômeno do pós-guerra*; se devia a proliferação de cineclubes e, sobretudo porque uma parte deles estava desenvolvendo muito mais atividades comerciais ou para-comerciais do que estritamente ligada ao fomento de cultura cinematográfica. Portanto, ao contrário de Iris Barry, Langlois queria separar as coisas. Ele afirma (assim como os italianos) que até 1945 não houve desentendimento entre cinemateca e cineclubes na França. Muito pelo contrário, sendo que, segundo Langlois, até as produtoras americanas cooperavam no desenvolvimento das atividades dos clubes. Depois de 1945, no entanto as coisas mudaram.

Segundo Langlois, a Cinemateca Francesa tentou fazer soar o alerta, mas não foi ouvida; a partir de então, ainda segundo Langlois, os acordos entre as cinematecas e os clubes foram deturpados e dificultados pelo fato da indústria ver nos cineclubes os promotores de uma atividade *para-comercial*<sup>36</sup>. O que não era de todo falso. Pelo que entendemos do argumento de Langlois, eles assistiam a renovação de um velho debate que vinha dos anos de 1920, o que tentava estabelecer as diferenças e semelhanças entre o que era um cineclubes e o que era uma sala de repertório (ou sala especializada). Pelo visto essa nova configuração da conjuntura no pós-guerra estava aumentando a diferença entre elas, e

---

<sup>35</sup> Cf: AHCB – Congresso da Fiaf, Copenhague, 1948. *Réunion du mercredi, 14 septembre, 1948 – 15h45. Présidée par M. Toeplitz*. P.5.

<sup>36</sup> De fato, desde 1946, um ano antes da criação da Federação Internacional de Cineclubes, Langlois se opunha à criação da mesma, acreditando que ali residia o perigo de ser criada um “duplo” da Fiaf, o que fatalmente traria problemas para a Federação Internacional de Arquivos de Filmes. Voltaremos a esse ponto central mais adiante. Cf: AHCT – FIAF/ Raymond Borde – Congrès de la Fiaf. Paris, 1946. *Textes des deliberations de la Fiaf au sujet des cine-clubs – juillet, 1946*.

os programas voltados para a formação de cultura cinematográfica estavam diminuindo em detrimento de filmes inéditos, e isso colaborava para o empobrecimento do movimento, facilitando a via da criação de atividades puramente comerciais (tipo HSBC Belas Artes). Essa situação tornava o controle sobre essas associações quase impossível. Langlois propõe então a formação de uma comissão que estudasse a possibilidade de *fundir a FICC e a Fiaf, de modo a acabar com a dualidade entre elas e colocasse a Fiaf no controle*. Toeplitz achou a ideia excelente<sup>37</sup>.

A proposta de Langlois era muito mais do que um “se não pode contra eles junte-se a eles”, pois a posição da Fiaf no sistema cinematográfico (em construção/ aperfeiçoamento) era privilegiada, sobretudo em relação aos cineclubes, mas não apenas a eles. Langlois dá conhecimento das intenções da *Union Mondiale du Documentaire* de se aproximar da Fiaf, no sentido de potenciar a circulação (e a preservação) não-comercial de bons documentários. Nesse ponto Iris Barry estava de acordo, e se os estatutos da Fiaf não previam a filiação de outras instituições que não fossem arquivos, *era preciso alargar o escopo nesse sentido*<sup>38</sup>. Langlois faz notar que o mesmo poderia valer para uma série de outras instituições. Citemos dois exemplos sobre os quais alguma coisa ficou decidida (para além da *Union Mondiale du Documentaire*). O *Institut International du Film Scientifique* estava pretendendo constituir uma cinemateca científica, e Ernest Lindgren ficou incumbido de representar a Fiaf no próximo congresso do Instituto em Londres. O Mesmo foi planejado em relação a um congresso de cinema educativo que seria promovido pela Unesco em Paris, onde Langlois seria o representante da Fiaf. Segundo a documentação, a Fiaf tinha desprezado por muito tempo os arquivos (filotecas, etc.) de cinema educativo e isso não mais poderia ocorrer<sup>39</sup>.

Em relação aos cineclubes, o posicionamento da Fiaf é que não se poderia ignorar as ações da Ficc e limitar-se ao âmbito nacional (devido é claro às implicações que as ações da Ficc pudessem ter no trabalho da Fiaf e no relacionamento dessas com a indústria). No breve histórico feito durante o congresso da Fiaf sobre as relações entre a Fiaf e a Ficc afirma-se que George Sadoul (dirigente da Ficc), em uma reunião que precedeu a criação da Federação Internacional de Cineclubes (Ficc), queria que essa fosse criada de acordo com os

---

<sup>37</sup> Cf: AHC B – Congresso da Fiaf, Copenhague, 1948. *Réunion du mercredi, 14 septembre, 1948 – 15h45. Présidée par M. Toeplitz*. P.8.

<sup>38</sup> Cf: AHC B – Congresso da Fiaf, Copenhague, 1948. *Réunion du mercredi, 14 septembre, 1948 – 15h45. Présidée par M. Toeplitz*. P.1.

<sup>39</sup> Cf: AHC B – Congresso da Fiaf, Copenhague, 1948. *Réunion du mercredi, 14 septembre, 1948 – 11h45*. P.2. Sobre a história do cinema educativo acreditamos existir uma extensa bibliografia, mas não podemos deixar de citar aqui um trabalho bastante interessante que procurou dar conta da ação dos governos nesse campo entre 1925 e 1940, particularmente na França, mas não apenas nesse país. Cf: BORDE, Raymond; PERRIN, Charles. *Les Offices du Cinéma Educateur – et la survivance du muet, 1925 – 1940*. Presse Universitaire de Lyon, 1992.

regulamentos da Fiaf, a fim de evitar atritos com essa, mas que depois de constituída a Ficc reivindicou mudanças nos estatutos da Fiaf a fim de atender interesses específicos da Ficc. O centro do debate girava em torno da definição do que poderia, e do que não poderia ser caracterizado *não-comercial*, mas, como já apontamos, não havia uma uniformidade, e tão pouco um consenso internacional do que afinal caracterizava esse *não-comercial*. Na Holanda a lei obrigava o pagamento de ingresso em atividades desse tipo (lei um tanto bizarra); na Inglaterra o mesmo era proibido em atividades ditas *não-comerciais*. “Assim a lei é diversa e o que é permitido em um país é proibido em outro. A Ficc solicita deste modo uma modificação tal que a garantia da não-comercialidade traga em si a não-comercialidade do usuário”. A frase pode parecer panfletária, mas é premonitória<sup>40</sup>.

No dia seguinte, foi criada uma comissão de membros para estudar as relações entre a Fiaf e a Ficc; destacamos a presença de Paulo Emilio nessa comissão, ao lado de representantes da Inglaterra, Itália e Bélgica. A Fiaf afirma que buscava estimular a Ficc para proceder da mesma maneira, criando também uma comissão para “aparar arestas” entre as finalidades das duas federações, *e novamente é citada a ideia de Langlois de criar um organismo único para balancear tais aproximações* (ideia alias realmente original)<sup>41</sup>.

\* \* \*

O debate no segundo dia de reunião (desdobramento direto do que havia sido discutido na véspera) é bastante contundente em afirmar que era preciso claramente definir a natureza das cinematecas para além de seu caráter primeiro de *arquivos de filmes*. As cinematecas, afirma o documento “não são apenas centros de conservação de filmes, mas igualmente e essencialmente museus, espaços de cultura e centros de expansão cinematográfica<sup>42</sup>”. Daí a necessidade da criação de uma categoria diferente de membro que pudesse abarcar instituições e associações afins ao redor do mundo. O fato é que as intenções declaradas da Fiaf eram de intervir diretamente na criação dessas relações, por exemplo, ajudando o Instituto Internacional de Cinema Científico a criar sua Cinemateca Científica (sendo Jean Painlevé a figura principal). Outras possíveis colaborações com outras instituições ligadas, por exemplo, ao cinema educativo são citadas.

A reunião e o congresso terminam com a aprovação da criação de uma categoria distinta de filiação para incluir como membros da federação as instituições afins às cinematecas,

---

<sup>40</sup> Cf. AHCB – Congresso da Fiaf, Copenhague, 1948. *Réunion du mercredi, 14 septembre, 1948 – 11h45*. P.5.

<sup>41</sup> Cf. AHCB – Congresso da Fiaf, Copenhague, 1948. *Réunion du mercredi, 14 septembre, 1948 – 11h45*. P.4.

<sup>42</sup> AHCB – Congresso da Fiaf, Copenhague, 1948. *Réunion du mercredi, 15 septembre, 1948 – 11h30*. P.1.

dando assim um bom encaminhamento para o acordo que seria formalizado em Roma sobre a relação da Fiaf com a Federação Internacional de Cineclubes. Ao lado do projeto do polo internacional de filmes da Fiaf – que começaria a ser estudado a partir de então – a criação dessa nova categoria de filiação era naquele momento a parte central do projeto que estamos tentando mapear e analisar seus rumos. O congresso de Copenhague marca também a chegada de Jerzy Toeplitz à presidência da Fiaf, posto que ele só deixou em 1971.

Por fim, é importante remarcar também que o congresso da Fiaf em Copenhague em 1948 foi extremamente importante para os movimentos de cultura cinematográfica na América Latina, pois os dois primeiros membros do cone sul a ingressar na federação foram aceitos (ambos) em Copenhague, 1948. A Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Cine-Arte do SODRE de Montevideú. O SODRE já participava como correspondente, passando a efetivo, enquanto a Fimoteca do MAM-SP entrou direto como membro efetivo. Além disso, Paulo Emilio Salles Gomes (representante da instituição brasileira) saiu de Copenhague com um cargo no comitê-diretor da federação (tesoureiro-adjunto). A federação estendia assim sua ação e presença em outras partes importante do mundo; em breve a Fiaf teriam representantes em todos os continentes.

\* \* \*

Alguns dias depois do congresso aconteceu uma reunião do comitê diretor da Fiaf já sob a batuta do seu novo maestro: Jerzy Toeplitz. A partir dessa reunião o projeto do fundo internacional de filmes da Fiaf entraria definitivamente na pauta da federação, no que certamente o envio (no ano anterior) dos primeiros filmes para a constituição do fundo pelo MoMA de Nova Iorque certamente colaboraram decisivamente.

Conceitualmente o polo seria ao mesmo tempo um centro de logística na distribuição dos filmes e um centro de preservação dos mesmos. Na prática seria um depósito de filmes, cuja primeira sede deveria ser em Paris, formado sobretudo por cópias de difusão (cópias para circulação), mas também de contratipos (e mesmo negativos). O polo deveria servir de base para todos os outros projetos da Fiaf que se desenvolveriam a partir de então. De um lado, seria base (logística e material) para os acordos com os membros associados da federação – categoria de filiação que, como vimos, foi criada em Copenhague – bem como serviria para os intercâmbios ordinários de filmes entre as cinematecas da Fiaf. O projeto, contudo, daria margem e sustentação teórica para outros intuitos e projetos da federação,

como o das *cinematecas especializadas*, notadamente aquelas dos membros associados, e seria também uma justificativa para a criação de seções regionais da Fiaf, que poderiam ser ao mesmo tempo seções regionais do próprio polo (subsedes regionais desse *acervo geral da Fiaf*), seções regionais que potencializariam as atividades da federação. Todavia, isso tudo levaria ainda alguns anos para entrar definitivamente na pauta da Fiaf.

As atas da reunião do comitê-diretor de setembro de 1948 afirmam que haviam sido estabelecidos os estatutos provisórios do fundo (mais tarde chamado de *polo*), e que o controle do projeto seria do *bureau* da Fiaf (em Paris), e mais especificamente do secretário-geral (naquele momento Iris Barry, sendo Langlois seu adjunto). A secretária-geral estava incumbida de alugar um *blockhaus* em Paris e estabelecer um calendário de intercâmbios. Os filmes do fundo estariam sobre o status de empréstimo (limitado ou ilimitado) e assim sendo pertenceriam aos seus depositantes. Ele seria constituído de todo tipo de material em 16 mm ou 35 mm (cópias, negativos ou contratipos). Seriam utilizados apenas pelas cinematecas, e qualquer procedimento com o material (a contratipagem é citada textualmente) só seria permitido com a autorização do arquivo de onde o material fosse procedente. Os custos de frete seriam pagos pelo solicitante, e os custos administrativos mais gerais do projeto seriam repartidos entre os membros<sup>43</sup>.

### *Membros Associados*

Como já apontamos, a Fiaf procurou estabelecer contatos e acordos com associações afins, cujas atividades fossem igualmente voltadas para o desenvolvimento dos movimentos de cultura cinematográfica, ao longo de todo o período em foco aqui (1948 – 1960). Entidades como a Federação Internacional de Autores de Filmes, a Federação Internacional de Produtores Cinematográficos e a Federação Internacional dos Sindicatos Cinematográficos mantinham constante diálogo com a Fiaf. Contudo, foi principalmente com a Federação Internacional de Cineclubes – Ficc, com a Federação Internacional de Filmes Sobre Arte – Fifa, com o Associação Internacional de Cinema Científico – AICS, e com o Comitê Internacional do Filme Etnográfico - Fife, que a Fiaf procurou estabelecer vínculos mais diretos.

---

<sup>43</sup> Cf. AHCB – *Comité Directeur de la Fiaf – Réunion du 21 septembre, 1948*. P.2 – 3.

Foi a respeito das relações entre a Fiaf e a Federação Internacional de Cineclubes (Ficc) que aprofundamos mais a pesquisa. O histórico das relações entre as duas entidades mostra bem a importância do projeto do fundo internacional de circulação de filmes da Fiaf. A Ficc seria, ao lado das cinematecas associadas à Fiaf, a grande beneficiada com o projeto. Isso porque o *fundo* tinha como tarefa cumprida (ao menos nas formulações e debates que pudemos acompanhar a respeito) aquele que é o principal entrave à difusão de cultura cinematográfica: a negociação com os detentores legais dos filmes que seriam disponibilizados para fazer parte do fundo, e por consequência difundidos não só nas cinematecas da Fiaf, mas também pelas entidades associadas a ela.

A Federação Internacional de Cineclubes era como afirmamos, ao lado das cinematecas, a grande beneficiada pelo projeto, notadamente *pela extensão de seu campo de ação*. Criada na França ainda antes da II Guerra Mundial, mas com atividades ininterruptas após 1945 a federação de cineclubes rapidamente cresceu muito em todo o mundo, e poderia ter sido uma chave importante para o sucesso dos projetos da Fiaf na época. O percurso do diálogo entre a Fiaf e a Ficc foi, é verdade, pontuado por muitas tensões no período em foco nessa pesquisa – assim como foram também as relações da Fiaf com outras entidades afins e/ou associadas à Federação Internacional de Arquivos de Filmes – notadamente no que dizia respeito ao financiamento dos projetos, tensões que levariam a um desgaste excessivo, e tiveram papel decisivo na constituição do quadro da crise na Fiaf em 1959/ 1960. Trataremos desse e de outros conflitos no III capítulo; por hora nossa intenção é apenas retratar os projetos então em pauta na Fiaf.

#### *O congresso de Roma, e o acordo entre cinematecas e cineclubes*

O IV Congresso da Fiaf aconteceu em Roma, em 1949. De nosso ponto de vista nada foi mais significativo nesse encontro do que o acordo tirado lá que propunha encontrar um *modus vivendi* adequado que unisse cinematecas e cineclubes. Aqui alias encontramos a primeira grande participação do Paulo Emilio Salles Gomes na história do Fiaf em um tema decisivo para a história da federação. A regulamentação desse acordo de cavalheiros entre cinematecas e cineclubes seguia basicamente os mesmos princípios da regulamentação que a Fiaf tentava estabelecer para o funcionamento do seu *polo internacional de preservação e circulação de filmes*. Basicamente não havia diferença nenhuma entre os dois projetos. Os princípios eram os seguintes: a primazia do caráter *não-comercial* das atividades do acordo,

o estabelecimento de uma comissão mista entre a Fiaf e a Ficc (bem como os limites dos poderes dessa mesma comissão) e um cronograma de trabalho. Além de Paulo Emilio (representante da Fiaf) era também responsável pelo projeto o cineasta Jean Painlevé (representante da Ficc).

A maior preocupação de ambas as partes era com o cumprimento rigoroso das regras estabelecidas no acordo, bem como para com a efetiva aplicação das sanções prevista no mesmo em caso de infrações. Basicamente as partes (e nesse caso, sobretudo a Fiaf) queriam saber bem onde é que os filmes incluídos no acordo iriam circular e de que modo. Previa-se uma investigação inicial sobre os cineclubes inscritos no acordo, e as sessões deveriam ser privadas aos membros do clube e seus convidados. Visava-se assim ter o mínimo de segurança quanto à idoneidade dos clubes, e também que os filmes não seriam exibidos de outro modo que aquele estabelecido no acordo principal, e em acordos “complementares” que poderiam as partes envolvidas vir a estabelecer. Toda essa preocupação da Fiaf se remetia a um ponto nodal para a vida das cinematecas: o relacionamento delas com os detentores legais dos filmes depositados em seus arquivos<sup>44</sup>.

Novamente, como ponto central da discussão está a ideia do que poderia e deveria ser definido como exibição *não comercial*. É bastante curiosa a dificuldade apresentada na discussão quando no essencial o que define uma atividade desse tipo é um elemento (ou a ausência dele) bastante conhecido: o lucro. Em outras palavras, o que definiria uma sessão como sendo não comercial seria a ausência de fins lucrativos. Mas as coisas não eram assim tão simples. Pelos regulamentos da Fiaf não seria permitido viver dos dividendos advindos de atividades *não comerciais* com o cinema, ainda que não houvesse lucro com essa atividade. Só seria permitido o uso dos recursos para o pagamento de serviços externos e materiais, assim como o pagamento de serviços de secretaria, gráfica, e transporte dos filmes entre clubes e cinematecas; o que talvez tenha sido mesmo um exagero; purismo; preciosismo. No lugar de uma bilheteria o clube, cinematecas ou entidade afim, poderia recolher subvenções (divididas no máximo em dez parcelas anuais), e que fossem cobradas em outra circunstância. Jamais na “presença” de uma exibição cinematográfica “não-comercial”. E claro, esse dinheiro deveria ser utilizado para as finalidades acima descritas,

Paulo Emilio (eleito comissário permanente da Fiaf sobre essa matéria) sugere que a comissão mista tivesse perenidade, de modo a aprimorar os estudos sobre o tema, o que é aceito por unanimidade. Foi decidido também por unanimidade que tais negociações

---

<sup>44</sup> Cf: AHCB – *Prise de contact des membres de la commission designe pour la Fiaf a Copenhague et des delegues de la FICC*. Dimanche – 16 Janvier, 1949, 17h. P.1/2.

ocorrerem em sigilo. A comissão foi encarregada de promover um estudo extenso e detalhado não apenas sobre o acordo propriamente dito, mas sobre a situação do movimento cineclubista mundial, mesmo em países onde não houvesse membros das duas federações (Fiaf e a Ficc)<sup>45</sup>.

É bastante curioso notar que o acordo (ou pré-acordo) permitiria que quatro sessões pagas por ano pudessem ser realizadas pelos clubes, desde que não se tratassem de filmes com os direitos de exploração expirados, e sim que se constituíssem de “uma colaboração com a indústria para a apresentação de documentos inéditos de alto valor cinematográfico *emprestados gentilmente* pelos produtores ou distribuidores interessados em vista de seu lançamento<sup>46</sup>”.

Havia também a previsão que, em países onde fosse proibido realizar sessões de cinema gratuitas (cremos que era o caso – por incrível que isso possa parecer – da Holanda) a entidade ou cinemateca recolheria apenas o valor que deveria ser destinado ao Fisco<sup>47</sup>. Mas apesar da generosidade, por vezes o texto parece um tanto quanto restritivo às atividades dos clubes. Perguntamo-nos, por exemplo, por que apenas quatro sessões pagas seriam autorizadas aos clubes, mesmo que não se tratassem de sessões promovidas com materiais advindos de cinematecas. O acordo parece defender muito mais os interesses da Fiaf do que aqueles dos clubes, com a única promessa de que a Fiaf e seus membros fariam todos os esforços para aumentar as possibilidades (e a quantidade) de circulação nos cineclubes, de filmes fora de circulação comercial, ou de direitos expirados, filmes esses que só poderiam (segundo o acordo) serem obtidos por meio da Fiaf e de seus membros. “Assim”, diz o texto do acordo, “se estabelecerá uma colaboração destinada a preservar o caráter não comercial dos cineclubes e que é preciso salvaguardar a todo custo visando o interesse comum”<sup>48</sup>. Não sabemos até que ponto essa era uma lógica efetiva na preservação do caráter *não-comercial* dos clubes<sup>49</sup>.

---

<sup>45</sup> Cf: AHCB – *Prise de contact des membres de la commission designe pour la Fiaf a Copenhague et des delegues de la FICC*. Dimanche – 16 Janvier, 1949, 17h. P.4.

<sup>46</sup> Ididem, P.2. Grifo nosso.

<sup>47</sup> Cf: Idem, Ibidem.

<sup>48</sup> AHCB – *Prise de contact des membres de La commission designe para la Fiaf a Copenhague et des delegues de la FICC*. Dimanche – 16 Janvier, 1949, 17h. Documento anexo (que é o esboço do acordo). P.3.

<sup>49</sup> Lembremos o modelo de sala de repertório, ou de salas especializadas na Paris dos anos 20, para termos uma referência de um projeto de cinema, que envolvia todas as etapas da cadeia produtiva e pedagógica. Por mais que esse modelo estivesse ele também impregnado em alguma medida de discursos por vezes falacioso com relação à função social do filme defendida por tal projeto, ele não parece bastante realista em se tratando de uma sociedade capitalista, ainda que se pretendesse de fato, mudar esse *status quo* político, econômico e social das coisas? Esse um debate que precisa ser retomado.

Pelo acordo os clubes estavam também proibidos de constituir acervo, e deviam por outro lado dar todo suporte às cinematecas locais, informando-as quando soubessem de filmes ou coleções de filmes (ou outros documentos de arquivos) dispersos pelo território de seus países. Como contrapartida – um tanto quanto forçada; assim nos parece – os cineclubes fundados sob a égide das cinematecas deveriam se filiar necessariamente à federação local de cineclubes, “que por seu lado não os poderia recusar”. Ainda que bastante *prussiano*, o acordo tentava manter colorações democráticas afirmando que as entidades que respeitassem as regras não poderiam ser excluídas dos benefícios que as cinematecas estivessem em condições de oferecer (enquanto prestadoras de serviços públicos)<sup>50</sup>. Por fim, o acordo previa a criação de um tribunal internacional misto (Fiaf, Ficc) para julgar as queixas relativas ao não cumprimento do acordo. Estariam excluídos do acordo aqueles que não o seguissem, sendo que o mesmo teria validade de dois anos, renováveis por tácita recondução salvo em caso de infrações<sup>51</sup>.

\* \* \*

Em reunião do Comitê Diretor em *Knocke sur mer* (Bélgica) no final de junho de 1949, Langlois afirmava que a Fiaf chegava a um momento de estabilidade e de coordenação, o que fazia com que vários representantes de diversos países procurassem a federação, desejosos de criar suas cinematecas, como era o caso naquele momento da Áustria, de Portugal e do Irã<sup>52</sup>. Vale ainda notar que como observadores estiveram em Roma, além de Áustria, Irã, também a Índia (por intermédio de Jean Renoir), Iugoslávia, URSS, Canadá, e não menos importante para os nossos propósitos aqui, a Argentina, cujo delegado provavelmente seria Elia Lapzeson.

Os principais debates giravam em torno da constituição do fundo internacional de filmes. A ideia se resumia naquele momento em criar “centro de depósito ou de circulação de filmes ou documentos pertencentes a um ou a outra, a muitos ou a um conjunto de cinematecas membros da Fiaf e entrepostos em um local da Fiaf sob a salvaguarda e o controle da Fiaf<sup>53</sup>”. Seria nomeado um subcomitê para gerenciar o fundo, e o controle

---

<sup>50</sup>Cf: AHCB – *Prise de contact des membres de La commission designe para la Fiaf a Copenhague et des delegues de la FICC*. Dimanche – 16 Janvier, 1949, 17h. Documento anexo (que é o esboço do acordo). P.6.

<sup>51</sup> Cf: idem, *Ibidem*,

<sup>52</sup> Cf: AHCB – *Reunions du Comite Directeur de La Fiaf – Knocke s/ Mer, 28 juin, 1er. Juillet, 1949*. P.2.

<sup>53</sup> *Ibidem*, P.8.

prático do projeto estaria a cargo da secretaria executiva da Fiaf (que estava encarregada de responder por todo aspecto jurídico do projeto).

A secretaria executiva é responsável diante de todos os outros membros da federação coletivamente pela segurança dos fundos e a todo tempo e habilidade de poder em caso de necessidade urgente e quando não houver tempo suficiente para convocar uma reunião do comitê diretor de tomar medidas que possam ser necessárias para assegurar sua segurança [do fundo] no interesse da federação<sup>54</sup>.

A secretaria estaria incumbida também de alugar os depósitos em Paris onde ficariam alocados os fundos, e de contratar o pessoal necessário para trabalhar com os arquivos. Era uma incumbência bastante grande. Os filmes não pertenceriam a ninguém mais do que seu depositante e não poderiam ser contratados sem autorização do mesmo. Os depositantes poderiam também colocar restrições à circulação de seus filmes<sup>55</sup>.

Embora a concepção do fundo tivesse em sua essência o próprio conceito de cinemateca – isso é: *não fazendo distinção (conceitualmente) entre difusão e preservação* – é inegável que o que mais se destaca no projeto é a ideia de difusão. O termo *circulação*, por exemplo, ainda que não seja restrito a ideia de difusão, aparece muito mais do que o de *preservação* (conservação e restauro). Mas ainda assim apostamos na capacidade de síntese do projeto. Textualmente vemos a seguinte referência à preservação no projeto: “Os membros da Fiaf podem confiar aos Fundos Internacionais cópias, ou negativos, ou contratipos (*double négatifs*) que lhes pertençam ou a outras cinematecas em caráter de empréstimo ilimitado afim de os preservar<sup>56</sup>”.

Segundo proposição de Langlois, era solicitado aos membros entregar até o próximo congresso (em envelope fechado se assim o quisessem) a lista de todos os seus filmes, “pois é preciso que a Fiaf possua um catálogo de todos os filmes de seus membros”. Vale a pena também registrar que o documento cita uma preocupação de Langlois em relação ao fato do projeto ter sua sede em Paris: Langlois, segundo o texto, sublinhava a necessidade de deixar

---

<sup>54</sup> AHCB – *Reunions du Comité Directeur de La Fiaf – Knocke s/ Mer, 28 juin, 1er. Juillet, 1949* P.8.

<sup>55</sup> Cf. *Ibidem*, P.9.

<sup>56</sup> *Ibidem*, P.10. Já aparecia também a ideia de descentralizar o projeto, sendo que a ideia de criação de seções regionais da Fiaf seria o grande desdobramento disso: O projeto previa também a ideia de *fundos coletivos*, que seria composto por materiais (cópias, contratipos, etc.) pertencentes a várias cinematecas, sendo que o proprietário original do(s) material(ais) teria a possibilidade de os recomprar pagando os custos desembolsados por aqueles que produziram cópias ou contratipos do material original. Nesse último ponto do projeto (fundo coletivo) poderiam participar os latino-americanos da Seção Latino-Americana da Fiaf. Os debates da seção caminhavam muito nesse sentido, que pretendia tirar partido das contrapartidas oferecidas pelo projeto do fundo em geral. Mas como esse ao que tudo indica não se desenvolveu como o esperado, os latino-americanos ficaram a ver navios.

clara a separação entre o fundo e a Cinemateca Francesa “afim de não criar um preconceito segundo o qual o fundo seria identificado com a Cinemateca Francesa<sup>57</sup>”.

O restante do documento volta a tratar do acordo entre a Fiaf e a Ficc, mas não há nada de muito novo. Uma das poucas novidades sobre o assunto tornava o texto do acordo ainda mais restritivo aos cineclubes, afirmando que um terço da renda das quatro sessões pagas (que os clubes eram autorizados a fazer nos quadros do acordo) deveria ir para as cinematecas, visando aumentar suas coleções. A restrição imposta se tornou ainda maior quando o texto afirma que os clubes só poderiam alugar filmes de distribuidores por intermédio da Ficc. No debate em torno de um documento da Ficc – ainda que não saibamos bem quem escreveu o excerto – algum desconforto já aparece em torno do acordo, desconforto esse que acreditamos ter relação com os aspectos restritivos do mesmo e que favoreciam a Fiaf. Basicamente tal excerto diz o seguinte. Que a Fiaf poderia viver sem a Ficc, mas a recíproca não era verdadeira. “A Fiaf tem então interesse em tirar proveito de sua situação de vantagem e pode adotar uma atitude fechada em relação às negociações<sup>58</sup>”. Por mais que possamos entender os motivos desse tipo de precaução da parte da Fiaf, que não queria ver seu trabalho prejudicado por entidades sobre as quais ela não tinha e não poderia ter controle – ao menos era esse o ponto de vista da Fiaf –, por mais que saibamos que Paulo Emilio, Langlois e Painlevé estavam diretamente envolvidos na elaboração do texto, não conseguimos entender tantos aspectos restritivos no acordo, sobretudo no que diz respeito à limitação de sessões pagas (com filmes locados de distribuidores), bem como a necessidade da intermediação da Ficc nas negociações entre cineclubes e distribuidoras. Mais a frente, vemos o seguinte parágrafo que pode ajudar a explicar essas coisas: “A Fiaf e a Ficc se comprometem a não concorrer em absoluto com a atividade de exploração comercial [de filmes] o que implicaria em concorrência desleal e com a qual nem a Fiaf nem a Ficc podem aceitar<sup>59</sup>”. No entanto, acrescentamos que assim como a definição de *não-comercial* a de *concorrência desleal* também não era tão simples assim (o que não entra na linha de conta da documentação). Mesmo se a promessa da Fiaf (e também a contrapartida da Ficc) fosse cumprida o desequilíbrio entre os benefícios das partes permaneceria.

Por outro lado, continuavam as negociações para a criação de uma nova categoria de associação para as entidades internacionais que tivessem por objeto o cinema, ou outros vínculos com as atividades da Fiaf. As conversas haviam sido iniciadas em 1948 (cf. P.11.)

---

<sup>57</sup> AHCB – *Reunions du Comité Directeur de La Fiaf – Knocke s/ Mer, 28 juin, 1er. Juillet, 1949.* P.10.

<sup>58</sup> *Ibidem*, P.18.

<sup>59</sup> *Ibidem*, P.19.

Em 1949 ficou decidido que elas deveriam fazer parte da federação como membros correspondentes, e teriam os mesmos direitos dos demais membros à exceção do direito de voto<sup>60</sup>; como já notamos tratava-se de um ponto de muita importância para o *sentido geral* do projeto pensado para a Fiaf no período.

\* \* \*

Dois anos depois, além da *Film Library* do MoMA, alguns arquivos tinham enviado listas de filmes para a federação, o que era o primeiro passo prático para a constituição do polo de circulação da federação; foram eles: a Cinemateca Suíça, a Cinemateca Francesa (de filmes franceses “das origens ao fim do cinema silencioso”), a Cinemateca Holandesa e também o SODRE de Montevideú<sup>61</sup>.

Um grande destaque em 1951 foi o anúncio da criação (naquele mesmo ano) de uma *coleção especializada em filmes sobre arte* na Cinemateca Holandesa, e uma de filmes de vanguarda na Cinemateca Belga. Estudava-se uma subvenção eventual de organismos internacionais para essas cinematecas especializadas. No mesmo sentido buscava-se uma solução para racionalizar os intercâmbios de filmes por zona, de modo a simplificar a logística desse tipo de atividade vital da federação. E já se fala de um polo de contratipos como parte de *fundo internacional da Fiaf* “que poderia eventualmente ser reproduzido no continente americano”<sup>62</sup>.

No relatório da Cinemateca Holandesa, Jan de Vaal informa que a instituição estava se vinculando oficialmente ao Museu de Arte Moderna de Amsterdã, um museu municipal, devido à difícil situação financeira do arquivo de filmes holandês. A esperança é que com o apoio do governo fosse possível constituir o polo de filmes sobre arte tornando a cinemateca do museu uma *cinemateca especializada* no tema, pondo em prática assim um projeto que começaria a ganhar vulto na Fiaf: a criação de (outras) cinematecas especializadas. A iniciativa dos holandeses também dava fôlego para a Federação Internacional de Filmes sobre Arte (Fifa), criada em 1949, e que se tornaria em breve membro-associado da Fiaf. O

---

<sup>60</sup> Cf: AHCB – *Federation Internationale des Archives du Film – Statuts de la Federation*. Roma, 1949 (?). P.4.

<sup>61</sup> Cf: AHCB – *Reunion du Comite Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.1.

<sup>62</sup> *Ibidem*, P.5.

projeto tinha a promessa de apoio da Unesco, mas a liberação dos subsídios prometidos não era tão fácil<sup>63</sup>.

O relatório da Cinemateca Belga é também interessante nesse sentido. André Thirifays se mostra amplamente a favor do projeto das cinematecas especializadas: “Nós nos orientamos [diz Thirifays], por força das coisas, em direção ao filme de vanguarda e no próximo mês, em Liège, haverá um festival experimental no qual a Cinemateca da Bélgica mostrará as últimas realizações do filme experimental no mundo, na medida, evidentemente, onde as *démarches* tiverem sido frutuosas (...) Mas nós poderemos, na Bélgica, tentar criar um centro de arquivos de filmes experimentais. Este é o ponto<sup>64</sup>”. Por isso talvez o trabalho dos belgas interessasse tanto ao SODRE que passaria a realizar a partir de 1954 um importante festival de cinema experimental e documental. O projeto dos belgas se inseria também no plano das cinematecas especializadas (no caso deles, a especialidade seriam os filmes experimentais).

A ideia dos holandeses (que estavam em contato com a Federação Internacional do Filme sobre Arte – Fifa) era constituir tal “cinemateca especializada” no interior da coleção da Cinemateca Holandesa (como uma sessão do mesmo acervo, e não como um arquivo separado) diferentemente do que se passava com a Associação Internacional de Cinema Científico que, segundo a documentação não havia conseguido constituir acervo exatamente por tentar constituí-lo independentemente de outra instituição. O acervo de filmes sobre arte estaria a disposição das outras cinematecas (segundo as regras da Fiaf) para que estas tirassem cópias do material que solicitassem (pagas pelos solicitantes), constituindo-se assim não apenas em uma cinemateca de consulta, mas também de circulação. A maior despesa do projeto seria assim a da feitura de contratipos a partir de negativos possuídos por outras instituições<sup>65</sup>.

Assim, o comitê diretor propunha a entrada da cinemateca especializada da Fifa e da Aics como membro associado, e igualmente recomendava que as outras associações buscassem acordo bilaterais tais como o que existia entre a Fiaf e a Ficc. A Fiaf também recomendava a participação recíproca dos delegados das associações nos congressos das

---

<sup>63</sup> Cf: AHCB – *Reunion du Comite Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.10.

<sup>64</sup> Ibidem, P.14.

<sup>65</sup> Cf: Ibidem, P.21.

mesmas (o que incluía a própria Fiaf), bem como um número a ser fixado de reuniões anuais de coordenação na busca do estabelecimento de uma política comum<sup>66</sup>.

*Acordo entre a Fiaf e o Comitê Internacional de cinema etnográfico*

No congresso de Vence, em 1953, a Fiaf e o Comitê Internacional de Cinema Etnográfico – Cife ratificariam também um acordo. O Comitê Internacional de Cinema Etnográfico havia sido fundado em Viena, no quarto Congresso de Ciências Etnológicas e Antropológicas em setembro de 1952 agrupando inicialmente oito países: França, Bélgica, Inglaterra, Canadá, Países-Baixos, Itália e EUA; a quem logo viriam se juntar, Iugoslávia, Israel, Tchecoslováquia e Polônia. O Comitê tinha por finalidade “criar ligações entre as ciências humanas de um lado e a arte cinematográfica de outro, tanto do ponto de vista do desenvolvimento da pesquisa científica, como da expansão da arte da imagem animada<sup>67</sup>”; e para tanto procuraria “estabelecer um inventário, analisar, criticar e conservar todos os filmes de interesse etnográfico existente; produzir novos filmes etnográficos; difundir os melhores filmes etnográficos<sup>68</sup>”. O comitê mantinha seu *bureau* internacional em Paris – no Museu do Homem, que deveria ser também a sede da cinemateca do Cife – *bureau* que tinha como tarefa ser o agente de articulação entre os comitês nacionais na realização das finalidades da entidade: catalogação dos filmes, organização dos congressos e conferências, e a difusão dos filmes etnográficos seja em festivais, cineclubes ou já na televisão. As atividades de difusão tinha sido alias, até então, e pelo que podemos ver na documentação, bastante regulares e consideráveis, realizadas em diversos países, ainda que concentradas em alguns meses do ano.

Assim como no que diz respeito às atividades dos outros membros associados da Fiaf, (notadamente a Associação Internacional de Cinema Científico e a Federação Internacional de Filmes sobre Arte), é difícil dar conta aqui, ainda que minimamente, do interesse que as atividades do Cife, e que o gênero de modo geral (filme etnográfico) pode, e mesmo deve suscitar. A documentação que pudemos ver na Cinemateca Francesa, sobre os congressos e mostras do comitê, assim como a carreira de alguns cineastas de referência para o gênero (como o francês Jean Rouch, e os belgas André Cauvin e Henri Storck) sinalizam para isso.

---

<sup>66</sup> Cf: *Reunion du Comité Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.28.

<sup>67</sup> AHCF/ AGP 248 – *Le comité international du film ethnographique*. Trata-se de um texto do próprio Cife, que aparentemente poderia servir para um folheto de divulgação do trabalho de comitê, provavelmente de 1957. P.1.

<sup>68</sup> *Idem, Ibidem*.

Um artigo de Paulo Emilio Sales Gomes para o Suplemento Literário do *Estadão* de São Paulo, no qual foram objeto particularmente a Bélgica, e o cineasta Henri Storck, pode ajudar a superar minimamente essa lacuna.

No texto de Paulo Emilio, a Bélgica é mostrada como um modelo de terreno fértil para o desenvolvimento da cultura cinematográfica em situações adversas no que tocava à criação e consolidação de uma indústria cinematográfica; os belgas se especializaram no documentário e no filme experimental, e por essa razão se tornaram respeitados no meio cinematográfico. No campo do documentário o país se notabilizou pelo filme sobre arte e também no filme etnográfico, gêneros que Henri Storck foi um mestre. No final do artigo, Paulo Emilio faz referência a um trabalho de Storck citado na documentação do Cife que tivemos acesso, e que acreditamos representar bem a ideia que se fazia desse gênero cinematográfico na época; trata-se de um projeto de roteiro cinematográfico que teria como tema um estudo comparativo sobre o *gesto na cultura humana*. O filme, que seria realizado pelo Cife tinha mesmo o potencial para o que Paulo Emilio chamou a atenção: de ser uma síntese da capacidade do cinema no campo ciência e da arte, de possibilidades a que o crítico chamou de *inesgotáveis*, na criação de *efeitos poéticos*:

O ponto de partida do roteiro será provavelmente a família e as relações humanas básicas que nela se estabelecem, marido-mulher, adulto-criança, irmão-irmã, vivos antepassados. O filme percorrerá, porém, um terreno muito mais vasto. Mereceram destaque especial as linguagens constituídas de gestos completos, como as de certos índios da América do Norte, dos napolitanos e de comunidades religiosas que observam a lei do silêncio, assim como a linguagem de gestos parciais, mas codificados, como os movimentos que conduzem um trabalho feito à distância ou no meio de um barulho muito grande. Deverá ser estudada a mímica que acentua ou completa a linguagem falada, particularmente na negação, na afirmação, na certeza, na dúvida, na interrogação, na xingação, no medo, na alegria, na dor, na fome, na admiração, sem falar nas mímicas convencionais como a saudação e todas as suas variantes em se tratando de superior, inferior ou igual. Não serão esquecidas as etiquetas das cortes, dos militares e outros grupos específicos, assim como os códigos de minorias perseguidas ou sinais de identificação de membros de sociedades restritas ou secretas, como os maçons, ou de comunidades mais ou menos marginais como a dos homossexuais. E os gestos diante do nascimento e da morte<sup>69</sup>.

A natureza do acordo entre o Comitê de Cinema Etnográfico já nos é conhecida. A Cinemateca do Cife faria parte da Fiaf como uma *cinemateca especializada*, e integraria a

---

<sup>69</sup> GOMES, P.E.S. *Os gestos do homem*. In: GOMES, P.E.S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V.1. Paz e Terra: São Paulo, 1982. P.114.

coleção do fundo internacional e dos polos de conservação e preservação da federação, visando assim a preservação a as facilidades necessárias para a livre circulação dos filmes etnográficos pelas cinematecas e entidades afiliadas à Fiaf, principalmente aqueles que tivessem um interesse específico pelo filme científico e etnográfico. A ideia era que ambas as entidades (Fiaf e Cife) pudessem se ajudar mutuamente no que dizia respeito ao crescimento de suas coleções de filmes e de documentação relacionadas aos filmes, bem como no surgimento de outras cinematecas especializadas em cinema científico e etnográfico<sup>70</sup>. Os delegados das duas entidades deveriam participar das reuniões das duas entidades, mas ficava decidido que no caso em que a Fiaf tirasse sua sede de Paris, o acervo da Cinemateca do Cice permaneceria na cidade sob a guarda do Museu do Homem em Paris<sup>71</sup>.

*As linhas gerais de um projeto (Amsterdã, 1952)*

Nesse ponto do desenvolvimento dos debates da Fiaf já temos condições claras de afirmar no que se constituía a essência do projeto de cinemateca em pauta na federação no período que vai de sua criação (1938) até a crise de 1959/ 1960. Podemos resumi-lo em poucas palavras: fomentar a cultura cinematográfica pelo mundo por meio do projeto do polo internacional da Fiaf e dos acordos com as entidades que pleiteavam a entrada na Fiaf como membros associados (onde o protótipo era o acordo Fiaf/ Ficc). Tratava-se das bases de um grande projeto de preservação e difusão do patrimônio cinematográfico, ou seja: *cinemateca*.

O comitê diretor decidiu que era preciso estreitar os laços com a Ficc, com a Federação Internacional de Autores de Filmes, com a Federação Internacional de Produtores Cinematográficos e com a Federação Internacional dos Sindicatos Cinematográficos. A Fiaf tomava também a iniciativa de encorajar a criação de uma federação de historiadores de cinema. Eram nessas associações que a federação apostava suas fichas, enquanto a Unesco se via rodeada por entidades não tão atrativas como o *Office Catholique International du*

---

<sup>70</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF – Accord Federation International des Archives du Film – Comité International du Film Ethnographique*. P.1

<sup>71</sup> Cf: Ibidem, P.2

*Cinéma e a Ligue International du Film d'Enseignement*<sup>72</sup>. É importante deixar claro também que do nosso ponto de vista o relacionamento da Fiaf com as entidades elegidas pela federação tinha também toda relação com o projeto das cinematecas especializadas, como no caso da Holanda (filmes sobre arte), e também da Bélgica (filmes experimentais).

Todavia, o projeto do *fundo internacional de filmes da Fiaf* (ou *polo internacional de circulação* – os nomes variam) era o carro-chefe de todo o *sistema*. A ideia tinha se aperfeiçoado, e agora visava estabelecer em algumas cidades do mundo, onde houvesse membros da federação, depósitos especiais de filmes fundamentais para a história do cinema que servissem não apenas para as atividades de difusão promovidas pelas cinematecas da Fiaf, mas também à preservação dos filmes, uma vez que tais depósitos não seriam compostos apenas por cópias desses filmes, mas também de contratipos dos mesmos<sup>73</sup>.

O congresso [Amsterdã, 1952] aprovou unanimemente o princípio de uma ação internacional comum destinada a acelerar a contrapipagem e a tiragem de cópias dos principais filmes em vista de assegurar sua conservação *multiplicando os exemplares*, e de constituir, para essa finalidade, fundos comuns de cópias e contratipos reunindo as cinematecas pertencentes a países de uma mesma região<sup>74</sup>.

Uma das principais medidas para começar a colocar o projeto em prática era dividir o mapa da Fiaf em zonas, já que a ideia era facilitar a logística no transporte dos filmes. Em princípio seriam constituídas cinco zonas. A primeira com Canadá, México e EUA, a segunda pelos representantes da América Latina (sem o México), a terceira por países do Leste Europeu (Tchecoslováquia, Hungria, Bulgária, Romênia, Polônia, mais a Alemanha Oriental), a quarta exclusivamente pela URSS, e finalmente os outros países europeus (naquele momento Inglaterra, França, Holanda, Bélgica, Itália, Suíça, Suécia e Dinamarca). A ideia era que os filmes circulassem dentro das zonas pré-estabelecidas.

A documentação chama a atenção para o fato de que o projeto só tinha sentido quando os filmes que constituíssem o acervo de uma zona viessem de outra região distinta. O acervo

---

<sup>72</sup> Cf. AHCB – *Reunion du Comité Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.41.

<sup>73</sup> O termo contratipo se refere a um tipo de material cinematográfico (vem do inglês duplicated negative). É um negativo de segunda geração feito a partir de uma cópia positiva ou de um máster – material positivo de segunda geração, de melhor qualidade técnica que uma cópia no que diz respeito aos contrastes, por exemplo. Os contratipos são utilizados como material de preservação, mas também para a feitura de novas cópias dos filmes. O manual de manuseio de películas cinematográfica editado em 2001 define também o termo contratipo por “qualquer negativo montado que não seja o negativo original”, ou seja o filme que foi usado na produção ‘original’ das imagens. São várias as características que distinguem o negativo original de um contratipo, uma delas é a ausência de emendas entre um plano e outro. Cf. COELHO, Fernanda. *Manual de manuseio de películas cinematográfica: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira*. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Imprensa Oficial, 2006. P.32.

<sup>74</sup> AHCT – FIAF/ Raymond Borde. *Congrès de la Fiaf – Amsterdam – 25 oct. 1 nov. 1952. Résumé des principaux points abordés au cours du Congrès de la FIAF à Amsterdam du 27 Octobre au 5 novembre, 1952*. P.3. Grifo nosso.

do fundo localizado na Europa Ocidental, por exemplo, não deveria ter filmes de países que compusessem essa zona – estes seriam intercambiados diretamente entre as cinematecas da zona. Vemos que o plano era ambicioso – talvez ambicioso demais. Até 1953 (quanto tempo isso não levaria!) “os filmes mais importantes do cinema mundial do período mudo teriam cópias de seus negativos nas quatro grandes zonas do polo”<sup>75</sup>.

Vale notar ainda duas outras ideias que chamam a atenção no projeto. A primeira era que cada membro era convidado a enviar para o *polo de circulação* os filmes que considerassem mais representativos da cinematografia de seu país para circularem não apenas em todas as cinematecas da federação, como também em países onde o comitê diretor da Fiaf estimasse necessário encorajar ou provocar o surgimento de uma cinemateca nacional em vista de sua posterior entrada na Fiaf. A segunda é que o texto afirma que haveria uma subvenção para quem aderisse ao projeto (o que era bastante raro na Fiaf)<sup>76</sup>.

Tão ou mais interessante ainda é a seguinte afirmação da documentação: “É lembrado nessa ocasião que o trabalho da Fiaf não se restringe apenas a projeção de filmes antigos, mas também na circulação dos filmes recentes”<sup>77</sup>. Isso mostra que no seu conjunto o projeto visava não apenas a expansão do movimento de cultura cinematográfica pelo mundo, mas também um esforço aberto de conexão com o universo da produção contemporânea, algo que ficava evidente principalmente (mas não apenas) nos grandes festivais cinematográficos da época nos quais vários diretores de cinematecas e da Fiaf tinham vínculos relevantes<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> AHCB – *Reunion du Comité Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*, P.50.

<sup>76</sup> Cf: AHCT – FIAF/ Raymond Borde. *Congrès de la Fiaf – Amsterdam – 25 oct. 1 nov. 1952. Résumé des principaux points abordés au cours du Congrès de la FIAF à Amsterdam du 27 Octobre au 5 novembre, 1952*. P.4.

<sup>77</sup> AHCT – FIAF/ Raymond Borde. *Congrès de la Fiaf – Amsterdam – 25 oct. 1 nov. 1952. Résumé des principaux points abordés au cours du Congrès de la FIAF à Amsterdam du 27 Octobre au 5 novembre, 1952*, P.5.

<sup>78</sup> Os principais festivais europeus de cinema do período (como os de Cannes e o de Veneza) poderiam ter sido analisados também como espaços de “aplicação” dos projetos da Fiaf (das relações que se estabeleciam/ ou se pretendia estabelecer entre a memória cinematográfica e a produção contemporânea), assim como alguns certames realizados na América Latina, como o I Festival Internacional de Cinema de São Paulo, em 1954, ou as várias edições do Festival de Cinema Experimental e Documental produzidos pelo SODRE de Montevideú. Preferimos, contudo, pela amplitude do tema, focar nossos esforços nos debates internos da Fiaf. Todavia vale a indicação do recente artigo de Christian Dimitriu, figura polivalente da história da Fiaf, que mostra como no período a figura do diretor de cinemateca se confundia com a do organizador dos grandes festivais de cinema. O artigo está disponível no site da federação ([www.fiafnet.org](http://www.fiafnet.org)) junto com vários outros números do excelente periódico da Fiaf. Cf: DIMITRIU, Christian. *Festivals européens: « Les 5 Grands »*. In: Journal of Film Preservation, N° 84, Bruxelles: Fiaf, Avril, 2011. Aproveito a oportunidade para indicar também a resenha de minha dissertação de Mestrado (publicada posteriormente pela Editora Unesp – CORREA Jr, Fausto D. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010), bem como da Tese de Carlos Roberto de Souza sobre a Cinemateca Brasileira, resenha escrita por José Manuel Costa, da Cinemateca Portuguesa. A resenha está no número 82 (Abril, 2010) do Journal of Film Preservation, também disponível no site da Fiaf, com o título “*Two Academic Theses on the History of the Cinemateca Brasileira*” (P.64-68).

No entanto, como já notamos, existiam problemas de base em toda a estrutura dos projetos para os quais se buscava dar encaminhamento. Já apontamos o caráter bastante restritivo do texto do acordo Fiaf/ Ficc, e aqui temos um exemplo claro. No último dia da reunião do comitê diretor em Paris (1951) vemos o relato de um delegado da *Cineteca Italiana* (Milão) que denunciava uma infração do acordo por parte da Cinemateca Sueca. Einar Lauritzen teria constantemente negado a cessão de filmes mudos suecos à *Cineteca Italiana*, e, contrariando o acordo Fiaf/ Ficc havia repassado (por meio diplomático) filmes mudos da Cinemateca Sueca para um circuito de cineclubes italianos sem o aval nem da Fiaf nem da Ficc<sup>79</sup>.

\* \* \*

No congresso da Fiaf de Amsterdã em 1952 foi votada e aprovada também a criação do *Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique*, (o famigerado *Birhc*). O *Bureau* era um braço importante do projeto que estamos tentando mapear por se tratar de um órgão especialmente criado para o desenvolvimento de pesquisa histórica sobre cinema dentre dos quadros da Fiaf. Inicialmente o *bureau* se desenvolveria por meio da criação de comissões nacionais de pesquisa onde estas não existissem, e a sede da entidade seria na Cinemateca Francesa. Seguindo uma proposta dos ingleses (um tanto antiquada talvez), foi votada e aprovada uma definição sobre o que seria (na opinião da Fiaf) um historiador do cinema: “a) Toda pessoa que tenha descoberto e tornado público novos fatos baseados em pesquisas originais. b) Toda pessoa que tenha arranjado ou ordenado fatos já conhecidos, com a finalidade de dar um novo ponto de vista historicamente importante<sup>80</sup>”. Chega a ser engraçado ver no documento que não poderiam ser aceitos como historiadores aqueles que não se enquadrassem na definição votada. Mas para além dessa definição, o resumo do plano de trabalho era bastante interessante. Tratava-se notadamente de microfilmear,

---

<sup>79</sup> Cf: AHCB – *Reunion du Comite Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.52. Do nosso ponto de vista isso apenas mostra a fragilidade do acordo. Isso porque no final das contas o que deveria mesmo importar era o modo como os arquivos e cinematecas se relacionavam com os detentores legais dos materiais, e assim, dependendo do tipo de acordo entre essas duas partes que são aquelas que realmente importam, as cinematecas pudessem fazer um uso mais livre dos materiais sob suas respectivas custódias.

<sup>80</sup> AHCT – FIAF/ Raymond Borde. *Congrès de la Fiaf – Amsterdam – 25 oct. 1 nov. 1952. Résumé des principaux points abordés au cours du Congrès de la FIAF à Amsterdam du 27 Octobre au 5 novembre, 1952*. P.2.

pesquisar e proteger as fontes, as coleções de trabalhos históricos e iniciar a publicação de um boletim internacional.

Ao lado do projeto dos polos e do *Bureau* de pesquisa também era planejada pela Fiaf a constituição de uma Biblioteca Internacional de Cinema. É curioso como as vezes parece que a federação criava mais de uma entidade com finalidades iguais (nesse caso pensamos especificamente nas semelhanças entre a biblioteca e o BIRCH). Mas tentemos traduzir o que tal projeto queria propor. Basicamente a biblioteca tentaria reunir toda bibliografia sobre cinema publicada no mundo, assim com microfilmes de obras raras que seriam emprestadas à biblioteca com essa finalidade. Assim trocando em miúdos, a biblioteca seria o receptáculo do BIRCH – e não seu duplo. O projeto seria objeto de um contrato “com a finalidade de assegurar a não-propriedade, pela Suíça, dos livros e microfilmes da biblioteca internacional que poderão, sob decisão do comitê diretor, ser transferidos para qualquer outro país<sup>81</sup>”.

Outro projeto em andamento, que dava um aspecto mais completo ao projeto como um todo, criando suportes para a filiação de membros associados na Fiaf, foi aprovado também em Amsterdã (1952) como *princípio* e *diretriz* da federação: a criação de cinematecas especializadas – de coleções especializadas de filmes, seja como arquivos/ instituições específicas, e/ ou coleções especiais nas cinematecas “não especializadas”. A lista estabelecida em 1952 compreendia 11 cinematecas especializadas: Cinejornal (Inglaterra), cinema independente (Bélgica), cômicos (Dinamarca). Filmes sobre arte (Holanda), discos e trilhas sonoras (Itália), documentários (Polônia), fotografias (Suécia), filmes educativos (Suíça), desenhos animados (Tchecoslováquia), filmes de vanguarda (Uruguai) e filmes sobre dança e teatro (França). “Tal especialização pelo teatro e pela dança não pode ser concebida sem que sejam filmadas as manifestações atuais mais significativas do teatro, da dança e do circo no mundo inteiro. A Fiaf encorajará e suscitará tal produção nos países onde ela não exista<sup>82</sup>”. Novamente nesse último ponto observamos um interesse em vincular diretamente o trabalho das cinematecas ao universo da produção cinematográfica

---

<sup>81</sup> AHCT – FIAF/ Raymond Borde. Congrès de la Fiaf – Amsterdam – 25 oct. 1 nov. 1952. *Résumé des principaux points abordés au cours du Congrès de la FIAF à Amsterdam du 27 Octobre au 5 novembre, 1952*, P.5. A biblioteca poderia ser transferida para qualquer outro país, mas não era um acaso o fato de que a Suíça tenha sido escolhida como primeira sede (terra do principal ou um dos principais aliados de Langlois, Freddy Buache).

<sup>82</sup> AHCT – FIAF/ Raymond Borde. Congrès de la Fiaf – Amsterdam – 25 oct. 1 nov. 1952. *Résumé des principaux points abordés au cours du Congrès de la FIAF à Amsterdam du 27 Octobre au 5 novembre, 1952*. P.6.

Todos esses projetos deveriam culminar na criação de um instituto de pesquisa da Fiaf que teria como tarefas básicas não apenas o desenvolvimento de pesquisa histórica sobre cinema, mas também a formação de arquivistas de filme; mas o projeto do instituto mudaria de rumo depois da crise de 1959/ 1960. Podemos adiantar que (como vimos na introdução desse trabalho) as intenções da Unesco de criar seu próprio instituto de cinema e televisão geraram sérias tensões na Fiaf. A Unesco estendia seu campo de ação e poderia, devido ao tamanho da estrutura institucional da ONU “engolir” a Fiaf, algo que Langlois sempre tentou evitar. Havia sem dúvida uma disputa quase *fratricida* em busca de financiamento para todos os projetos da federação – mas que como estamos tentando fazer notar aqui, formavam entre eles uma unidade bastante coerente. Nesse horizonte, a Unesco aparecia como uma tábua de salvação, não só em relação aos financiamentos necessários, mas também em questões ligadas a uma infraestrutura e uma logística internacional já existente. As cinematecas e a Fiaf chegariam assim ao seu grande impasse histórico (que é *sentido* mesmo da crise de 1959/ 1960). A história “oficial” das cinematecas (Borde) afirma que na ausência de recursos financeiros suficientes para, ao mesmo tempo preservar e difundir o patrimônio cinematográfico, as mesmas optaram pelo que consideravam o essencial de suas respectivas missões institucionais: a preservação dos filmes. No entanto, o ponto central da crise nos parece outro, e bastante diverso: *a crise foi um debate em torno da autonomia institucional da Fiaf*. Sem por hora discorrer muito sobre esse que é apenas na aparência em falso dilema (preservar ou difundir?) nos detemos no essencial: consequência *histórico/conceitual* da crise: ao priorizar a *preservação* em detrimento da *difusão* (substituindo o conceito paulatinamente para aquele que é apenas o primeiro passo para a *difusão* – ou seja, o *acesso*) as cinematecas passaram a correr o sério risco de tornarem-se apenas receptáculos de memória, e não mais a participar da formação dessa memória.

### *Vence, 1953*

O congresso da Fiaf de 1953, em Vence (França) foi o momento de maior entusiasmo com relação ao que já podemos chamar (há algum tempo) do projeto da Fiaf no período.

Podemos dizer uma vez mais que o fundamental era que tal projeto pensava a difusão como uma forma de preservação. Basicamente esse destaque a difusão (como forma de preservação) se resumia ao projeto do polo de circulação de filmes, aos acordos com entidades afins à Fiaf (Federação Internacional de Cineclubes, Federação Internacional de Filmes sobre Arte, de Cinema Científico, Comitê Internacional de Cinema Etnográfico,

BIRHC) e aos contatos com os latino-americanos, pioneiros (como veremos) na elaboração de um projeto de *seção regional* para a Fiaf.

A ideia básica no caso das associações afins à Fiaf era estabelecer acordos semelhantes ao que estava sendo tentado com a Ficc, com um aspecto um pouco diferente. Enquanto o acordo com a Ficc a parte de preservação propriamente dita aparecia somente quando o texto afirma que seria tarefa dos cineclubes ajudarem na formação dos acervos das cinematecas, alertando essas últimas quando soubessem da existência de documentação cinematográfica em algum lugar (e mesmo ajudando eventualmente a intermediar negociações entre detentores de documentação e as cinematecas), no caso das tentativas de acordo com a Federação Internacional de Filmes sobre Arte – Fifa e com o Cife (*Comité International du Film Ethnographique*) a relação com o campo da preservação era mais direta, pois visava a formação de acervos (especializados) que poderiam ou não pertencer a uma cinemateca já existente<sup>83</sup>.

O mesmo tipo de intento movia a preparação de um acordo entre a Fiaf e a Associação Internacional de Cinema Científico, sendo que no caso dessa associação era planejada a criação de uma Cinemateca Internacional de Cinema Científico (da Aics) em Bruxelas. A situação dos membros dessas associações era mais fácil que a dos latino-americanos no que dizia respeito à locomoção para poder acompanhar mais de perto o desenvolvimento dos trabalhos da Fiaf, e não podemos deixar de notar desde já como isso era importante, e quanta falta faria aos latino-americanos. Na documentação de Vence vemos que comitê diretor da Fiaf felicitava a presença de um representante qualificado da Aics no congresso da Fiaf, com a qual a federação poderia trocar pontos de vista sobre os acervos declarando-se perto de dar, por parte da Fiaf, uma resposta favorável aos anseios da Aics e a favorecer, no plano nacional e internacional a concretização dos acordos que visassem uma colaboração mais estreita entre as duas associações há muito tempo desejada. O acordo visava não apenas a formação de acervo, mas também a circulação internacional de filmes científicos que interessavam (ou podiam interessar) às duas entidades<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Quando afirmamos que tal tipo de iniciativa tinha muito mais relação com as iniciativas da Cinemateca Francesa (e de Henri Langlois) não é por acaso. Vemos na documentação de Vence, por exemplo que “o comitê diretor da Fiaf estabelecerá um plano de trabalho e de colaboração entre a Fiaf e o CIFE para encorajar a formação de Cinematecas nacionais de filmes etnográficos no maior número possível de países tomando como base do acordo o texto do acordo entre a Cinemateca Francesa e o Comitê Francês de Cinema Etnográfico”. O destaque vai além, pois a preservação aqui tinha como objetivo fundamental o desenvolvimento da pesquisa etnográfica. Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.3.

<sup>84</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.6.

Já o acordo com a Federação Internacional de Filmes sobre Arte ainda não estava assinado, mas os procedimentos – e a natureza do texto – eram os mesmos. Já estava definido que a sede do projeto seria na Holanda, e assim, mesmo antes da assinatura do acordo o comitê diretor da Fiaf não apenas autorizava como recomendava que os membros da federação enviassem filmes dessa natureza (sobre Arte) para a Cinemateca Holandesa, assim como autorizava a tiragem de cópias desse tipo de filme solicitadas pelo Centro Internacional de Filmes sobre Arte da Holanda, desde que, até a assinatura do acordo, tal material não fosse enviado para fora do país<sup>85</sup>.

Sem dúvida *as negociações* com a Ficc pareciam mais adiantadas, já que o acordo com a federação de cineclubes e Fiaf havia sido firmado em 1949 (em Roma). O comitê diretor recomendava que as cinematecas encorajassem a criação de cineclubes filiados à Ficc para dar maior dinamismo ao acordo (Fiaf/ Ficc), mas *na prática* o mesmo não estava tão avançado. A Fiaf ainda se comprometia a adotar solicitações da Ficc de fazer circular (o mais rápido possível) os filmes que as cinematecas possuíssem mais de uma cópia, ao invés de somente esperar por novas tiragens que visassem cumprir o acordo de Roma.

Vale dizer, contudo, e desde já, que em toda a documentação da Fiaf que tivemos acesso não pudemos verificar nenhuma notícia concreta da viabilização dos acordos de Roma; não tivemos notícias, por exemplo, de nenhum grande festival de cinema organizado pela Ficc que tivesse contado com um firme apoio da Fiaf, nenhuma retrospectiva, nenhuma mostra panorâmica de história do cinema, nada. Poderíamos dizer que isso se devia ao fato de que o projeto dos polos de circulação da Fiaf ainda fosse – e que não sabemos se deixaram de ser algum dia – uma realidade bastante distante, o que não deixaria de ter fundamentos. Contudo, as causas centrais desse *não andamento* do processo devem ser buscadas nas raízes da crise que se abateria sobre a Fiaf. A federação lutava *solo* em uma guerra que não poderia vencer sozinha, mas que serve ao menos para mostrar, e comprovar historicamente, que em se tratando de *cinematecas* não se separa *preservação* de *difusão*. Voltaremos a esse tema, mas devemos adiantar algumas coisas aqui. Em 1946 Henri Langlois se colocava contra a criação da Federação Internacional de Cineclubes. A razão apontada por ele na época é que a Fiaf correria sérios riscos se existisse outra entidade de finalidades análogas à

---

<sup>85</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.7.

Federação Internacional de Arquivos de Filmes<sup>86</sup>. Acreditamos que desde o início Langlois sabia que o trabalho das cinematecas e cineclubes poderia engendrar o que chamamos hoje de *mercado do patrimônio* (no caso, do cinema). Ora, isso não era mesmo novidade alguma. A conjuntura norte-americana já apontava para isso – o modelo institucional de cinemateca norte-americano, consequência da conjuntura que vivam, do relacionamento com a poderosa indústria cinematográfica dos EUA, etc. Outro exemplo vinha da França mesmo, mas em um registro diverso; o movimento cineclubista francês já mostrará o potencial empresarial do ramo, afinal, antes de ser uma arte o cinema é uma indústria<sup>87</sup>. Daí a fragilidade do acordo de Roma, que ao invés de encampar os cineclubes preferiu tentar controlá-los. Tarefa ingrata e mesmo impossível.

De volta ao rumo dos debates da Fiaf, havia também outro projeto em pauta que o comitê diretor considerava como tendo igualmente grande interesse no que dizia respeito aos projetos de cinematecas especializadas. Intitulado *Memoires du Monde* (Memórias do Mundo) e capitaneado por um tal Sr. Leclerc, esse projeto visava a produção de documentários sobre “homens representativos da civilização nacional [de cada país] negligenciados pelos jornalistas cinematográficos, seja em colaboração de terceiros encarregados pelo Estado para essa missão, seja tomando diretamente a iniciativa<sup>88</sup>”. A ideia era registrar em película (expressão que hoje pode parecer estranha) a vida de pessoas vivas, seus locais de trabalho, ou que tivessem uma relação importante com suas vidas, depoimentos de amigos, etc., com certo destaque dado a personalidades ligadas ao cinema. Podemos ver que tal projeto também estava em consonância com as diretrizes do *Birhc*.

O andamento dos trabalhos do recém criado *Birhc* também estava em pauta. Era planejada para o ano seguinte (1954) a realização um congresso do *Bureau* de modo a traçar as diretrizes do projeto, bem como a eleger seu comitê diretor permanente para o ano de 1954. Na lista de nomes do comitê provisório nosso destaque é para a presença do nome de Paulo Emilio Salles Gomes ao lado do nome do poeta uruguaio Fernando Pereda<sup>89</sup>. No

---

<sup>86</sup> Cf. AHCT – FIAF / Raymond Borde – Congrès de la Fiaf. Paris, 1946. *Textes des deliberations de la Fiaf au sujet des cine-clubs – juillet, 1946*.

<sup>87</sup> Cf. GAUTHIER, Christophe. *La passion du cinéma: Cinéphiles, Cine-Clubs et Salles Especialisées à Paris de 1920 à 1929*. Association Française de Recherch sur L’Histoire du Cinéma/ École des Chartes, 1999.

<sup>88</sup> AHCT – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.9.

<sup>89</sup> Além de poeta, Fernando Pereda foi um importante colecionador de filmes no Uruguai. Sua coleção ficou famosa na Fiaf porque, até onde temos informações a respeito, nela foram encontrados mais de um filme dado como desaparecido. No Uruguai a importância da coleção de Pereda vai muito além disso, tendo sido decisiva na formação de toda uma geração de críticos e cineastas, que mais tarde criaram os dois mais importantes

entanto, dentre os dois, apenas Paulo Emilio fazia parte do *bureau* do comitê. Ou seja, apenas Paulo Emilio figurava entre os diretores desse comitê provisório<sup>90</sup>. Foi confiada à Cinemateca de Wiesbaden a tarefa de ser sede da publicação do boletim do *Birhc*, boletim esse que seria publicado em alemão, francês e inglês, e deveria conter os trabalhos das diferentes comissões do *Birhc*, visando o estabelecimento de uma história do cinema (da institucionalização de uma história do cinema, acrescentamos). Se pretendia também que fosse possível obter algum espaço para publicações do BIRHC nos principais periódicos de cinema do mundo, lista essa que incluía não apenas revistas como *Bianco e Nero*, *Sigth and Sound* ou os *Cahiers du Cinéma*, mas também outras tantas de diversos outros países, como a *Gente de Cine* (Buenos Aires), *Film e Cine Club* (Montevideú)<sup>91</sup>. Havia na concepção do *Birhc* a importante ideia de que as cinematecas não poderiam viver sem a pesquisa do mesmo modo que a pesquisa não poderia viver sem as cinematecas, o que do nosso ponto de vista já atribuí ao projeto do *Bureau* uma importância significativa. Intentava-se realizar um intercâmbio de informações que da parte das cinematecas deveria conter relatórios sobre os trabalhos técnicos realizados pelos arquivos (de modo a conscientizar os pesquisadores sobre a natureza do trabalho das cinematecas), mas também a disponibilização e o envio de listas dos materiais disponíveis nos arquivos considerados de fundamental importância para os trabalhos de pesquisa, tais como catálogos de filmes, filmografias e bibliografias que tivessem sido publicadas pelas cinematecas, dentre outros materiais.

Um ponto importante nesse sentido era aceitar a solicitação da Cinemateca Iugoslava de formular um plano para o intercâmbio de estagiários entre as cinematecas com mais ou menos experiência no trabalho arquivístico, o que poderia ser feito por meio do envio de um grupo de uma cinemateca experiente para ministrar algum tipo de *workshop* em outra cinemateca, ou por meio da ida de funcionários de uma determinada cinemateca por um período à outra cinemateca para “estudar seus métodos de trabalho, de conhecer melhor suas coleções, e de estudar seus pontos de vista sobre a história do cinema<sup>92</sup>”. Em princípio as despesas deveriam ser pagas pelas cinematecas interessadas, mas o comitê se mostrava

---

cineclubes do país, que por sua vez dariam origem a Cinemateca Uruguia. A coleção de Pereda – ou o que sobrou dela – está depositada no SODRE, em Montevideú. Paulo Emilio tem um artigo sobre *Hiroshima, mon amour*, onde ele cita e caracteriza um pouco esse *enigmático* poeta uruguaio, de certo modo bastante desconhecido, mesmo em Montevideú. Cf: GOMES, P.E.S. *Amor e morte* (04/06/1960). In: GOMES, P.E.S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V.2. São Paulo: Paz e Terra, 1982. P.215.

<sup>90</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.4.

<sup>91</sup>Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.4.

<sup>92</sup> *Ibidem*, P.12. Grifo nosso.

interessados em estudar os meios tanto para a obtenção de bolsas de estudos por meio dos governos locais, quanto a estudar também a criação de bolsas de estudo da própria federação.

Essa política de intercâmbio e estágio de funcionários seria a base prática da criação de um Instituto Internacional de Cinema da Fiaf que teria por finalidade principal inicial a formação dos quadros e do pessoal destinado aos trabalhos nos arquivos de filmes. Seria como que o coroamento do projeto todo em forma de um *sistema* que uniria pesquisa, ensino, preservação e difusão:

Este [instituto trabalharia], em colaboração com o *Bureau International de la Recherche Historique* e com o *Comité Central du Film Individuel (...)* Com as mesmas finalidades, fica decidido que doravante, cada cinemateca membro da Fiaf deverá criar em sua própria sede cursos especiais dedicados ao seus funcionários em vista do aperfeiçoamento de seus quadros, cursos esses destinados a lhes permitir adquirir *uma formação histórica, técnica e monográfica necessária aos quadros da instituição*<sup>93</sup>.

Os cursos poderiam ser abertos a funcionários de outras cinematecas que desejassem participar nos moldes dos programas de intercâmbio e estágios entre funcionários de diferentes cinematecas.

Outro ponto em debate em Vence dizia respeito ao projeto do *catálogo geral da Fiaf*. Como sabemos, o grande responsável por esse projeto era Ernest Lindgren. A maior preocupação naquele momento era a de assegurar aos membros que ninguém – salvo Lindgren e o secretário-geral da Fiaf, tivesse acesso a documentação (inventários de filmes) enviada pelas cinematecas ao Bfi de modo a constituir assim o catálogo geral. Isso porque os membros teriam o direito de escolher quais partes das listagens por eles enviadas para o catálogo poderiam ser divulgadas publicamente, e quais deveriam ser mantidas em segredo<sup>94</sup>. Havia já algumas possibilidades bastante delicadas em vista para o uso dos materiais sob a guarda das cinematecas das quais sem dúvida a mais dúbia e perigosa naquele momento era o advento da televisão.

---

<sup>93</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.19. Grifo nosso.

<sup>94</sup> Cf: *Ibidem*, P.13.

Como afirmamos, o congresso de Vence foi realmente importante também para os latino-americanos. E não por acaso, para nós a relação entre *projeto da Fiaf* e o *projeto da seção latino-americana da federação* era absolutamente direta. A Fiaf recomendou em Vence que os latino-americanos se reunissem quando fosse realizado um festival latino-americano para discutir os problemas especificamente regionais, e esperava que a cada ano estivesse presente nos congressos da Fiaf representantes da América Latina com plenos poderes das cinematecas e todo material e documentação para discutir a situação dos latino-americanos com os membros europeus da Fiaf. Era uma porta que se abria para os latino-americanos dentro do *projeto da Fiaf* como um todo<sup>95</sup>.

Importante também era o apoio declarado pela Fiaf ao Festival Internacional de São Paulo, que aconteceria no ano seguinte, e que seria chave na história da cultura cinematográfica latino-americana, juntamente com a realização do primeiro festival de documentário e de cinema experimental do SODRE (sobre o qual alias não vemos referência na documentação do congresso de Vence). O apoio se constituía basicamente na adesão ao projeto, o que significaria o envio de grande quantidade de filmes para o festival (que fizeram crescer muito a coleção da então Fimoteca do MAM-SP) bem como nos procedimentos alfandegários que a Fiaf julgasse ser útil, e que estivessem a seu alcance para facilitar a livre entrada desse material no Brasil<sup>96</sup>. Além disso, o congresso de Vence foi particularmente importante para os latino-americanos, pois naquele ano ingressaram na federação, como membros efetivos, a Cinemateca Argentina e a Cinemateca Uruguia, juntando-se ao SODRE e à Fimoteca do MAM-SP; bem como se juntavam à federação, como membros correspondentes, a *Cineteca de Peru* e a *Cinemateca de Venezuela*. Paulo Emilio Salles Gomes permanecia sendo o único membro latino-americano no comitê diretor da Fiaf, ainda como tesoureiro-adjunto<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Langlois era mais radical e, aparentemente, queria descentralizar as reuniões da Fiaf – o que vai francamente contra sua fama de centralizador – ampliando a espaço de tempo entre as assembleias gerais da Fiaf de modo que pudessem ser intercaladas com reuniões regionais as quais assistiriam também representantes do comitê diretor da Fiaf. Mas sua proposta foi rejeitada, porque se pensava naquele momento que as assembleias anuais eram necessárias devido ao momento histórico que vivia a federação. No entanto, a assembleia encorajava a realização de encontros regionais – cujo principal piloto naquele momento era a América Latina – acreditando que desse modo, por meio de reuniões preparatórias as assembleias gerais seriam mais produtivas. Além disso, seria mais fácil desse modo obter – nas assembleias gerais – informações mais seguras em relação ao que se passava em regiões distantes devido ao fato de que os delegados dessas regiões estariam eles também melhor informados sobre a situação das cinematecas em sua região. Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.17.

<sup>96</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.17.

<sup>97</sup> Cf: *Ibidem*, P.21.

### *Lausanne, 1954*

O trabalho de pesquisa sobre catalogação e conservação prosseguia. Em 1954 o congresso decidiu criar uma comissão para os trabalhos de catalogação destinado a preparar um relatório sobre os métodos utilizados pelas cinematecas filiadas à Fiaf. Lindgren foi eleito o relator da comissão, mas seria tarefa também do secretário-geral ajudá-lo no sentido de cobrar a ajuda dos membros para um bom termo do trabalho. Não por acaso Lindgren foi eleito para realizar tal relatório, pois a *National Film Library* havia acabado de terminar uma primeira versão impressa de um catálogo geral da Fiaf, tarefa essa que dali para adiante deveria ser confiada diretamente à Fiaf, com a contratação de um funcionário especialmente para esse posto, que na situação ideal (acrescentamos) deveria ser um funcionário do instituto de pesquisa da federação<sup>98</sup>.

Contudo, o maior interesse desse congresso para nós, é que por meio dos resumos das atas analisados aqui pudemos ver (desde Vence, é verdade) não apenas que as *démarches* para a criação da Seção Latino-Americana da federação estavam sendo tomadas – ou ao menos o reconhecimento da Fiaf para a Seção –, como também efetivamente era planejada a criação de outras seções semelhantes. Nos resumos vemos o seguinte: “O congresso aprova a constituição do *Bureau* de Coordenação das Cinematecas Latino-Americanas cuja sede é em São Paulo assim como sua extensão cuja sede é em Montevideú<sup>99</sup>”. Na sequência vemos manifesta a preocupação da assembleia de ajudar as Cinematecas Polonesa e a Cinemateca de Praga para organizar uma conferência que visaria articular não só a união das cinematecas do Leste Europeu, como também o surgimento de cinematecas onde elas ainda não existissem na região<sup>100</sup>.

O mesmo tipo de preocupação era manifestado também com relação à Ásia e à África onde nem mesmo ainda existiam cinematecas. “Assim que tivermos a criação de uma cinemateca na Ásia e na África, as primeiras cinematecas membros da Fiaf deveram tomar a iniciativa de constituir seções locais e de reuniões regionais baseadas no modelo sul-

---

<sup>98</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Lausanne, 1954. *FIAF – Congrès de Lausanne, 11 – 16 Octobre, 1954 – Resultats des Travaux et Resolutions*. P.5.

<sup>99</sup> Ibidem, P.6.

<sup>100</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Lausanne, 1954. *FIAF – Congrès de Lausanne, 11 – 16 Octobre, 1954 – Resultats des Travaux et Resolutions*. P.6. Um fator relevante a ser levado em consideração, é que apesar de Paulo Emilio ter feito parte do comitê diretor da Fiaf durante praticamente todo o período que essa pesquisa abrange (sobretudo no que diz respeito ao recorte estabelecido aqui) a presença dos latino-americanos nas reuniões da Fiaf não era assim tão frequente.

americano<sup>101</sup>”. É verdade que havia um delegado da Índia no congresso de Lausanne, e tanto Lindgren como Langlois propuseram uma recomendação – que foi aprovada – solicitando a todos os membros da federação a fazer um esforço de colaboração para a constituição de uma cinemateca na Índia<sup>102</sup>.

Em relação tanto ao BIRHC, quanto ao projeto do agora chamado Instituto Internacional de História e Museografia do Cinema (o Instituto da Fiaf) pouca coisa havia mudado. Em relação ao primeiro, a grande novidade em potencial, era o planejamento para realização de uma conferência de historiadores de cinema em Paris no ano seguinte (1955), “para a constituição formal do *Bureau*”. Em relação ao instituto a novidade é que Jean Benoit Levy havia sido escolhido para elaborar o projeto do instituto, sendo encarregado igualmente de elaborar o “sistema de intercâmbios de estagiários entre cinematecas, que foi a princípio votado no congresso de Vence<sup>103</sup>”. As coisas na Fiaf caminhavam, de fato, bem lentamente. O que talvez tenha feito com que o mesmo Jean Benoit-Levy “mudasse de lado”, “virasse a casaca”, e passasse a ser em 1956 o responsável pelo projeto do Instituto Internacional de Cinema e Televisão da Unesco.

O fato é que com tantos projetos em curso, a federação passaria a necessitar de um orçamento maior, o que sempre levaria a disputas em torno das cotas anuais da Fiaf (disputas que doravante se intensificariam). Embora Toeplitz tivesse razão em 1960 quando afirmava que as cinematecas precisavam entender que para fazer parte de uma federação internacional era preciso pagar – ajudar materialmente a construir tal federação – acreditamos que a posição de muito outros dentro da Fiaf de estudar reduções de cotas para aquelas cinematecas que se declaravam incapazes de pagar o total fixado, é digna de estudo. Pois se por vezes podia haver certo desleixo de alguns para com questões tão importantes, por vezes era mesmo quase impossível acreditar que as cinematecas do terceiro mundo poderiam cumprir com as mesmas obrigações financeiras que as instituições de países ricos. Em 1954 Langlois propôs uma espécie de aluguel para cada filme emprestado entre as cinematecas, mas essa solução paliativa e alternativa foi deixada de lado (por hora) para a realização de outros estudos, de outras alternativas<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Lausanne, 1954. *FIAF – Congrès de Lausanne, 11 – 16 Octobre, 1954 – Resultats des Travaux et Resolutions*. P.8.

<sup>102</sup> Cf. Ibidem, P.7.

<sup>103</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Lausanne, 1954. *FIAF – Congrès de Lausanne, 11 – 16 Octobre, 1954 – Resultats des Travaux et Resolutions*. P.9.

<sup>104</sup> Cf. Ibidem, P.14.

## Varsóvia, 1955

Se ao menos pela documentação que tivemos acesso o congresso de Lausanne pareceu morno e pouco movimentado, o mesmo não se pode dizer do congresso de Varsóvia no ano seguinte (1955). A primeira coisa que nos chama a atenção é a grande quantidade de instituições presentes, ainda que o congresso estivesse ocorrendo em uma cidade distante do “centro da federação” (a Europa Ocidental). Podemos notar, por exemplo, a grande presença de cinematecas do Leste Europeu (algo que a sede do congresso apenas vinha facilitar). Estavam presentes as cinematecas de Belgrado (*Yugoslovenska Kinoteka*), de Praga (*Ceskoslovensky Statni Film*), de Varsóvia (*Centralne Archiwum Filmowe*) e de Budapeste (*Magyar Allami Filmarchivum*), além de outras instituições da região, com grande destaque para a delegação a Escola de Cinema de Lodz (Varsóvia). Outra presença importante era a de dois países asiáticos, a Coreia do Norte, e a China. Mas por outro lado, nos chama a atenção também o pouco destaque dado, na lista de presença, aos latino-americanos. A lista se limita a afirmar que estavam presentes “representantes da América Latina<sup>105</sup>”. Infelizmente isso não acontecia por acaso, ou simplesmente por má vontade da Fiaf. Como afirmamos, apesar de Paulo Emilio ter feito parte do comitê diretor da federação, a presença dele próprio assim como a de outros membros latino-americanos era, digamos, inconstante. Não foi diferente em Varsóvia:

A assembleia geral lamenta que por razões de ordem material, o Sr. Paulo Emilio Sales Gomes que tinha a incumbência de representar todos os membros do *Bureau* latino-americano não pôde vir a Varsóvia como ele tinha a intenção, [e] a tesouraria da federação não teve como lhe dar a oportunidade de partilhar de seus custos de viagem como ele tinha solicitado<sup>106</sup>.

Além de Paulo Emilio, estava ausente também o delegado da Cinemateca Uruguaia que tinha sido incumbido de substituir Paulo Emilio, e fornecer à assembleia geral da Fiaf todas as informações referentes à recente criação do *Bureau* latino-americano em *Punta Del Este* (Uruguai) em 1954 (do qual trataremos adiante). Em um momento tão importante, duas ausências tão importantes (três, se contarmos também com a Cinemateca Argentina). A Fiaf não tinha muito a fazer. Não era possível deliberar de modo válido sobre as decisões tomadas em *Punta Del Este*. O que a federação se propunha a fazer, era convocar uma

---

<sup>105</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Varsovie 1955. *Fiaf – Varsovie – 26 -30 de Septembre, 1955 – Decisions*. P.2.

<sup>106</sup> *Ibidem*, P.9.

assembleia extraordinária, para avaliar a situação e tomar decisões que pudessem ser válidas de acordo com os estatutos e regulamento da federação. Foi proposto também que em uma possível reunião extraordinária fossem avaliadas – a toque de caixa – as candidaturas (para membros provisórios) das cinematecas que ainda não fizessem parte da Fiaf, de modo a que pudessem igualmente integrar à Seção Latino-Americana como membros provisórios da federação.<sup>107</sup>

A situação dos acordos da Fiaf com seus membros associados parecia igual. Exceção feita talvez ao Comitê de Cinema Etnográfico, cujos trabalhos pareciam mais avançados. A Fiaf manifestava seu contentamento pelo andamento das coisas, e solicitava ao Cife a “participar da criação dos comitês etnográficos nacionais que devem surgir da associação de personalidades sugeridas pelo comitê etnográfico [internacional] e duas personalidades cinematográficas designadas pelo membro ou pelo correspondente da Fiaf<sup>108</sup>”.

O mesmo ainda não se podia dizer das relações entre a Fiaf e a Federação Internacional do Filme sobre Arte, cujo acordo ainda não havia sido assinado, devido em grande medida a reformulações administrativas da Fifa. Mais ou menos no mesmo ponto estavam as relações da Fiaf com o *Bureau International du Film Individuel*. O plano para com esse último era o de incluir no projeto do polo internacional de circulação de filmes um programa composto por filmes dessa categoria. O *Film Individuel*, como Langlois gostava de se referir ao projeto era uma entidade de produtores independentes, e que procurava fomentar a produção de *filmes independentes* de tendências experimentais e de vanguarda. Era um projeto bastante caro a Langlois, mas sobre o qual não temos muita informação.

Sobre o *Birhc*, a assembleia solicitava que os membros da Fiaf que ainda não tivessem constituído uma comissão nacional de pesquisa histórica, o fizessem de modo a viabilizar a criação de uma federação internacional de pesquisa histórica que funcionaria ligada ao *Bureau* (Birhc). A ideia era que essas seções nacionais pudessem compor o Birhc de modo descentralizado<sup>109</sup>. As tarefas que tais seções nacionais de pesquisa deveriam cumprir eram

---

<sup>107</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Varsovie, 1955. *Fiaf – Varsovie – 26 -30 de Septembre, 1955 – Decisions*. P.9.. A Fiaf aprovou já em Varsóvia a entrada da Cinemateca Colombiana como membro provisório da federação “sob a condição de que essa cinemateca se submeta, durante um período de um ano, aos regulamentos do Polo de países latino-americanos, especialmente aos regulamentos de tiragens e de centralização de cópias em Montevideú. Cf: *Ibidem*, P.12.

<sup>108</sup> *Ibidem*, Anexo – P.1.

<sup>109</sup> Mais interessante que isso é ver que havia sido aprovada em Amsterdã, uma definição do que era (ou deveria ser) um historiador do cinema: “A arte cinematográfica, estando totalmente relacionada com as outras disciplinas das artes pré-existentes, pressupõe obrigatoriamente o conhecimento de todas as outras artes, assim como aquele da história geral da humanidade. Desse modo o historiador do cinema deve conhecer a história da arte, da música, da literatura e da civilização. Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Varsovie, 1955. *Fiaf – Varsovie – 26 -30 de Septembre, 1955 – Decisions*. Anexo – P.2.

basicamente três: 1) constituir coleções de documentos primários necessários a todo trabalho de pesquisa em história, 2) encorajar os historiadores a se interessarem pela pesquisa sobre cinema, e 3) *fazer todos os esforços para institucionalizar a disciplina nas faculdades de História dos países interessados*<sup>110</sup>. Outra recomendação era a de que fosse realizada com a maior urgência possível a coleta de testemunhos “cuja desapareção consistirá na perda de testemunhos indispensáveis para a constituição e do conhecimento da história do cinema”. Desse modo, a primeira tarefa das comissões nacionais é a de registrar *au magnétophone* ou por meio da estereotipia esses depoimentos e de publicá-los por meios de notas, artigos, além de divulgar fotografias e documentos de posse ou conhecidos por essas pessoas<sup>111</sup>.

Além disso, o *Bureau* deveria servir como elo entre as seções nacionais e de agente de estímulo onde não houvesse representação da Fiaf, e colaborar com a formação do acervo da Biblioteca Internacional da Fiaf, por exemplo, na microfilmagem de obras de referência dais quais não existissem muitos exemplares, bem como para organizar um sistema de empréstimo temporário de documentos e livros entre cinematecas para o uso de pesquisadores. A publicação de um boletim que divulgasse o trabalho do BIRCH – e das comissões nacionais –, e de novos estudos e artigos, também era prioridade no projeto, assim como trabalhar para divulgar fontes primárias da história do cinema. Destacamos a permanência dos dois nomes latino-americanos na comissão temporária do BIRCH: Paulo Emilio Salles Gomes (Brasil) e o poeta e colecionador de filmes uruguaio, Fernando Pereda<sup>112</sup>.

### *Seções Regionais da Fiaf*

A principal base de apoio para o projeto do fundo internacional de circulação de filmes da Fiaf estaria doravante na criação de seções regionais da federação em diversas partes do mundo. No período abordado por nós aqui temos notícias de esforços nesse sentido no Leste Europeu e na América Latina, mas foi só nesse último “território” que o projeto prosperou. A presença latino-americana na federação já era relevante no período, tendo a então Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (futura Cinemateca Brasileira), e o SODRE de Montevideú como membros desde 1948, e a partir de 1952 também a Cinemateca Argentina e a Cinemateca Uruguaia.

---

<sup>110</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congr s de la FIAF/ Varsovie, 1955. *Fiaf – Varsovie – 26 -30 de Septembre, 1955 – Decisions*. Anexo – P.3.

<sup>111</sup> Cf: Idem, Ibidem.

<sup>112</sup> Cf: Ibidem, Anexo, P.4.

Nos arquivos da Cinemateca Uruguiaia encontramos um documento sem data que pode servir de ponto de partida para nossa análise do projeto latino-americano. O documento em questão, intitulado “temas para a reunião de cinematecas” (tem versão em inglês e em francês), visava promover esforços conjuntos para a salvaguarda do patrimônio cinematográfico em geral, estudar meios de abolir barreiras alfandegárias (facilitando o intercâmbio de materiais, filmes e *não filmes*), e a promoção em conjunto de atividades de difusão; diz visar também o estudo para a criação de um “pool” de negativos para dar base a tais intentos de intercâmbios além de “estudar e determinar os problemas que afetam o desenvolvimento normal das cinematecas devido a razões de ordem geográfica e sua interdependência com a Europa e com o resto do mundo<sup>113</sup>”.

Os estatutos da Seção Latino Americana da FIAF, datados de 1955, basicamente postulam o que foi dito acima como sendo alguns de seus principais objetivos. O texto visa a união de cinematecas, mas aceitava a afiliação, como membro provisórios, de organismos que se dediquem somente à difusão que “podem ser chamados no futuro a desempenhar tais tarefas em interesse e conforme os regulamentos da FIAF<sup>114</sup>”. O estatuto afirma ainda que só poderia ser membro efetivo da mesma quem também fosse membro efetivo da FIAF, e que a Seção poderia encaminhar a candidatura de membros provisórios a membros efetivos da FIAF. Vejamos um pouco mais da definição do que era naquele momento o projeto da Seção (a partir de seus estatutos):

- 1) representar o organismo regional em suas relações interna e ante a FIAF;
- 2) constituir-se em centro de informação permanente sobre arquivos de filmes na região, e para tanto *realizará um censo da documentação e filmes existentes, estado da cópia e situação jurídica das mesmas*; 3) propiciar a união dos membros afiliados à Seção, facilitando o intercâmbio de filmes, documentação e informação existente; 4) cumprir todas as atividades necessárias para o desenvolvimento das finalidades previstas no artigo primeiro<sup>115</sup>.

A Seção seria dividida em dois comitês. Um comitê coordenador – composto pelos membros efetivos, sendo este deliberativo e executivo. E um segundo comitê honorário, “integrado por personalidades de relevo para a cultura de cada país membro<sup>116</sup>”.

---

<sup>113</sup> AHCU – *Temas para o encontro de cinematecas*. S/d.

<sup>114</sup> AHCU – *Estatutos da Seção Latino-Americana da FIAF*, Montevideú, 1955.

<sup>115</sup> AHCU – *Estatutos da Seção Latino Americana da FIAF*, Montevideú, 1955. P.2. Grifo nosso.

<sup>116</sup> Idem.

Junto destes comitês e de suas respectivas secretarias estaria a Secretaria Geral da Seção, que seria uma função exercida pela Cinemateca Uruguaia. A manutenção desta secretaria se faria por meio das verbas advindas das cotas anuais que os membros deveriam pagar à mesma. As reuniões seriam anuais, além das eventuais reuniões extraordinárias do comitê coordenador. Por fim o texto não deixa dúvidas quanto a sua “subordinação à FIAF”, pois alega que em caso de dúvidas em relação aos estatutos da Seção, regeria o mesmo os estatutos gerais da FIAF.

\* \* \*

Rudá Andrade afirmou que, em 1954, Henri Langlois, então de passagem por São Paulo e Montevideú, “deixou um projeto de um escritório da FIAF para a América Latina, que deveria se tornar um *polo* regional”<sup>117</sup>. Sem querer dar a impressão de que Langlois foi o único pai, e demiurgo de tudo o que se sucedeu, é preciso lembrar que ele era na época o principal apoio internacional do projeto levado a cabo pelos latino-americanos. Como Secretário-Geral da FIAF, Langlois tinha poder para levar a cabo aquele que certamente foi uma de suas principais contribuições na história das cinematecas: o apoio a criação desse tipo de instituição ao redor do mundo.

A ideia inicial de Langlois em relação ao “escritório da FIAF” na América Latina era que o mesmo fosse no Brasil. A aposta de Langlois no Brasil como sede da Seção era grande: “podemos por conseguinte também vislumbrar que o Brasil poderá tornar-se, por extensão da Seção Latino-Americana a Sede da *Seção Pan-Americana da Fiaf*”<sup>118</sup>. A Seção deveria fazer parte do Instituto da FIAF (projeto em desenvolvimento como vimos), e participar da tarefa de constituição das *cinematecas especializadas*. A Seção deveria funcionar assim como “uma escola profissional de cinematecas, um centro de formação de cineclubes e de cursos universitários de história do cinema”.<sup>119</sup> Langlois esforça-se por estabelecer e apontar caminhos para as relações entre a Seção Latino Americana e os *bureaux* de pesquisa da Fiaf, afirmando que dois polos de pesquisa poderiam interessar ao Brasil: a pesquisa de filmes sobre arte, e a parte de filmes etnográficos.

---

<sup>117</sup> ANDRADE, Rudá. *A ação dos cineclubes e das cinematecas na América Latina para o desenvolvimento da cultura cinematográfica. Mesa Redonda Internacional sobre Cinema na América Latina*. UNESCO – Santa-Marguerita Lígure, 1961. P.36. Traduzido do original francês por Fausto D. Correa Jr.

<sup>118</sup> AHCB/ Seção Latino-Americana da FIAF – Section Latino Americaine de FIAF – Projeto de Henri Langlois, (1958?). P.2. Grifo nosso.

<sup>119</sup> *Ibidem*, P.4.

Para tanto, Langlois queria estabelecer acordos entre a Fiaf, a Cinemateca Brasileira e a Bienal de São Paulo, e afirma já ter estabelecido contatos com Ciccillio Matarazzo, e que pretendia aprofundar a matéria com Paulo Emilio Salles Gomes. A Cinemateca Brasileira estaria assim ligada também ao Centro do *Bureau de Recherche de Films sur l'Art* no *Stedelijk Museum* de Amsterdã. No caso do filme etnográfico, Langlois acreditava que seria importante também estimular a produção deles – pelo que pudemos depreender, pela raridade do material produzido<sup>120</sup>. Um dos pontos era organizar mostras sobre o tema com a Bienal (exposições paralelas), mas também fora das Bienais, bem como promover um concurso (com premiação) e que os filmes premiados deveriam ser depositados (cópias) na Cinemateca em São Paulo, centro do Fifa e do Cife<sup>121</sup>.

Assim, a importância do projeto de Langlois é muito grande não apenas pelo significado oficial de apoio da Fiaf aos intentos dos latino-americanos, mas também devido ao conteúdo pedagógico nele inserido aqui. É bastante clara para nós a maneira como ele enxergava no projeto de uma seção regional da federação *um todo* dos projetos em debate a Fiaf no período.

Na prática, nos primeiros tempos da Seção Latino-Americana da Fiaf as ações se concentraram em um triângulo formado por Brasil, Argentina e Uruguai. Langlois, curiosamente, tinha uma triangulação diferente na cabeça, o Brasil seria a sede, ao sul Montevideú, e ao norte (para nossa surpresa) Caracas, Cinemateca do Museu Niemeyer (não conseguimos identificar tal museu). Langlois pensava em Caracas e em Montevideú como polos regionais que deveriam desafogar as atribuições da sede (Brasil). Ele também já enxergava e considerava Cuba, e em uma futura cinemateca mexicana como polos importantes de seu projeto.

#### *Punta del Este, 1955*

O primeiro congresso da Seção Latino-Americana da FIAF aconteceu em 1955 (ano de criação da mesma) em *Punta Del Este*, Uruguai. Estavam presentes, pela Cinemateca Argentina, Rolando Fustiñana, pela Cinemateca Brasileira, Rudá Andrade e Paulo Emilio, pela Cinemateca Uruguiaia, Antonio J. Grompone, Jorge Angel Arteaga e Eugênio Hintz, pelo SODRE de Montevideú, Walther Dassori Barthet, e finalmente pela *Cineteca de Peru*,

---

<sup>120</sup> Cf: AHCB/ Seção Latino-Americana da FIAF – Section Latino Americaine de FIAF – Projeto de Henri Langlois, (1958?). P.2.

<sup>121</sup> Cf: *Ibidem*, P.4.

André Ruszkowski<sup>122</sup>. Na ordem do dia, a preocupação inicial era de como seriam as relações da Seção com a FIAF. “Esta claro que a FIAF deverá ser imediatamente informada [sobre as decisões tomadas na Seção], mas, sobretudo importa nosso trabalho”, afirma Paulo Emilio<sup>123</sup>. Esse tipo de postura seria, aliás, uma tônica no projeto (a busca de uma certa independência).

O primeiro ponto do temário foi constituído pelos informes e deliberações a respeito. O segundo, o estudo das possibilidades de intercâmbio de filmes e de criação de um polo (*pool*) para a América Latina. O terceiro, o estudo das bases do acordo que regulariam as atividades conjuntas das cinematecas latino-americanas; e por fim e a criação de um comitê coordenador da Seção.

No terceiro dia do congresso (29 de janeiro) foi debatido um modelo da Cinemateca Brasileira de circulação de filmes de seu acervo entre os cineclubes e que poderia servir de protótipo para o polo de filmes da Seção. A ideia era aparentemente bastante simples. Eram feitas 25 cópias (25 programas), ao custo de 25 contos cada, e 25 cineclubes dividiriam e pagariam um programa cada um, para ao final todos terem o direito de exibi-los. Segundo Paulo Emilio, isso poderia facilmente ser elevado a 50 programas, 50 cineclubes. Um modelo, diga-se de passagem, *bem mais interessante do que o que foi proposto à Ficc no acordo de Roma (1949)*.

Argentinos e uruguaios concordam em adotar o modelo brasileiro, agindo portanto como patronos dos cineclubes de seus países, sendo acordado também que o Brasil estenderia suas ações ao Uruguai e a Argentina. É importante frisar que os acordos visavam *negativos e positivos*, e não somente dos últimos, pois como alertou Rolando Fustiñana era preciso também garantir a preservação do material. Segundo Fustiñana o plano brasileiro prevê isso, mas deixa o problema sem solução para ele e para os colegas uruguaios. Vemos aqui novamente a preocupação expressa com a preservação<sup>124</sup>. O uso da mala diplomática deveria ser sempre uma constante, o que não impedia a busca por outras facilidades governamentais; no caso brasileiro, se falou até mesmo na utilização de aviões da FAB.

Foi decidida também a criação de dois conselhos, um honorário e outro coordenador. O honorário deveria ser composto por gente de prestígio no movimento de cultural cinematográfica latino-americana. Neste sentido há um debate interessante: Grompone colocou o problema de que sua indicação deveria recair em personalidades políticas. Paulo

---

<sup>122</sup> Cf: AHCB/ Seção Latino-Americana da FIAF – Ata do 1º Congresso, Punta Del Este, Uruguai, 1955. P.1.

<sup>123</sup> Cf: Idem, Ibidem.

<sup>124</sup> Cf: AHCB/ Seção Latino-Americana da FIAF – Ata do 1º Congresso, Punta Del Este, Uruguai, 1955. P.4

Emilio, no entanto considera que isso deveria ser evitado, posição sobre a qual Ruzskowski concordava, acreditando que os integrantes do conselho deveriam estar essencialmente vinculados ao cinema, e não simplesmente por proporcionar patrocínio econômico e outras causas parecidas<sup>125</sup>. Por outro lado se resolve por unanimidade que o comitê coordenador deveria ser formado por Brasil (Filoteca MAM-SP), Argentina (Cinemateca Argentina) e Uruguai (Cinemateca Uruguia).

O mais importante a destacar por hora são os resultados aparentemente tímidos deste primeiro encontro. Criou-se formalmente a Seção Latino-Americana da FIAF, elegeu-se o seu comitê coordenador, e esboçou-se o projeto de um polo latino-americano de filmes (de circulação e preservação) que seria desenvolvido em parceria dos cineclubes do continente.

#### *São Paulo, 1956*

O segundo Congresso de Cinematecas Latino-Americanas aconteceu em São Paulo, em 1956. Apesar da ausência de André Ruzskowski (*Cineteca de Peru*) a lista de participantes mostra um nítido crescimento na adesão ao projeto. Estavam presentes ao encontro além do pessoal da Filoteca do MAM-SP (em vias de se separar do Museu), a Cinemateca Argentina, o SODRE, a Cinemateca Uruguia, e ainda paraguaios e chilenos como observadores. O temário continuava ainda basicamente o mesmo. Informes locais, informes sobre o último congresso da FIAF (Varsóvia, 1955), a afiliação de novos organismos e instituições, e os problemas da circulação de filmes. De partida alguns pontos do temário parecem relevantes, como, por exemplo, a relação no período da Cinemateca Argentina com as emissoras de televisão em seu país:

*A Estación de Televisión* havia solicitado filmes à Cinemateca, já há algum tempo, mas os pedidos sempre eram negados para não contradizer os regulamentos da FIAF. Em certo momento, uma pessoa de confiança se encarregou da programação artística da Tv, pretendendo fazer, por parte deste meio, a difusão de filmes de arte, pedindo novamente a colaboração da Cinemateca Argentina. Então, esta ofereceu programas para serem utilizados de uma forma cultural, fazendo a história do cinema, complementada por explicações, exibição de quadros explicativos, etc. Esta programação se estendeu posteriormente durante seis meses, devido ao êxito que obteve, funcionando sob o nome de 'cineclubes Tv'<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> Cf. *Ibidem*, P.5.

<sup>126</sup> AHCB, Seção Latino-Americana da FIAF. *Ata do II Encontro do Comitê Diretor da Seção Latino-Americana da FIAF – São Paulo, 1956*. P.2

Sobre este assunto, a resolução do congresso – recomendando especial cuidado – propunha uma sessão especial de debates para o tema, o que indica um problema delicado a ser tratado. De todo modo a resolução do congresso foi a de “observar estritamente o texto e o espírito das resoluções da FIAF sobre televisão<sup>127</sup>”.

No informe brasileiro é preciso ressaltar o esforço que havia em demonstrar o equilíbrio entre as atividades de preservação, documentação, pesquisa e difusão. A concisão com que são noticiadas as atividades de preservação indicam segurança e certa solidez nas ações que seriam devastadas no ano seguinte pelo incêndio de 1957. Já no tema difusão, especial destaque para a mostra “10 anos de filmes sobre arte”, não apenas pela mostra em si – seu alcance, etc. – mas pelas ligações com o projeto de Langlois para a Seção, e de todos os outros em pauta na federação<sup>128</sup>. Uma análise do catálogo da mostra certamente seria muito produtiva para compreendermos (*in loco*) a pedagogia do projeto.

Outra notícia do congresso da Seção em 1956 é que o SODRE, já membro efetivo da FIAF ingressa também como membro efetivo da Seção na reunião de São Paulo, e a Filmoteca Colombiana (então membro provisório da FIAF) foi também aceita como membro provisório da Seção.

A preocupação com a preservação que aparece constantemente na documentação surge aqui de um modo interessante. O assunto é o intercâmbio de filmes e o projeto proposto pela Cinemateca Brasileira no ano anterior (em *Punta del Este*, Uruguai) sobre o mesmo tema “o Sr. Fustiñana [Cinemateca Argentina] diz que a demora em tornar efetivo o envio desses programas (previsto para 1955) tem originado prejuízos no que se refere às possibilidades de reciprocidade por razões de conservação dos filmes, encarecimento de laboratórios, etc. Pensa que isto poderia dar lugar a uma revisão do acordo”<sup>129</sup>

O Acordo descrito entre a Cia. Aérea uruguaia *Pluna*, a Cinemateca Uruguaia e as autoridades diplomáticas do Uruguai mostravam uma possibilidade de como poderia ser resolvido (ao menos parcialmente) o problema de transporte de filmes. As resoluções sobre o tema afirmam que o intercâmbio de filmes deveria continuar por meio dos acordos já realizados e pelos meios já disponíveis; o congresso se dirigiria aos governos de Brasil, Argentina e Uruguai, explicando as dificuldades de intercâmbio e solicitando que

---

<sup>127</sup> AHCB, Seção Latino-Americana da FIAF. *Ata do II Encontro do Comitê Diretor da Seção Latino-Americana da FIAF – São Paulo, 1956*. P.12

<sup>128</sup> Cf. *Ibidem*, P.4-5.

<sup>129</sup> *Ibidem*, Grifo nosso.

exortassem as autoridades de importação, aduana e demais correspondentes de cada país a resolver favoravelmente ou facilitarem as soluções dos problemas de intercâmbio de filmes entre as cinematecas da Seção Latino-Americana da FIAF.<sup>130</sup>

São propostas também formas de apoio à Colômbia, bem como o intercâmbio de dados filmográficos, tendo sido Rudá Andrade o proponente de um método para tanto. Rudá propôs o preenchimento de fichas sobre o estado dos filmes (cópias) de difusão pelos arquivistas e exibidores dos filmes (preocupação com a preservação dessas cópias). É unânime também a ideia de que era necessária a presença de um delegado da FIAF nas reuniões e congressos da Seção Latino-Americana.

\* \* \*

Os informes da Seção aos congressos gerais da FIAF talvez possam ser vistos com especial interesse por se proporem a ser a síntese das atividades da Seção Latino-Americana para a federação. Todavia, não devemos esquecer o aspecto político/ oficial destes documentos. Nem tudo era dito nestas sínteses. Há no informe de 1957 (como deve existir em todos os outros) uma preocupação em afirmar o caráter legal da Seção, e de como seus membros estavam dispostos a seguir as diretrizes da FIAF.

Como tópicos do documento vemos a preocupação dos latino-americanos em tomar pé das solicitações da FIAF sobre o andamento das investigações históricas, e da microfilmagem de documentos de pesquisa; e repassar estas informações às cinematecas e cineclubes, bem como as demais orientações da federação. Outro ponto do documento mostra interesse e preocupação na regulamentação do uso, propriedade, obtenção e circulação de *negativos* e positivos. Contudo, o ponto mais interessante do documento parece ser o anúncio de envio de uma solicitação à federação para que a Fiaf arcasse com parte das despesas da Seção<sup>131</sup>. Como veremos, os latino-americanos desejavam pagar metade das suas cotas individuais à Fiaf em Paris, sendo que a outra metade seria enviada à

---

<sup>130</sup> Cf: AHCB, Seção Latino-Americana da FIAF. *Ata do II Encontro do Comitê Diretor da Seção Latino-Americana da FIAF – São Paulo, 1956*. P.9. P.11.

<sup>131</sup> Cf: AHCB, Seção Latino-Americana da FIAF. *Informe da Seção ao Congresso da FIAF de 1957 – Antibes, França*. P.1

secretaria da Seção Latino-Americana em Montevideu para o financiamento dos projetos da Seção.

Nada mais significativo dessa precariedade financeira do que a notícia do adiamento do III congresso da Seção devido ao incêndio da Cinemateca Brasileira em janeiro daquele ano. Adiamento inicialmente planejado para seis meses, e que, ao que a documentação indica prolongou-se até 1959, ano do III congresso.<sup>132</sup>

O informe dá notícias sobre os problemas de transporte que persistiam além de alertar a federação sobre a difícil situação financeira da Seção por esta ter que arcar sozinha (e separadamente) das próprias despesas e das da FIAF – como se fossem coisas distintas<sup>133</sup>.

A Seção lamenta também por meio de seu informe que até aquele momento as instituições que dela faziam parte não tinham a disposição um estoque de filmes para circulação. Aqueles que estavam em circulação precisavam ser substituídos e mais do que isso, se pretendia ampliar a gama de filmes, “não só para manter o interesse dos espectadores, *mas também para interessar a todos os países latino-americanos na cultura cinematográfica e em consequência, na criação de organismos capazes de se filiar à FIAF*”<sup>134</sup>. Fala-se do sacrifício necessário de se manter uma filmoteca, baseando-se em colaboração esporádica entre elas, e pede uma ação mais forte da FIAF em colaboração à Seção neste sentido, mas também visando a cooperação internacional de modo geral.

\* \* \*

Nas reuniões do Comitê Diretor da Fiaf (2 e 3 de março) em 1957, Paris, Langlois fala sobre o incêndio da Filmoteca de São Paulo e da ajuda demandada por essa instituição. Nesta ocasião, o secretário-geral anuncia que em acordo, e por meio de uma ação do Ministério de Assuntos Exteriores, as autoridades francesas e a Cinemateca Francesa tomaram a iniciativa de oferecer uma ajuda sob a forma de doação de livros ao arquivo brasileiro, e que ele mesmo havia escrito a historiadores franceses para lhes pedir igualmente o envio de livros dos quais eles eram os autores, e perguntava se os outros membros da FIAF não podiam eles tomar posições idênticas<sup>135</sup>.

O encontro foi marcado também por um breve debate sobre o *depósito legal*. Lindgren afirma que estava fechando um acordo – diretamente com produtoras e distribuidoras

---

<sup>132</sup> Cf: AHCB, Seção Latino-Americana da FIAF. *Informe da Seção ao Congresso da FIAF de 1957 – Antibes, França*. P.1

<sup>133</sup> Cf: *Ibidem*, P.3.

<sup>134</sup> *Idem*, *Ibidem*, P.3. Grifo nosso.

<sup>135</sup> Cf: AHCB – *Reunião do Comitê Diretor da Fiaf, 2 e 3 de março de 1957, Paris*. P.5.

inglesas – para promover o depósito legal de filmes *no British Film Institute* (Bfi). Pelo que pudemos entender o acordo estava sendo feito diretamente com os produtores, pois os mesmos não estavam de acordo com certas disposições do parlamento inglês a respeito da matéria. No mínimo tínhamos uma intervenção direta de Lindgren no caso visando uma boa solução. Ao que Langlois se mostra de acordo, lembrando que estas negociações são complicadas e poderiam mudar de rumo rapidamente<sup>136</sup>. Tudo indica que as posições de Langlois era a de angariar capital político para as cinematecas na medida em que estas fossem cuidando dos filmes com o passar dos anos, e nesse sentido era fundamental acumular acervo.

Lindgren também se mostra de acordo com Langlois, e ajunta que as trocas de filmes (empréstimos, empréstimos ilimitados, etc.) deviam ser feitas sob as melhores condições possíveis – com os melhores materiais possíveis – em vista de fortalecer tal política apontada por Langlois. Esse tipo de observação era válido, pois nem sempre os empréstimos, ou mesmo compra de materiais se davam nessas “condições ideais”. Langlois mesmo “vendeu” filmes à Filmoteca do MAM – SP por meio de cópias incompletas e algumas com muito uso, e por isso muito danificadas. Isso pode ter se constituído como um grave problema ao longo dos anos, pois se Langlois defendia essa postura e não tratou como prometeu dos materiais, ele assim deu justificativa (técnica) para seus críticos e adversários. Por outro lado, pode-se dizer que esse material deteriorado que era negociado não era o que de melhor a Cinemateca Francesa tinha, e que a ideia era difundir o que era possível difundir.

Em seguida Lindgren sugere que uma pesquisa seja feita de modo a prever os filmes existentes em versões diversas, e em diferentes arquivos em vista de reconstituir uma versão ideal do filme<sup>137</sup>. O comitê diretor aprova, e André Thirifays sugere que o Birhc fizesse a cada ano um estudo aprofundado de dez filmes com esse intuito. A proposta do belga é interessante e aponta para aspectos práticos das pesquisas que poderiam ser realizadas pelo BIRHC (e que uniriam assim pesquisa histórica com preservação). Vale lembrar que Paulo Emilio já tinha terminado sua pesquisa sobre Jean Vigo, sendo que tal pesquisa deu importantes contribuições sobre essa noção de *filme reconstituído*.

Ainda na mesma sessão Langlois toma a palavra para dizer que “nada é mais prejudicial às trocas [intercâmbios] que a não execução das promessas de retorno nas datas previstas ou da chegada depois da data de exibição do filme prometido” No entanto, é o próprio Langlois

---

<sup>136</sup> Cf AHCB – *Reunião do Comitê Diretor da Fiaf, 2 e 3 de março de 1957, Paris*. P.20.

<sup>137</sup> Cf: *Ibidem*, P.21

quem aponta para algo ainda mais complicado: “Igualmente a utilização dos filmes para outros fins que aqueles para os quais eles foram emprestados. Há um abuso cujas consequências serão fatais para os intercâmbios, à harmonia das relações e um apelo à ordem se impõe<sup>138</sup>”. Ele solicita assim ao comitê diretor de estudar os meios de por fim a essas práticas. Práticas muito comuns mesmo, alias. E não raro veremos Langlois falando nesse tom, digamos, *legalista*. Se isso parece pouco para derrubar a fama do francês de “anárquico” (no sentido estereotipado do termo), afirmamos que no mínimo ele estava defendendo um ponto de vista que procurava manter o equilíbrio do trabalho e dos acordos conseguidos com muito esforço pela Fiaf com produtores e detentores legais; ao que todos estavam de acordo.

#### *Antibes, 1957*

Já nessa época eram grandes os congressos da Fiaf. Para que se tenha uma ideia eram 23 representantes de 23 membros efetivos. Paulo Emilio, Fustiñana e Luis Vicens (Cinemateca Colombiana, Bogotá) estavam ente eles<sup>139</sup>. Estavam presentes também dois membros provisórios, o *Deutsches Filmarchiv* de Wiesbaden (que seria reconhecido como membro efetivo, passando a ocupar a vaga do *Deutsches Institut Für Filmkunde*) e o *National Film Institute of Ireland*, de Dublin. Entre os membros correspondentes destacamos a presença da Cinemateca Cubana, criada antes do ICAIC (e com participação direta de Langlois). É preciso notar também a presença de representantes dos organismos associados à Fiaf na época. Sonika Bo representava a *Cinémathèque Internationale du Film pour Enfants*, Lotte Eisner o *Bureau Internationale de Recherche Historique – BIRHC*, Mery Meerson a *Fédération Internationale du Film sur l’Art – FIFA*, e Anne Philippe o *Comité Internatiolale du Film Ethnographique – Cife*. Além dos observadores, dentre os quais estavam Rui Pereira da Silva pelo MAM-RJ e o *poeta e diplomata* Vinícius de Moraes (representante da Embaixada brasileira em Paris)<sup>140</sup>.

Boa parte das recomendações, decisões e resoluções são bastante burocráticas. Um ponto sobre o regulamento para a eleição do comitê diretor, contudo chama a atenção: “Por razões geográficas, elegeremos separadamente os representantes de postos atribuídos, o que

---

<sup>138</sup> AHCB – *Reunião do Comitê Diretor da Fiaf, 2 e 3 de março de 1957, Paris*. P.22.

<sup>139</sup> Cf. AHCB – *Decisões, resoluções e recomendações do XIII Congresso da Fiaf Antibes, França, 18-28 de Outubro de 1957*. P.1.

<sup>140</sup> Cf. *Ibidem*, P.2.

quer dizer que antes de eleger os outros membros do comitê diretor reservaremos o posto dos países da América Latina (e possivelmente no futuro) para aqueles da Ásia<sup>141</sup>”.

Em relação à ajuda à Cinemateca Brasileira o congresso decide enviar cópias, livros e documentos que permitissem assim à instituição reconstruir suas bases. Prometeram também “ajuda moral por meio de intervenções nas embaixadas para fazer entender o interesse que o mundo inteiro tinha na ressurreição dos arquivos brasileiros<sup>142</sup>”. Além de solicitar ajuda da congênere brasileira (MAM-RJ) aos colegas de São Paulo o congresso protestava contra a direção do MAM-SP que asseguravam os tesouros do museu (...) mas não asseguravam a coleção de filmes da cinemateca”. Para a Fiaf, tal fato devia servir de alerta a todas as cinematecas, indicando que elas deveriam buscar fontes próprias e independentes de financiamento<sup>143</sup>. Diga-se bem a verdade, era um alerta principalmente daqueles que defendiam e praticavam um modelo com autonomia institucional para aqueles que não o faziam. No primeiro caso encontramos a Cinemateca Francesa e a Uruguiaia, por exemplo; no segundo, o MoMA e o Bfi, dentre outros. Esse é um ponto fundamental, pois como já afirmamos aqui a convivência *aparentemente pacífica* por anos de diferentes *modelos institucionais* no seio da Fiaf está no cerne da crise de 1959/60.

O congresso endossava também a filiação do Birch como membro associado da Fiaf, tendo sido eleitos o Sr. Gregor como presidente do mesmo, e Maria Adriana Prolo juntamente com Lotte Eisner (secretárias-gerais). No que dizia respeito ao intercâmbio de materiais (sobretudo filmes) a recomendação do encarregado na matéria (Lindgren) era de que cada arquivo formulasse seus próprios regulamentos e os remetesse à Fiaf para apreciação (o que parece denotar a dificuldade de harmonizar regras gerais para os intercâmbios; mas poderia ser entendido como “má vontade” para com a matéria). Lindgren também ficaria incumbido de elaborar as diretrizes para a atualização do catálogo geral da Fiaf<sup>144</sup>. Ele se queixava da ineficácia da primeira edição desse catálogo impressa em livro. Seja porque naturalmente tal tipo de publicação se desatualizava rapidamente, ou devido ao fato (mais grave) de poucos arquivos terem colaborado na edição. Assim, o inglês sugeriu que dali por diante o projeto fosse levado a cabo por meio do preenchimento de uma ficha

---

<sup>141</sup> AHCBC – *Decisões, resoluções e recomendações do XIII Congresso da Fiaf Antibes, França, 18-28 de Outubro de 1957*. P.11.

<sup>142</sup> Idem, Ibidem.

<sup>143</sup> Cf: Ibidem, P.12.

<sup>144</sup> Cf: Idem, Ibidem.

padrão por cada cinemateca (membro da Fiaf) dos filmes de seu arquivo que seriam remetidas para o “fichário central” cuja sede deveria ser ainda decidida. Lindgren declarou o Bfi candidato para tanto.

As vantagens de sua proposta, segundo Lindgren, eram evidentes. O catálogo se desenvolveria sem parar, indefinidamente. O trabalho do “fichário central” seria reduzido ao mínimo, e os erros de transcrição seriam evitados, na medida em que seriam os próprios arquivos que preencheriam as fichas. Além disso, era um método ao qual, segundo ele, os arquivos se adaptariam facilmente. Contudo, o que mais chama a atenção no texto de Lindgren é algo que vai no sentido do famigerado tema do *segredo dos catálogos*: “A segurança é muito grande. Uma das desvantagens de um catálogo sobre a forma de livro, e que ele pode desaparecer da sede de um arquivo, e deste modo ir parar entre as mãos de pessoas não autorizadas. O que não pode ocorrer com um fichário<sup>145</sup>”.

A ficha proposta era bastante simples. Na frente deveria constar título original, nome do arquivo, país de origem, data de produção, diretor, principais atores. No verso, a língua do filme, se era mudo ou sonoro, negativo ou positivo, original ou contratipo, a duração, a língua das legendas (se houvesse), a língua da banda sonora, e o grau de integralidade (completo, incompleto, ou fragmentos). Em se tratando do guru da preservação na época, não podemos deixar de notar a falta de uma indicação do grau de deterioração do material. Mas tratava-se sem dúvida de uma proposta importante, interessante e fundamental no sentido de tentar dar uma medida do tamanho do patrimônio a ser salvo. Uma espécie de censo mundial de arquivos cinematográficos.

Outro ponto interessante aparece no relatório do secretariado diz respeito ao antepassado do atual *Journal of Film Preservation* – um dos melhores periódico de cinema do mundo, mesmo se tratando de uma publicação tão especializada – trata-se do antigo boletim de informação da Fiaf:

Três boletins de informação foram preparados ao longo do ano (...) O de janeiro continha informações gerais, mais os relatórios do *Australian Commonwealth National Library – film division*, assim como o do *Comité d’Archives de l’Institut Canadien du Film*, O de julho compreendia novidades gerais das atividades dos membros, com os relatórios das reuniões do BIRHC, as exposições de Munique e Berlin, o Festival de Cannes. O recente boletim de setembro apresentava os relatórios do Sr. Prinet da Biblioteca Nacional de Paris, e do Sr. Nicolas Lebedav [URSS] e do Sr. Joseph Grégor<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> AHCB – LINDGREN, E. *Catalogue General de la Fiaf*. P.2.

<sup>146</sup> AHCB – *Rapport du secrétaire exécutif sur les activités du secrétariat de novembre 1957 à octobre de 1958*. P.3.

Os três últimos relatórios apresentados no boletim de setembro foram apresentados antes no congresso de Antibes. Assim, a Fiaf aprimorava uma importantíssima ferramenta de coesão e de divulgação de seu trabalho: uma publicação periódica.

A secretaria pedia assim que os membros encontrassem tempo vez ou outra ao menos para escrever um artigo, mesmo que fosse breve, ou ainda algumas linhas apenas sobre um aspecto de seus respectivos trabalhos, manifestações cinematográficas, descobertas de materiais, ou “sobre um dos múltiplos temas de interesse para nossos leitores<sup>147</sup>”.

Por fim, o documento mostra o crescimento da federação. Trata da ratificação dos *Archives du Film Finlandaises* como membro provisório (após o recebimento de toda a documentação necessária para tanto), do ressurgimento da Cinemateca Persa (que havia se desligado voluntariamente da Fiaf em 1956) agora com o nome *Centre du Filme et du Spectacle des Archives Iraniennes*, assim como do surgimento de um arquivo de filmes na Albânia (que estaria presente em Praga para o próximo congresso da federação), sendo que o mesmo estava ocorrendo no Marrocos (em situação um pouco mais adiantada). Outros arquivos tentavam sua filiação ou consolidação no seio da Fiaf, com o *Norsk Filmistitut* (que pleiteava uma vaga como membro efetivo), o *Commonwealth National Film Division of Australia*, e o *Comité d'Archives de l'Institut Canidien du Film*, que tentavam uma vaga como membros provisórios

#### *Praga, 1958*

O congresso de Praga foi menor na duração e no número de participantes, mas não em sua importância. Pudemos ver pelo relatório da secretaria-executiva que as coisas estavam avançando, e que tudo parecia andar em paz. A pauta sempre parecida, trazia, contudo algumas novidades. A primeira delas era uma presença aparentemente consolidada do BIRHC como membro associado da federação. Continuavam os debates sobre o *instituto da Fiaf*, e das suas relações com outras instituições, (notadamente com a Unesco), assim como prosseguiram também os debates em torno da reformulação dos estatutos e do estabelecimento de regulações específicas para pontos específicos – principalmente com relação aos intercâmbios de filmes<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> AHCB – *Rapport du secrétaire exécutif sur les activités du secrétariat de novembre 1957 à octobre de 1958*. P.4.

<sup>148</sup> Cf. AHCB – *Décisions, Résolutions, Recommandations du XIV eme congrès de la Fiaf – Prague – 20 – 25 Octobre, 1958*. P.2. Como ainda veremos, o documento foi no mínimo discreto quanto às tensões inerentes ao relacionamento da Fiaf com a Unesco.

A presença dos latino-americanos foi marcada pela Cinemateca Uruguaia, pela Cinemateca Colombiana (membros) e pela Sr.<sup>a</sup> Berlanga (como observadora do México). Pediam desculpas pelas ausências a Cinemateca Argentina, o MAM-RJ e Margot Benaceraff (Venezuela). É de se estranhar bastante também as ausências tanto do Comitê Internacional do Filme Etnográfico (aliados de Langlois na Fiaf), e de outros membros associados, mas nem tanto da Federação Internacional de Filmes sobre Arte (que devido a crises internas aquela altura praticamente não mais existia).

O documento traz notícias interessantes sobre o BIRHC, como as eleições do comitê diretor do *bureau* e de seus vice-presidentes (dentre eles: James Card, Ernest Lindgren, além de figuras como Siegfried Kracauer e Paul Rotha). A lista visava, diz o documento, o caráter internacional, a universalidade do *bureau*. Novas comissões foram criadas se juntando às já existentes. As comissões de microfilmagem, de publicações, de ensino, de história técnica e de história econômica, uma de história da arte cinematográfica e outra de filmografia<sup>149</sup>.

Embora ainda não tenhamos ideia das atividades que o *bureau* desenvolvia (ou não) é certo que o projeto parecia ter os pés no chão. Pretendia-se por aquele momento “limitar as atividades da permanência do BIRHC àquelas de um centro de referência e de concentrar seus primeiros anos em um programa empírico, aconselhando suas sessões nacionais de organizar, com o aval e participação do BIRHC o maior número possível de manifestações e encontros exteriores possíveis<sup>150</sup>”.

Em relação às mudanças nos estatutos e nos regulamentos, sem dúvida o que mais nos chamou a atenção diz respeito a regulamentação do empréstimo de filmes. O mais interessante é o fato do documento se remeter a decisões anteriores da Fiaf, o que nos permite ter uma ideia ampla (e cronológica) a respeito da questão. Segundo a nova regulamentação os arquivos não tinham o direito de ceder ou vender filmes (Bruxelas, 1947) e sim proceder seus intercâmbios por meio de empréstimos temporários ou de tempo indeterminado – sendo que o arquivo detentor da cópia emprestada poderia solicitar o retorno do material em caso de infração do contrato de cessão (Paris, 1946). Isso valia também para todas as cópias e negativos tirados do material emprestado “seja [também] em função de solicitação do detentor, de mudanças nas condições de empréstimo estabelecidas pela Fiaf, ou ainda por toda outra razão [considerada] válida<sup>151</sup>”. Isso porque um filme

---

<sup>149</sup> Cf: AHCB – *Décisions, Résolutions, Recommandations du XIV eme congrès de la Fiaf – Prague – 20 – 25 Octobre, 1958*. P.8.

<sup>150</sup> Ibidem, P.8.

<sup>151</sup> AHCB – *Décisions, Résolutions, Recommandations du XIV eme congrès de la Fiaf – Prague – 20 – 25 Octobre, 1958*. P.14.

recebido a título de empréstimo não poderia ser copiado em hipótese nenhuma, sem autorização, “e quando tal autorização é dada, as cópias caíam na categoria de filme em empréstimo ilimitado<sup>152</sup>”.

Sobre os modos que tais intercâmbios poderiam acontecer legalmente importa notar que o documento frisa que “se um arquivo paga outro para fazer uma cópia de um filme a enviar em empréstimo, esse pagamento não pode, sob nenhum pretexto, significar que o arquivo beneficiado comprou o filme. A finalidade de tal pagamento é simplesmente cobrir os gastos de laboratório do arquivo de origem e de ajudar assim a realizar o empréstimo sem prejuízos financeiros<sup>153</sup>”. Era proibido também que os arquivos beneficiados anunciassem, a outros arquivos que detinham materiais (especialmente) sem a anuência e acordo do arquivo que lhes tivesse enviado tais materiais (Paris, 1946). Por esta razão – visando igualmente proteger e evitar problemas com os detentores legais – os membros da Fiaf deveriam enviar comunicados trimestrais à sede da federação, com listas de seus filmes enviados ao exterior (Paris, 1952). Além dessas regras obrigatórias, o regulamento fazia ainda algumas recomendações. A manutenção de cópias de preservação era uma delas. Outra recomendação importante era a de se estabelecer em contrato o tipo de uso que tal empréstimo permitiria ao beneficiado, explicando também que o receptor do material seria o responsável por todas as infrações dessas condições pré-estabelecidas (Paris, 1938), e que, para ajudar os arquivos a salvaguardar seus interesses, a Fiaf recomendava o uso de um contrato padrão estabelecido pela federação<sup>154</sup>.

O documento afirma que a assembleia geral tinha prolongado por um ano a comissão dos polos, com o direito concedido a ela de cooptar novos membros. A comissão por sua vez solicitava a ajuda de todos nos trabalhos “assinalando os negativos possuídos, estabelecendo programas, e contribuindo com a tiragem de uma cópia em 35mm e duas em 16mm”. A assembleia em resposta solicitava a preparação de um relatório da comissão sobre os trabalhos efetuados, com a lista provisória dos filmes estabelecida por Langlois<sup>155</sup>. A essa altura, do campeonato temos lá nossas dúvidas em relação ao empenho da Fiaf na matéria.

O regulamento não parece representar risco de tensão naquele momento. Acreditamos que esses pontos de tensão estavam em outras partes. O congresso designou Langlois,

---

<sup>152</sup> AHCB – *Décisions, Résolutions, Recomendations du XIV eme congrès de la Fiaf – Prague – 20 – 25 Octobre, 1958*. P.15.

<sup>153</sup> Idem, Ibidem.

<sup>154</sup> Cf. Ibidem, P.16.

<sup>155</sup> Cf. AHCB – *Décisions, Résolutions, Recomendations du XIV eme congrès de la Fiaf – Prague – 20 – 25 Octobre, 1958*. P.17.

Lindgren, Thirifays e Toeplitz como sendo uma comissão estatutária para preparar a redação definitiva dos novos estatutos da Fiaf. Este sim parece ser um vespeiro, pois os estatutos regulariam, dentre tantas outras coisas, as relações externas da Fiaf, em especial naquele momento com o Instituto/ ou Conselho de Organização Internacionais de Cinema e Televisão da Unesco (e também com a futura Federação Internacional de Arquivos de Televisão, a Fiat).

Uma novidade interessante nesse sentido era a inclinação de Jerzy Toeplitz para que a criação do instituto de pesquisa e ensino fosse um projeto da própria Fiaf. A federação decidiu aparentemente apostar definitivamente em um projeto próprio para tanto. Talvez o aspecto mais relevante e produtivo ao lado da regulamentação de intercâmbios (que possibilitaria a criação dos polos). A proposta foi aceita por unanimidade pela assembleia, que deu poderes e delegou Toeplitz para a implementação do projeto, cujos estatuto provisórios foram igualmente aceitos. Contudo, as tensões não tardariam.

Como vimos esse projeto não saiu do nada, e vinha sendo discutido desde o congresso de Vence (1953). O instituto visava à formação profissional de arquivistas e de historiadores de cinema (dando-lhes qualificação oficial e internacionalmente reconhecida), e conseqüentemente a melhora dos métodos científicos dos trabalhos de arquivistas e historiadores por meio da criação de um centro internacional de referência e informação nos domínios da filmografia e da bibliografia especializada. O instituto pretendia ser uma referência no desenvolvimento do ensino sobre cinema no mundo (tendo em vista que ainda se poderia considerar o projeto como pioneiro, uma vez que a formalização do ensino de cinema era um fenômeno recente do pós-II Guerra Mundial).<sup>156</sup>

Deste modo o instituto teria tarefas bem específicas no que dizia respeito ao trabalho das cinematecas, por meio do intercâmbio de pessoal entre os arquivos (como meio de ampliar seus conhecimentos e experiências pessoais), e a organização de cursos e de conferências internacionais tendo em vista a formação profissional de arquivistas, além de outras formas de atividades que pudessem servir a Fiaf<sup>157</sup>. Seu diretor estaria autorizado – por meio de acordos com a assembleia e com o comitê diretor da federação – a criar comissões, comitês, centros de estudos visando atividades específicas. Tais comissões, grupos, etc., poderiam ser criados nos países onde existisse um membro da Fiaf. Um detalhe,

---

<sup>156</sup> Cf. AHC B – *Décisions, Résolutions, Recommandations du XIV eme congrès de la Fiaf – Prague – 20 – 25 Octobre, 1958*. P.20.

<sup>157</sup> Cf. *Ibidem*, P.20.

no entanto pode ter complicado a vida do projeto. Em seu primeiro ano ele não teria receita própria; os gastos seriam repartidos entre os membros da federação interessados em colaborar<sup>158</sup>.

Ficava assim estipulado que a próxima assembleia geral (no próximo congresso) votaria os estatutos definitivos, mas já se definiram em Praga (1958) as linhas gerais para o primeiro ano de trabalho. Estavam assim planejadas a publicação de um livro sobre a organização dos arquivos (por Ferenc Hont), a preparação de uma bibliografia comentada dos principais livros sobre cinema em diversos países (por A. Bleir Brody e H. Lavies), a preparação de um regulamento para intercâmbio de pessoal entre arquivos (Ernest Lindgren) e um curso especial, fosse sobre S. Eiseinstein ou sobre uma filmografia modelo, a cargo do *Gosfilmofond*<sup>159</sup>.

#### *De volta à América Latina*

Pelas atas do III Congresso da Seção Latino-Americana da FIAF realizado em Mar Del Plata (Argentina) em 1959, podemos perceber um nítido esforço que visava o crescimento da Seção por meio da indicação de algumas outras instituições (cinematecas) para fazer parte do grupo<sup>160</sup>. Uma dessas instituições era o *Filmuseum* de Argentina (que não é o Museu Del Cine – municipal de Buenos Aires criado em 1971, segundo um dos seus fundadores, Gillermo Jurado<sup>161</sup>).

O primeiro ponto do temário do encontro – como era praxe – constituiu-se na leitura dos informes das cinematecas presentes ao encontro. Eugênio Hintz foi o primeiro pela secretaria da Seção – informou que as finanças (sobre as quais segundo o declarante, pela primeira vez se tinha um balanço mais preciso) continuavam ancoradas nas contas da Cinemateca Uruguiaia, sede da secretaria<sup>162</sup>. O debate ocorre em torno de temas tais como o financiamento do caixa da Seção, e que se deveria destinar os gastos de tal fundo, para a feitura de cópias, o financiamento dos congressos, para além dos gastos ordinários da

---

<sup>158</sup> Cf: AHCB – *Décisions, Résolutions, Recomendations du XIV eme congrès de la Fiaf – Prague – 20 – 25 Octobre, 1958*. P.21.

<sup>159</sup> Cf: Idem, *Ibidem*.

<sup>160</sup> Cf: AHCB – Seção Latino-Americana. Ata do III Congresso de cinematecas latino-americanas, Mar del Plata, Argentina, 1959.

<sup>161</sup> Depoimento pessoal de Guillermo Jurado ao autor. Buenos Aires, dezembro de 2008.

<sup>162</sup> Cf: AHCB – Seção Latino-Americana. Ata do III Congresso de cinematecas latino-americanas, Mar del Plata, Argentina, 1959. P.1.

secretaria, que felizmente, segundo Hintz, deixava de pagar aluguel, para funcionar definitivamente junto com a Cinemateca Uruguiaia<sup>163</sup>.

Neste sentido, também é muito interessante notar que a Seção procurava realizar seus congressos ligados a festivais de cinema, o que era bom não só do ponto de vista conceitual, mas também financeiro, pois poderia haver alguma ajuda neste sentido por parte dos festivais de modo direto ou indireto, por exemplo, quando um ou mais delegados da Seção fosse também jurado, ou organizador do festival, o que não era mesmo difícil de acontecer<sup>164</sup>. A Fiaf votou contra a realização de seus congressos paralelamente a outros certamente e festivais, mas a resolução era válida sobretudo para o território europeu. Um caso direto nestes termos era o *Festival de Cine Documental y Experimental* realizado periodicamente pelo SODRE do Uruguai, e que costumava rodar o país.

As notícias que podemos dar sobre os informes das instituições são poucas, mas boas. O SODRE, por exemplo, anuncia que havia *comprado* da *Kinoteca* Checa grande quantidade de filmes checos do pré-guerra (sinal das cooperações entre cinematecas do leste e os latino-americanos); e informa ainda impressionantes números de funções e espectadores de suas programações anunciadas principalmente a partir do Festival de Documentário e de Cinema Experimental<sup>165</sup>.

No informe da Cinemateca Uruguiaia Walther Dassori dá notícias sobre o intercâmbio de filmes (*vendas* e *doações*) dos uruguaios com a Cinemateca Colombiana. Informa também a realização de um ciclo de história do cinema nos cineclubes “*del Uruguay*” e “*Universitário*” que se prolongou durante todo o ano de 1958, terminando em 1959. Outra importante notícia era que desde 1958 a Cinemateca Uruguiaia tinha uma nova sede (*Plaza Cagancha*, 1162), e que ali dispunha “de depósito de filmes, escritórios, sala para aproximadamente 180 espectadores e uso comum de todo o local de exposições, salas, etc. com o Museu de Arte Moderna e o Centro de Artes e Letras do diário *El País* que também ocupa o local<sup>166</sup>”. A Cinemateca Uruguiaia informa também a “*compra*” de filmes do MoMA, e a publicação de uma “*Breve História del Cine Uruguayo*”, que havia sido enviado ao Birhc. O texto foi vendido a cineclubes e distribuído na imprensa (atualmente este texto está disponível no website da instituição); todavia, foi o relacionamento da Cinemateca com

---

<sup>163</sup> Cf: AHCB – Seção Latino-Americana. Ata do III Congresso de cinematecas latino-americanas, Mar del Plata, Argentina, 1959. P.2.

<sup>164</sup> Cf: *Ibidem*, P.2-3.

<sup>165</sup> Cf: *Ibidem*, P.6.

<sup>166</sup> *Ibidem*, P.4

os cineclubes uruguaios que ocupou mais espaço no informe da instituição; impressiona bastante a quantidade de clubes para um país *tan chico* como o Uruguai:

(...) foi intenso o movimento de filmes para cineclubes e instituições em 1958. Usufruíram de filmes da Cinemateca Uruguiaia: Cine Club del Uruguay, Cine Universitário, Cine Club de Rocha, Cine Club de Melo, Cine Club de Artigas, Cine Club de Durazno, as Jornadas Vicinais de Cultura do Município de Montevideo, o Cine Club da Biblioteca José P. Varela do Liceu de Rosário, Carmelo Cine Club, Cine Club de Paso de los Toros, Cine Club de Minas, Kadima (instituição cultural israelita), Liceu Francês de Montevideo, Cine Club del Liceu de Juan Lacaze, Liceu Rodó, Instituto Normal ocupado, Universidade ocupada, etc. O expoente declara que estas últimas projeções se efetuaram sem custo durante greves estudantis (que ocuparam os institutos como medida de força)<sup>167</sup>”.

Em seguida foi a vez da Cinemateca Argentina apresentar seu informe, o que foi feito por Fustiñana. No caso argentino (ao menos deste congresso), a difusão para operários aparece como tônica<sup>168</sup>. Apesar da escala da difusão havia conflito com a Federação Argentina de Cineclubes. Uma ideia de Fustiñana, contudo, espanta um pouco e parece irreal, ou irrealizável. Para ele “deve-se estudar de que a Seção Latino-Americana da FIAF financie a realização de cópias negativas dos filmes existentes nos arquivos das cinematecas associadas”. Para o argentino, o ideal futuro seria que existissem negativos de todos os filmes disponíveis e uma cópia positiva dos mesmos em cada uma das cinematecas afiliadas<sup>169</sup>. Pode parecer irrealizável, mas demonstra grande preocupação com o equilíbrio técnico/ conceitual entre a preservação e a difusão, se pensarmos que hoje com todas as novas mídias disponíveis ainda existem enormes problemas de acesso ao material devido a questões de direito legal, etc. Afora o informe argentino, em relação à conservação, a medida adotada parece estritamente política:

Por unanimidade, se resolve adotar a moção de Dassori, complementada por Artega e Fustiñana de acordo com a qual o Congresso dirigirá notas ao SODRE, ao Instituto Nacional de Cinema da Argentina, ao Fundo Nacional de Artes e a *Universidad de La Plata* da Argentina assinalando a importância do patrimônio cinematográfico das cinematecas uruguaias, Argentina, do SODRE e da Cinemateca da *Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de La Plata*, a necessidade de alocar recursos para copiar filmes e para instalar locais adequados para sua conservação, notas que assinaram os delegados presentes no congresso e personalidades estrangeiras participantes do Festival de Mar del Plata, como Abel Gance, Schwars, Marak, Munck<sup>170</sup>.

---

<sup>167</sup> AHC B – Seção Latino-Americana. Ata do III Congresso de cinematecas latino-americanas, Mar del Plata, Argentina, 1959, P.?

<sup>168</sup> Cf. *Ibidem*, P.6

<sup>169</sup> Cf. *Ibidem*, P.7.

<sup>170</sup> *Idem*, *Ibidem*.

Ao insistir em sua proposta já comentada aqui, Fustiñana recebe a seguinte resposta de Dassori. Este está de acordo, mas fez um cálculo aproximado dos ingressos anuais da Seção, em relação às contribuições das cinematecas afiliadas e demonstra que a aplicação da proposta não pode passar de uma mera teoria.<sup>171</sup> Não obstante, Dassori crê que ela pode ser votada como um princípio. Isto é fundamental, pois não basta creditar algo como essencialmente teórico. Não basta, acreditamos, lidar apenas com questões práticas, executivas, e dizer, “isso é teórico demais”. Em relação a votação da proposta de Fustiñana, é lembrado pela ata que a ajuda da FIAF à Seção “tem sido exígua”, e Fustiñana afirma ainda que Langlois não desejava mais “vender” cópias de filmes (como vimos havia um debate em curso na federação sobre esse ponto):

Se resolve por unanimidade que a Seção Latino-Americana da FIAF, na medida de suas possibilidades financeiras, alocará seus fundos para a copiagem de filmes das cinematecas afiliadas. O sistema de aplicação será regulamentado sobre as bases de um projeto que redigirá a secretaria e que deverá circular para sua prévia aprovação entre as cinematecas afiliadas. Ademais, deve-se solicitar a FIAF o envio à Seção, cada ano de um ciclo de filmes para ser exibido pelas cinematecas afiliadas. Corresponde insistir, nessa nota, sobre a necessidade de que cada cinemateca possua cópias dos filmes importantes existentes nos arquivos das cinematecas afiliadas a FIAF e a necessidade de que estas facilitem isto, seja por doação ou empréstimo ilimitado<sup>172</sup>.

Também foi aprovada por unanimidade uma ideia apresentada no Congresso Geral da FIAF de 1958, que solicitava que colecionadores fossem aceitos na Federação como membros especiais, “com o compromisso de reconhecer oficialmente a cinemateca da FIAF de cada país, o direito de prioridade sobre suas películas caso se interessem por elas outros arquivos ou outros colecionadores, ou em caso de que o colecionador aderente ou seus herdeiros decidam se desfazer de sua coleção<sup>173</sup>”. Por fim, mais um forte indicativo de que a Seção se preocupava muito com o equilíbrio na formulação do conceito. Trata-se da moção de criação de um *fundo para contratipagem*.

---

<sup>171</sup> Cf: AHCB – Seção Latino-Americana. Ata do III Congresso de cinematecas latino-americanas, Mar del Plata, Argentina, 1959. P.7.

<sup>172</sup> Ibidem, P.8.

<sup>173</sup> Idem, Ibidem.

Por unanimidade se resolve a constituição de um fundo especial da Seção Latino-Americana da FIAF, que se destinará exclusivamente para o financiamento dos gastos com película e laboratórios necessários para obter *cópias negativas* dos filmes existentes nas cinematecas que formam o comitê diretor assim como das demais cinematecas afiliadas. Este fundo se formará com uma contribuição anual suplementar que fixará, em cada caso, a secretaria da Seção e que compreenderá os membros efetivos, aos provisórios e também os associados ou correspondentes<sup>174</sup>.

O ano seguinte seria decisivo para o projeto da Seção. 1960 foi um ano chave para a crise da FIAF que se arrastaria pelo menos por mais oito ou nove anos, até o fevereiro de 1968, quando Henri Langlois, já afastado da FIAF desde 1960, é deposto de seu cargo de secretário-geral da Cinemateca Francesa. A derrota não foi apenas de Langlois, foi o fim, ou *a mutação de um projeto*.

---

<sup>174</sup> AHCB – Seção Latino-Americana. Ata do III Congresso de cinematecas latino-americanas, Mar del Plata, Argentina, 1959. P.10. Grifo nosso.

## *II – Versão (extra) oficial*

Um dos principais argumentos utilizados para relaxar a importância dos projetos da Fiaf no período anterior à crise é afirmar que eles na prática não existiram; que não saíram do papel. É bem verdade que acompanhando o desenvolvimento desses projetos pela documentação da Fiaf, temos a impressão de que nada caminhava; que de fato nada saía do papel. No entanto, acreditamos que de várias maneiras os projetos em pauta na federação estavam sendo realizados. Um dos modos mais efetivos de verificar isso é observarmos as atividades de difusão de algumas das cinematecas envolvidas nos projetos. Em muitos e muitos casos a ligação das atividades com projetos da federação é evidente. Não teremos fôlego para analisar as atividades que basicamente listaremos aqui, ainda que sejam elas de “apenas” algumas, de “apenas” duas cinematecas escolhidas aqui como exemplos e modelos – a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca Francesa.

O primeiro exemplo que gostaríamos de comentar diz respeito a um modelo de mostra de filmes que nos parece intimamente ligado aos projetos desenvolvidos no período. Foi comum nos anos 50 e nos anos 60, e consistia na realização por parte das cinematecas de grandes retrospectivas *de autores* e, o que era ainda mais comum, *de cinematografias*. É importante remarcar que tais mostras não estavam apenas vinculadas a uma necessidade das cinematecas de se mostrar publicamente e se fazer entender em um momento em que tal tipo de instituição ainda era verdadeiramente uma novidade e que poucos conheciam e sabiam de fato o que era as cinematecas, etc. Mais importante do que isso, é que tais atividades derivavam de um modo específico de concepção do que deveria ser uma cinemateca; sobre quais eram as *funções de uma cinemateca*.

Como facilmente as relações entre tais mostras e os projetos da Fiaf podem ficar demasiadamente “no ar”, apontamos de partida um dos vínculos diretos entre ambos. As mostras eram uma oportunidade práticas de consolidar intercâmbios entre as cinematecas da federação. A gigantesca e excepcional *Iniciação ao Cinema Americano* com seus incríveis 247 filmes realizada pela Cinemateca Francesa durante cinco meses de 1963 (entre junho e outubro), foi um tributo a *George Eastman House*, mas teve também participação do Bfi – para além de várias companhias produtoras norte-americanas<sup>175</sup>. Foi uma retrospectiva do

---

<sup>175</sup> *Initiation au cinéma américain: 1893 - 1961*. Paris: Cinémathèque Française, Musée du Cinéma 1963.

cinema norte-americano de todos os tempos (1893 – 1961). No excelente catálogo do festival para grande parte dos filmes, além de fichas técnicas, existem comentários sobre os filmes organizados em *ordem cronológica*. Trata-se de um trabalho aparentemente simples, e desprezioso na medida em que não vemos nenhuma tentativa de *grande elaboração* sobre a história do cinema norte-americano, além, de um pequeno texto de Henri Langlois; nada seria mais enganoso do que pensar dessa forma, pois é fundamental para o conceito de cinemateca o caráter *formador* desse tipo de mostra, cujo catálogo ademais segue sendo uma boa – diríamos mesmo excelente – fonte de referência para quem quiser se iniciar nessa cinematografia.

A Cinemateca Brasileira também se valeu, e muito, desse modelo de festival; desse modelo de *difusão*. O I Festival Internacional de Cinema de São Paulo (1954) é sem dúvida o marco inicial nesse percurso. O Festival, que teve mostras durante todo o ano, contou com uma imensa diversidade de programas, como as mostras de cinema científico (organizada por Benedito Junqueira Duarte), e a de cinema infantil (organizada por Sonika Bo, e que contou com a presença do cineasta escocês Norman McLaren). Além disso, aconteceram nos quadros do certame de 1954 três grandes retrospectivas: uma da obra Stroheim (que teve grande repercussão na crítica internacional), outra de história do cinema (*Grandes Momentos do Cinema*), e a terceira de cinema brasileiro (a *II retrospectiva de cinema brasileiro*). Há quem considere (até hoje) a realização do Festival de 54 uma extravagância. Não concordamos em absoluto. O festival foi a festa de inauguração de um projeto, que se desenvolveria ao longo da década de 1950 e início da década de 1960<sup>176</sup>.

Outro certame exemplar nesse sentido aconteceu em 1955. A mostra *10 anos de Filmes Sobre Arte* tinha uma dupla missão, como bem destaca Paulo Emilio no texto introdutório do catálogo. De um lado, por sua própria natureza temática, a mostra oferecia ao público a possibilidade de conhecer um gênero cinematográfico ainda pouco divulgado no Brasil, e ao mesmo tempo inteirar-se, mesmo que minimamente, dos debates que aconteciam em torno das possibilidades, limites e realizações desse mesmo gênero. Por outro lado, como afirma Paulo Emilio, os objetivos da então Filmoteca do MAM – SP com essa mostra eram mais amplos:

---

<sup>176</sup> Projeto que teve como prévia, é verdade, a realização da *I retrospectiva de cinema brasileiro* em 1952. Já tratamos um pouco sobre o I Festival Internacional de Cinema de S. Paulo em outro momento da pesquisa. Nosso desejo agora é dar um pouco mais de atenção a outras atividades da Cinemateca Brasileira no período. Cf: CORREA Jr, F.D. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Ed. Unesp. 2010. P.143-154.

Pelas Bienais o Brasil integrou-se nas grandes correntes da arte moderna. Mas no que se refere à arte do passado, nosso desenvolvimento tardio só permitiu que uma parcela ínfima do patrimônio artístico da humanidade ficasse depositada em nossos Museus. Provavelmente nunca possuiremos um quadro de Andrea del Castagno ou de Sesshu. É essa lacuna que podem preencher os filmes sobre arte. Sejam quais forem os limites dos diferentes tipos de filmes sobre arte realizados até agora, não há dúvidas de que temos ao nosso alcance um estimulante vigoroso de divulgação artística capaz de aprofundar e amplificar o papel tão importante desempenhado pelas reproduções<sup>177</sup>.

Ainda que nossos interesses aqui sejam outros, não podemos deixar de tentar dar uma pista que seja desses debates de modo a situar o gênero em questão; das possibilidades de *uma apreensão das artes plásticas que fosse especificamente cinematográfica*, como afirmou Bazin a propósito de um cineasta que se destacou no gênero. Em texto incluído no catálogo da mostra paulistana, Bazin faz uma diferenciação “elementar” entre os espaços onde se desenvolvem a ação pictórica e a ação cinematográfica: entre as molduras da pintura e do cinema. Em resumo, o crítico francês classifica a moldura pictórica como centrípeta, que encerra e define “um microcosmo radicalmente heterogêneo ao universo que o cerca”. A tela cinematográfica, ao contrário não seria uma moldura, e sim uma janela. Tudo o que é mostrado na tela cinematográfica, segundo Bazin, por sua natureza fotográfica, é percebido como indefinido, assimilado ao mundo exterior, o que faria dela uma janela centrífuga, onde a imagem continuaria virtualmente sem limites para além do retângulo que restringe nossa visão. Comentando o trabalho do cineasta italiano Luciano Emmer, Bazin escreve:

O achado fundamental de Emmer, do qual tudo deriva, é o de não mostrar nunca os limites do objeto pictórico; ele anula a moldura, inserindo nela a tela cinematográfica. A operação tem alguma coisa de química e de física. Primeiro, provocar a mutação da pintura em fotografia, o que permite tratar em seguida a nova imagem exatamente como o universo, de apresentá-lo sucessivamente como fragmentos de um mundo indefinidamente extenso, sem quebra de homogeneidade entre fragmentos e o espaço virtual que nos é escondido. A partir desse momento, o cineasta introduziu-nos psicologicamente no mundo do artista. Não se trata de uma metáfora, de uma identificação imaginária, de uma participação afetiva ou intelectual, mas de um fenômeno ligado às próprias raízes da percepção e que independe inteiramente do grau de nossa consciência. Não é mais possível escapar ao mundo do pintor, pois o quadro tornou-se ele próprio um Mundo que nos conserva em seu interior sem nenhuma referência a qualquer outro universo. A câmera criou psicologicamente uma quarta dimensão, que se desenvolve dentro do quadro, tão ilimitada quanto as outras três<sup>178</sup>.

---

<sup>177</sup> AHC B – GOMES, P.E.S. Texto introdutório do catálogo da mostra *10 anos de filmes sobre arte*. São Paulo: Filmoteca do MAM – SP, 1955.

<sup>178</sup> AHC B – BAZIN, André. *O cinema e a pintura*. In: *10 anos de filmes sobre arte*. São Paulo: Filmoteca do MAM – SP, 1955.

O trecho acima é bastante longo, mas define bem as possibilidades do gênero, ainda que Bazin tenha sido apontado por Paulo Emilio como alguém com reservas a respeito do tema (filme sobre arte). Mas como afirmamos, nosso interesse na menção ao debate acerca do *Filme sobre Arte* é outro. É o de afirmar que o gênero existiu, assim como também teve vida real a Federação Internacional de Filmes Sobre Arte (a Fifa), criada em 1949, tal como nos revela a bibliografia /documentação que encontramos a respeito<sup>179</sup>.

O mesmo se pode dizer seguramente da Associação Internacional de Cinema Científico, que assim como a Fifa criou sua cinemateca especializada e seu centro de documentação; o que vale também para o Comitê Internacional do Filme Etnográfico – entidade essa sobre a qual tivemos menos acesso a documentação, mas que apenas por meio da qual tivemos contato indica já todo um universo a ser explorado, tendo em vista que a supracitada documentação é do *VI Colóquio Internacional do Filme Etnográfico, em Praga, 1957* – o que naturalmente nos indica que aconteceram ao menos cinco antes dele<sup>180</sup>.

Nos anos seguintes a Cinemateca Brasileira realizou duas outras mostras fundamentais; duas retrospectivas de duas importantíssimas cinematografias nacionais, ambas com colaboração (dentre outras instituições) do MAM – RJ. A primeira delas foi Festival *História do Cinema francês* – com mais de 200 filmes, foi até aquele momento a

---

<sup>179</sup> A referência mais acessível que podemos apontar aqui é sem dúvida o excelente livro de Henri Lemaître, *Beaux-Arts et Cinéma* – ele próprio fonte primária para o tema, tendo em vista que foi publicado em 1956. LEMAITRE, H. *Beaux-Arts et Cinéma*. Paris: “7e art” Les éditions du Cerf, 1956. O livrinho de Lemaître certamente poderia servir para o início de uma pesquisa mais ampla sobre tema, mas podemos apontar ainda outras referências. Algumas publicações da Unesco são referência no tema; encontramos algumas na Bifi – Cinemateca Francesa: *Le film sur l’art – bilan 1950 – études critiques – répertoires international*, Paris: Unesco, 1951. Em 1953 outro volume desses foi publicado: BOLEN, Francis. *Le film sur l’art – Paranoma 1953 – avec le concurs de la Fédération Internationale du Film d’Art*. Paris: Unesco, 1953. Tratam-se ambos de suplementos publicados em uma revista belga de Belas Artes: *Les Cahiers du Seminaire des arts* – e contam ambos com vários artigos, e filmografias. A mesma revista publicou em 1949 um número especial a propósito do *filme sobre arte*. Foram publicados ainda pela Unesco, e pela Fifa, outros catálogos, como o *Film sur l’Art – Catalogue critique – 1960, Architecture*. Paris: Unesco, 1960. Catálogo – dedicado aos filmes sobre arquitetura – cuja apresentação foi feita pelo historiador André Chastel, com um texto intitulado *Le film, cet auxiliaire de l’architecture*. Como últimas referências, citemos o já comentado catálogo da mostra *10 anos de filmes sobre arte*. São Paulo: Fimoteca do MAM – SP, 1955; e por fim, o verbete *Film sur l’Art* de BRETEAU-SKIRA, Gisèle, In: *Dictionnaire du cinéma mondial: mouvements, écoles, courants, tendances et genres. Sous la direction d’Alain et Odette Virmaux*. Éditions du Rocher. Jean-Paul Bertrand Éditeur. 1994. P.62.72.

<sup>180</sup> Cf: AHCF – Além de documentação sobre o VI° colloque international sur le film ethnographique, Prague, 1957, a Cinemateca Francesa guarda documentação de outros eventos organizados pelo Cife – que muito deviam ao comitê francês de cinema etnográfico. São esses eventos: *IX° festival international du film de Locarno : journées du film ethnographique, 1955*; *V° congrés international des sciences anthropologiques et ethnographiques, Philadelphia, 1956*; e por fim: *Les journées du film ethnographique à la Biennale de Venise. 1953*. [http://www.cineressources.net/archives/resultat\\_p/index.php?pk=90355&param=A&textfield=Comit%E9+du+Film+Ethnographique&rech\\_type=E&rech\\_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk\\_recherche=90355](http://www.cineressources.net/archives/resultat_p/index.php?pk=90355&param=A&textfield=Comit%E9+du+Film+Ethnographique&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=90355). Sobre Jean Painlevé e o cinema científico, cf: HAMERY, Roxane. *Jean Painlevé: le cinéma au coeur de la vie*. Presses Universitaires de Rennes, 2008.

maior mostra de cinema francês realizada fora da França. O festival aconteceu ao longo de *quatro meses* de 1959 (setembro a dezembro) e teve como principais parceiros a Cinemateca Francesa, a Bienal de São Paulo, a Cinemateca do MAM – RJ e algumas companhias produtoras francesas, além da Embaixada da França no Brasil. O catálogo do Festival é seguramente o caminho para apreender o sentido de uma atividade desse tipo; dos amplos intuitos formativos desse tipo de mostra.

Depois de um pequeno texto de André Malraux, o catálogo apresenta uma homenagem à Cinemateca Francesa. O pequeno texto afirma que não fosse o trabalho das cinematecas e dos museus de cinema estaríamos julgando ainda a história do cinema anterior a 1914 pela ótica dos promotores das vanguardas na década de 1920; com exceção de George Méliès, dos irmãos Lumière e do cômico Max Linder, todo o resto teria sido rejeitado. O trabalho das cinematecas era o de fundamentalmente possibilitar reavaliações, mas isso merecia um esclarecimento cuidadoso; uma crítica ao historicismo, e a consciência do caráter transitório do conhecimento do historiador:

(...) qualquer que seja o caminho percorrido depois dessa revisão de valores e de julgamentos, é preciso que não parem ilusões a respeito: uma retrospectiva consagra a História do Cinema, não como ela será, não como ela poderia ser se todos os filmes estivessem salvos e postos ao alcance dos historiadores – mas tal como ela atualmente se apresenta definida pela lenda ainda pouco controlada e corrigida pela História<sup>181</sup>.

No texto de abertura do catálogo, o escritor Aníbal M. Machado se mostra estupefato com a abrangência do Festival, e tenta mostrar em poucas palavras a oportunidade que tinha o espectador diante do gigantesco quadro vivo que seria a mostra. Paulo Emilio completa a introdução nos dando a medida exata do alcance que se pretendia com o Festival. Em um texto curto de cinco parágrafos o crítico localiza o leitor/ espectador na história da cultura cinematográfica francesa, apresentando sucintamente em um primeiro momento o que foi a produção crítica (e seus vínculos com a produção cinematográfica) nos anos vinte, com a defesa do cinema como arte, a busca pela especificidade do filme, os temas em debate, seus teóricos, “cineastas teorizantes”, geração que foi substituída pelo que o crítico chama de “nova vaga positiva da cultura cinematográfica na França”, surgida na década de 1940. Nesse segundo momento da história da cultura cinematográfica francesa, Paulo Emilio

---

<sup>181</sup> AHCB – História do Cinema Francês (1895 – 1959). *Homenagem à Cinemateca Francesa*. P.4. Catálogo do Festival realizado em São Paulo entre os meses de setembro e dezembro de 1959, pela Cinemateca Brasileira, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Cinemateca Francesa. Posteriormente a mostra seguiu para o Rio de Janeiro.

destaca o papel da Cinemateca Francesa como um fundamental *agente de ligação* entre as duas etapas históricas do cinema na França, exatamente como apresentada acima: pela possibilidade real engendrada pelas cinematecas para as possíveis reavaliações da história do cinema. Possibilidade levada a cabo não só pela existência das cinematecas, mas também do trabalho de críticos e historiadores, tais como André Bazin e George Sadoul (nomes aos quais juntamos o nome de Jean Mitry)<sup>182</sup>.

O que essa introdução apresenta é um catálogo realmente excepcional, com 28 artigos curtos – mais ou menos no formato das colunas de Paulo Emilio no Suplemento Literário do Estadão – que dão conta de toda história do cinema francês, do primeiro cinema às vanguardas históricas nos anos 20; do realismo poético dos anos 30, à *nouvelle vague* do final dos anos de 1950, início da década 1960. A maioria dos artigos tem por tema um realizador, de George Méliès a Jacques Tati, mas alguns são temáticos, sobre o *film d'art*, outros sobre os primeiros cômicos, sobre as companhias produtoras, etc. São vários autores dentre os quais destacamos Moniz Viana, Paulo Emilio, Rudá de Andrade, Sérgio Lima, Jean-Claude Bernardet, Benedito Junqueira Duarte, Francisco Luiz de Almeida Salles, Gustavo Dahl, dentro outros além de um texto de Buñuel (sobre ele mesmo) e o célebre ensaio de André Malraux, *esboço de uma psicologia do cinema* que fecha a série de textos, que somam quase 100 páginas de artigos, seguidos das fichas técnicas resumidas de todos os mais de 200 filmes exibidos, organizados em ordem cronológica.

Outro catálogo da mesma categoria foi preparado para o Festival *História do Cinema Italiano*, festival realizado um ano depois da mostra de cinema francês (entre agosto e novembro de 1960)<sup>183</sup>. O programa era um pouco menor (119 filmes), mas a abrangência era total, assim como havia sido com a cinematografia francesa. O catálogo era igualmente composto por artigos curtos que procuram dar conta das mais importantes etapas da história do cinema italiano. A primeira parte trata do que é chamado de *constantas no cinema italiano*, o filme histórico, a linha cômica, o divismo e a tendência realista. Após essa introdução geral, os textos seguem uma ordem cronológica do *veccio cinema italiano*, passando pelo primeiro cinema sonoro até chegar ao *novo cinema italiano* (neorrealismo), onde vemos uma espécie de pequeno dicionário do “movimento” apresentando seus principais nomes, assim como outros não tão. Assim como o catálogo sobre cinema francês,

---

<sup>182</sup> Cf: AHCB – GOMES, P.E.S. *Ideologias cinematográficas francesas*. In: História do Cinema Francês (1895 – 1959). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1959. Catálogo do Festival realizado em São Paulo entre os meses de setembro e dezembro de 1959, pela Cinemateca Brasileira, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Cinemateca Francesa.

<sup>183</sup> Cf: AHCB – Catálogo do Festival “História do Cinema Italiano”. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1960.

o de cinema italiano termina com as fichas técnicas resumidas (em ordem cronológica) dos filmes apresentados no festival. Mais do que materiais de divulgação para os dois festivais, ambos os catálogos eram e são materiais de estudo não só sobre as cinematográficas apresentadas, mas também sobre a concepção de cinema defendida e debatida pela Cinemateca Brasileira.

Debates que tinham prosseguimento – ou mesmo *fórum principal* poderíamos dizer – nas páginas do Suplemento Literário do *Estadão* em São Paulo, por meio da coluna que Paulo Emilio manteve entre 1956 e 1965. Os dois festivais rapidamente comentados aqui tiveram amplo destaque da parte de Paulo Emilio no *suplemento*. Nada menos que dez artigos dedicados ao cinema francês (dois meses e meio de publicação no jornal) e doze sobre o festival de cinema italiano (três meses de destaque no jornal – quase o tempo de duração da mostra)<sup>184</sup>.

O número de artigos sobre cinema francês na verdade é maior, pois há toda uma série de artigos publicados por Paulo Emilio a partir de fevereiro de 1960 dedicados ao cinema francês mais recente, o *novo cinema francês* como se dizia na época. Como o crítico explica no segundo texto dessa nova série, o plano inicial era apresentar quatro cinco artigos sobre a *nouvelle vague*, mas a indignação de Paulo Emilio contra a censura do filme *Os amantes* de Louis Malle em São Paulo fez com que o crítico publicasse cinco artigos apenas sobre esse tema especificamente: *os amantes ultrajados* (I), (II), (III), (IV) e (V). Parece evidente a relação dessa nova série de artigos – que conta ainda com textos sobre Truffaut, Chabrol e Marguerite Duras – ainda com o Festival de Cinema Francês de 1959.

Sobre a série de artigos a propósito do festival de cinema italiano gostaríamos de fazer duas observações. A primeira delas é que (como Paulo Emilio afirma) o festival de cinema italiano se encerrou no primeiro dia da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica; convenção que pode, e deve ser inscrita nos quadros das atividades de difusão da Cinemateca Brasileira, tendo em vista que foi organizada em grande medida pela

---

<sup>184</sup> Os artigos de Paulo Emilio a propósito do festival de cinema francês são: Semestre de estudos franceses (18/07/59); atualidades de Georges Méliès (25/07/59); A formação de Georges Méliès (1/08/59); O feérico *Mephistoméliès* (8/08/59); Ante-estreias francesas (15/08/59); Contribuições de Malraux (22/08/59); Impressões cariocas (29/08/59), Robert Bresson (5/09/59), Henri-George Clouzot (12/09/59); Veteranos num catálogo (5/01/60). E a propósito do festival de cinema italiano: Esperando a Itália (23/07/60); Dannuzianismo e divismo (30/07/60); *Il Generale della Rovere* (13/08/60); *Lo Sceicco Bianco* (20/08/60); Zampa, o pequeno burguês (27/08/60); Multiplicidade de Soldati (3/09/60); O imenso Blasetti (10/09/60); Curiosidade por Maselli (17/09/60); Desconfiança por Bolognini (1/10/60); Semana do cinema italiano (8/10/60); Contribuição de Moniz Viana (22/10/60); Um catálogo histórico (29/10/60). Todos estão publicados no segundo volume críticas de Paulo Emilio no suplemento literário do Estadão. GOMES, P.E.S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V.2. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

Cinemateca ou por pessoas ligadas a Cinemateca, ainda que evidentemente tenha sido algo “maior” que a instituição. De todo modo vale notar como Paulo Emilio articula os certames:

A significação cultural do festival e a natureza do temário que serviu de eixo à Convenção constituem um convite à reflexão acerca da situação do cinema no Brasil em todos os seus aspectos culturais, industriais e comerciais. O exame em bloco de questões tão diversas como por exemplo a análise de mercados e o estudo de ideologias estéticas pode, à primeira vista, causar certa estranheza. No entanto, o método inverso é que ofereceria o perigo de elucubrações artificiais e estereis, porque destacada da realidade. Em cinema, de forma ainda mais clara do que em outros terrenos da atividade humana, há uma solidariedade total entre as tarefas mais prosaicas e as construções mais finas<sup>185</sup>.

Gostaríamos de notar também – sendo essa nossa segunda observação sobre a série de artigos do crítico sobre cinema italiano – como os textos de Paulo Emilio, em consonância com o trabalho de André Bazin, historicizam o *neo-realismo italiano* por vias bastante originais. Na mesma linha do texto de Bazin, *O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação*, publicado originalmente na revista *Esprit* em janeiro de 1948 (e republicado pelo próprio Bazin em sua coletânea de textos *O que é o cinema?*), Paulo Emilio mostra os débitos do cinema moderno italiano com movimentos e escolas anteriores à II Guerra, sem deixar de lado a cinematografia mais recente do país. E o faz sem abandonar totalmente esse mesmo enfoque analisando a obra de importantes cineastas italianos como (dentre outros) Alfredo Blasetti, Alesandro Maselli e Mario Soldati, porém menos conhecidos que outros (como Rossellini, Fellini e De Sica).

É preciso parar por aqui com os comentários acerca dos textos de Paulo Emilio no Suplemento Literário. Ficaríamos muito tempo comentando ainda que de forma resumida os textos e principalmente os grupos de textos escritos por ele, e que davam suporte teórico para as atividades de difusão da Cinemateca Brasileira – e outras congêneres – que se constituem em *provas* das atividades das cinematecas, e de suas estreitas relações com os projetos desenvolvidos no âmbito da Fiaf. Poderíamos tratar do Festival de Cinema Russo e Soviético, nos VI Bienal de São Paulo em 1961 – que também rendeu uma série de artigos do crítico –, e naturalmente dos *vários conjuntos de artigos* do ano de 1958, que nada mais são do que as aulas de Paulo Emilio para o *I Curso para Dirigentes de Cineclubes*,

---

<sup>185</sup> GOMES. P.E.S *Uma situação colonial?* In: GOMES, P.E.S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, V.2. São Paulo: Paz e Terra, 1982. P.286.

organizado pela Cinemateca Brasileira naquele ano<sup>186</sup>. Contudo, há pelo menos uma outra grande mostra realizadas pela Cinemateca Brasileira, e que igualmente guardava estreitas relações com muito do que se planejava na Federação Internacional de Arquivos de Filmes antes da crise de 1959/ 1960, que gostaríamos de comentar rapidamente.

Trata-se do festival *Cinema Polonês Hoje*, realizado em 1962, e que teve o mérito de trazer pela primeira vez ao Brasil a nova leva da moderna cinematografia polonesa de nomes como Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, dentre vários outros. O livro/ catálogo da mostra trata não só de cinema, cinematecas e cineclubes na Polônia, mas também de teatro, de artes plásticas, da história do país e sua cultura em suma, e apresenta-se, como os outros catálogos brevemente comentados aqui (cinema francês e italiano), como um excelente material de estudo sobre essa cinematografia. A principal peculiaridade da mostra polonesa foi a atenção ao contemporâneo; a preocupação de apresentar ao público brasileiro um fenômeno (cultural) cinematográfico contemporâneo na época – papel a que várias cinematecas do período se prestavam a exemplo da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca Francesa: o destaque dado a cinematografias de alto valor estético/ social que talvez não o tivessem encontrado no circuito comercial.

\* \* \*

As ações da Cinemateca Francesa, e de seu principal ideólogo (Henri Langlois) aparentemente não tem a mesma profundidade em sua elaboração teórica (intelectual) como no caso da Cinemateca Brasileira, e de Paulo Emilio Salles Gomes. Os franceses parecem simplesmente mais práticos, mas suas ações tinham um alcance em um terreno onde o brasileiro (por exemplo), quando comparado, se apresentava de forma bem mais limitada: o campo internacional. *A principal tarefa cumprida por Langlois foi a de disseminar a ideia e o conceito de cinemateca ao redor do mundo* – inclusive na América Latina.

Foi na *Avenue de Messine*, a partir de 1948 que Henri Langlois começou a organizar suas primeiras retrospectivas e homenagem a grandes figuras do cinema – sempre que possível na presença do realizador, o que dava a primazia *ao autor* dos filmes, uma atitude nova na época.

Segundo seus biógrafos, entre suas noites memoráveis, a mais agitada foi incontestavelmente a primeira retrospectiva dedicada a Stroheim. “Diante da torrente de

---

<sup>186</sup> São pelo menos seis conjuntos de textos sobre: cinema de vanguarda, Eisenstein, Orson Welles, Jean Renoir, documentário inglês e cinema alemão.

aplausos que saudaram o fim de *Folies de Femmes*, Stroheim permaneceu mudo de emoção e se colocou de repente a chorar. Para o público, o contraste é surpreendente entre o personagem que ele encarna na tela, a natureza mesma de seus filmes, a lenda que foi fabricada, e a imagem desse homem submerso de emoção que não pôde conter suas lágrimas<sup>187</sup>”.

Para os autores, o grande mérito de Langlois foi o de jamais ter tido um interesse exclusivo a certos realizadores. “Ele jamais disse, eu gosto do cinema realista e não gosto do cinema poético. Gosto de Lubitsch e não gosto de Wyler. Ao contrário, ele aceita tudo, desde que seja cinema”. Sem fazer distinção de gênero Langlois não se deixava limitar por um julgamento, segundo os autores, não existindo outra paixão que a de descobrir obras desconhecidas ou de uma originalidade absoluta, como testemunha, na opinião dos biógrafos sua atração com relação à vanguarda e o surrealismo<sup>188</sup>.

Langlois tinha também outro talento particular, que fornecia uma característica específica à sua concepção de cinemateca: descobrir aos primeiros sinais talentos totalmente ignorados, e recrutá-los. Os mais famosos entre eles são sem dúvida nenhuma os “jovens turcos” da Nouvelle Vague, que tiveram na Cinemateca Francesa sua grande escola, mas há outros exemplos. O cineasta americano Kenneth Anger foi outro, que com 17 anos de idade teve a ideia de se corresponder com Langlois e lhe enviar de Los Angeles a cópia do último curta-metragem que ele tinha terminado: *Fireworks* (1947). “Entusiasmado, Henri logo decide apresentar o filme no festival do filme maldito de Biarritz [França]. A acolhida ao filme lhe confirmou, se é que havia necessidade, que ele havia feito uma descoberta extraordinária. Cocteau, que fez parte do júri, sente uma emoção tão atordoante em vista das imagens de *Fireworks* que o dispersa durante a projeção<sup>189</sup>”.

Em 1950, Anger foi a Paris encontrar Langlois e assistir aos ciclos da Cinemateca. Langlois lhe fará um gesto excepcional, lhe confiando preciosas cópias de *Que Viva México* para fazer uma primeira montagem, seguindo as notas de Eisenstein, morto dois anos antes. Os biógrafos comentam que a chegada do jovem cineasta americano causou certo ciúme nos jovens frequentadores da Cinemateca (da Nouvelle Vague), “mas a Cinemateca, no espírito de Langlois, deveria estar a serviço de todas as expressões da linguagem cinematográfica.

---

<sup>187</sup> LANGLOIS, George P.; MYRENT, Glenn. *Henri Langlois : premier citoyen du cinéma*. Paris : Denoël, 1986. P.180.

<sup>188</sup> Cf: Ibidem,182.

<sup>189</sup> Idem, Ibidem.

Foi o motivo que o levou a ajudar financeiramente Anger a rodar em quatro semanas *La lune du lapin* no estúdio do *Panthéon* que Henri e Mary alugaram para ele<sup>190</sup>.

Outra grande figura que Henri Langlois teria sido também o primeiro a reconhecer foi Jean Rouch, um novo cineasta francês que se lançava em um domínio ainda inexplorado, a etnologia. Os biógrafos citam Rouch a respeito:

Quando eu comecei a fazer meus filmes, era realmente um cinema feito precariamente, na África com uma velha câmera, e o primeiro a me pedir para ver foi Langlois (...) Ele iria ver meu filme, o coração batendo, eu esperava o veredicto. Para mim era decisivo! Langlois se encosta, parecia refletir, depois me diz: ‘por caso te aborreceria se eu pegasse seus filmes para Antibes? Eu estou organizando algo lá e eu vou apresentar você junto com os filmes de Cocteau’<sup>191</sup>.

Os biógrafos nos contam que de 1948 a 1955 ele deu película cinematográfica a quase uma centena de pessoas, futuros cineastas ou personalidades célebres tais como Raymond Queneau, René Char, Jean-Paul Sartre e Jean Genet. Os resultados: *En passant*, de Queneau, *Um chant d’amour* de Genet e um curta-metragem sobre Sartre serão projetados no *Festival du Film de demain* em 1950<sup>192</sup>. Era esse o espírito do Festival de Antibes; algo bastante representativo do modelo de difusão proposto por Langlois (e mereceria mais estudo). Por esses e outros motivos Langlois não seria reconhecido apenas por redescobrir grandes cinematografias, cineastas, atores e atrizes do passado, mas também por manter olhos e ouvidos voltados igualmente para o presente.

Vamos tentar sintetizar algumas importantes atividades da Cinemateca Francesa a partir de uma cronologia publicada no catálogo de comemoração dos vinte anos da instituição<sup>193</sup>. É preciso escolher para não se perder. Privilegiaremos grandes mostras e exposições realizadas na França e no exterior. Em 1945 aconteceu a primeira grande exposição sobre cinema organizada por Langlois – *Imagens do Cinema Francês* – assim como as tiveram lugar na Cinemateca as primeiras recepções depois da Guerra: homenagens a Cavalcanti, Jean Gabin, Capra, Grierson, Marlene Diétrich, dentre outros. A Cinemateca realizou manifestações em Estocolmo, Copenhague, Lisboa, e criou a associação dos amigos da Cinemateca no interior da França. Em 1949 foi realizado o ciclo de 250 filmes de

---

<sup>190</sup> LANGLOIS, George P.; MYRENT, Glenn. Op. Cit. P.183.

<sup>191</sup> Ibidem, P.185.

<sup>192</sup> Idem, Ibidem.

<sup>193</sup> AHCF – PCF 18 B1 – 1956. Programa/ Catálogo das atividades de comemoração dos 20 anos da CF. P.97 a 105.

vanguarda no Museu de Cinema, e criada a associação dos amigos da cinemateca na África do Norte. Além disso Cinemateca teve participações nos festivais de Cannes, Biarritz e Knokke Le Zoute. Em 1950, foram realizadas semanas e retrospectivas de cinema francês em Milão, Roma, Teerã, Lausanne, Buenos Aires, Montevideú, Madrid; sendo que a Cinemateca teve também participações em Cannes e outros festivais. Mas o destaque do ano foi a primeira edição do *Festival du Film de Demain* em Antibes (sul da França).

É de se notar que, e não podemos deixar de fazê-lo, que nessa cronologia os fatos relativos à Fiaf são inscritos – um pouco indiscriminadamente como se fossem realizações da Cinemateca Francesa. A cronologia é da Cinemateca e não da Fiaf. O Contrário é mais aceitável de nosso ponto de vista; isso é, fazer de uma cronologia da Cinemateca Francesa parte de uma cronologia da Fiaf. Em 1950 destacamos o anúncio da criação do Serviço de Arquivos do Espetáculo na Cinemateca Francesa – que era a *cinemateca especializada* de Langlois dentro do projeto da Fiaf. No ano de 1951 é citada a criação da *Cinemateca Internacional da Fiaf* (polo), e no ano de 1952 a cronologia se refere a criação do *Bureau International de Recherche Historique* e do *Bureau International du Film Individue et Experimental* – sendo que somente esse último projeto tinha uma identificação mais ‘exclusiva’ com a Cinemateca Francesa. Os outros eram debatidos na Fiaf como projetos da federação, e não da Cinemateca Francesa. Em 1952 é anunciada a criação do serviço “*Mémoires du Monde*” projeto que surgiu em Antibes, e consistia basicamente na ideia de fazer registros de personalidades, artistas e intelectuais que não tivessem tido até então destaque suficiente nesse sentido – Langlois entendia o projeto como tarefa do Birhc, e por consequência do Instituto de Pesquisa da Fiaf.

Muitas manifestações da Cinemateca Francesa no exterior aconteceram ainda em 1952, incluindo a América Latina (México, Cuba, Argentina e Uruguai); Vale destacar também uma homenagem a Mack Sennet em Cannes, bem como a ida da exposição *Imagens do Cinema Francês* para a Argélia – no ano seguinte a mesma exposição foi para a Tunísia, e ainda (com outro nome – *50 anos do cinema francês*) para a Alemanha, Museu Lenbach-Haus, Munique.

Em 1953 foram muitas homenagens a cineastas (Feyder, Dulac, Delluc, Pudovkine na Cinemateca), Marcel Carné em Madrid, René Clair em Londres e Madrid, a Jean Epstein no Festival de Cannes e na Cinemateca em Paris; Retrospectiva de Cinema Francês na Bienal de Veneza, em Caracas, Bogotá, Santiago, Lima, La Paz, dentre outras atividades. 1953 é outro um bom exemplo do que afirmamos com relação às atividades da Fiaf: são citados três outros eventos ligados à Fiaf; o 8º Congresso em Vence, a criação do Instituto

Internacional de Cinema e o estabelecimento das regras de relacionamento das cinematecas com a Televisão. A citação ao congresso de Vence, faz algum sentido pois o congresso possivelmente foi organizado pela Cinemateca Francesa; ainda que continuasse sendo um congresso da Fiaf, e não da Cinemateca Francesa.

O ano de 1954 foi particularmente rico em atividades promovidas pela Cinemateca Francesa no exterior, em grande parte devido às participações da instituição francesa no *I Festival Internacional de São Paulo*, com exposições, retrospectivas e homenagens à Stroheim, Abel Gance e Pierre Prévert. Mas é preciso ainda fazer outros destaques. O primeiro dele se refere à realização da segunda edição do *Festival do Filme de Amanhã* dessa vez na Suíça. E segundo: o anúncio de que foi em 1954 uma revisão dos estatutos da Cinemateca Francesa indicava que a partir daquele momento haveria representantes dos poderes públicos no conselho da instituição. Por fim, dois importantes intercâmbios com os italianos: a Cinemateca mandou para Milão a exposição do livro *Imagens do Cinema Francês*, e Turim expôs suas coleções em Paris; sendo que também foi realizada em Paris uma mostra de 60 anos do cinema italiano.

No ano seguinte (1955), novas atividades na América Latina: em São Paulo, Buenos Aires e a participação no Festival de *Punta Del Este* com a mostra “25 anos de poesia cinematográfica no cinema francês” – mostra que se repetiu na Cinemateca uruguaia em Montevideú. Mas o ano foi de dificuldades para a instituição, pois nele foi anunciada a venda do imóvel da *Avenue de Messine* onde estava instalada a Cinemateca.

Nesse episódio, contudo, podemos ver como Langlois sabia muito bem *arquitetar um escândalo*, e fazer (como ele mesmo afirmava) de uma situação extremamente difícil algo potencialmente vantajoso para a Cinemateca. Seus biógrafos citam uma carta de Langlois para Paulo Emilio, onde ele põe o brasileiro a par da situação, pedindo-lhe que escreva na imprensa brasileira a respeito. Langlois manda já o conteúdo que ele desejaria ver publicado, de modo que ele pudesse utilizar esse tipo de material a seu favor. Podemos facilmente imaginar que ele deve ter solicitado o mesmo a várias outras pessoas, de várias outras partes do mundo. Citamos aqui o início do pré-artigo de Langlois: “O ano do 60º aniversário do cinema começa mal, nos soubemos pela agência France-Press que a Cinemateca Francesa e o Museu de Cinema de Paris, o qual nos pudemos admirar as coleções, etc., deve ceder espaço a um banco<sup>194</sup>”. Se era ou não um banco que iria ocupar o imóvel não sabemos; mas nos parece mesmo uma boa maneira de armar um escândalo; afinal, como nos lembra

---

<sup>194</sup> LANGLOIS, George P.; MYRENT, Glenn. *Henri Langlois : premier citoyen du cinéma*. Paris : Denoël, 1986. P.203.

Bertold Brecht na *Ópera do três vinténs*: o que é um assalto a um banco em face da criação de um?

Felizmente, no mesmo momento da ordem de expulsão, Langlois recebeu a aprovação da prefeitura de Paris para organizar uma grande exposição de cinema no museu de Arte moderna. Ele contatou sem demora várias cinematecas estrangeiras em vista de reunir os objetos necessários para ilustrar o que ele chamou de *300 ans de cinématographie, 60 ans de cinema*. Langlois queria a ajuda de todos os membros da Fiaf para (segundo seus biógrafos) organizar uma manifestação *tão importante quanto tinha sido a Exposição universal de 1900*. Mas não foi apenas às cinematecas que Langlois se endereçou para obter materiais para a exposição, ele o fez também diretamente aos realizadores (como Buñuel, Marcel Carné e Theodor Dreyer), além dos grandes estúdios franceses e estrangeiros (principalmente dos EUA). Uma vez mais podemos ver a preocupação com a cinematográfica que lhe contemporânea. Os biógrafos de Langlois citam outra carta dele para Paulo Emilio Salles Gomes onde Langlois pedia que Paulo Emilio não esquecesse o atual cinema brasileiro, e que se tratava de uma excelente ocasião para obter facilmente materiais de seus realizadores e de suas produções<sup>195</sup>. A exposição obteve tal sucesso que Langlois teve que prolongá-la até 15 de novembro. E como afirmam certamente seus biógrafos, ela demonstrou, *de uma vez por todas*, a utilidade da Federação Internacional de Arquivos de Filmes. “Os milhares de visitantes puderam assim admirar as riquezas da Cinemateca Francesa e das cinematecas do mundo inteiro (...)”<sup>196</sup>.

A exposição teve muito de extraordinário, e muito revela também do projeto de Langlois para a Cinemateca Francesa. Seu catálogo é certamente um guia para estudarmos a concepção de cinema de Langlois, que ao contrário do que *reza a lenda* escreveu, sobre cinema; uma produção talvez bastante diminuta (ainda espalhada em revistas e catálogos), mas extremamente significativa e importante para compreendermos o lugar da Cinemateca Francesa na história das cinematecas. Langlois não era um mero glutão de filmes, ele tinha uma teoria estética “própria” sobre o cinema, como recentemente voltou a debater Dominique Païni<sup>197</sup>; uma concepção de cinema que pode ser resumida nos termos daquilo que consideramos pressupostos para a existência de uma cultura viva, conhecimento do passado, compreensão do presente e perspectiva de futuro. Uma concepção que tinha

---

<sup>195</sup> Cf: LANGLOIS, George P.; MYRENT, Glenn. *Henri Langlois : premier citoyen du cinéma*. Paris : Denoël, 1986. P.204.

<sup>196</sup> Ibidem, P.206.

<sup>197</sup> Cf: PAÏNI, Dominique. *Henri Langlois: expérimenteur, conservateur*. In: *Journal of Film Preservation*, 85. Bruxelas: Fiaf, 2011. P.17.

presente uma *visada arqueológica*, mas que fazia como poucas as devidas aproximações do cinema com as artes plásticas – Langlois defendia o cinema como uma arte *essencialmente* plástica e fotográfica, e que tinha no *ato experimental*, na *criação experimental* o elo de ligação de todo o sistema – passado, presente, futuro/ produção, conservação, difusão. Em uma situação ideal é com base em uma análise dessa estética do cinema de Langlois que deveríamos observar e entender as ações da Cinemateca Francesa ao longo de sua história. Lembrando que estamos entendendo também tais ações como parte da prática dos projetos da Fiaf no período.

Nesse sentido, é possível entender boa parte do projeto da Fiaf no período como sendo um projeto de Henri Langlois, ou que tinha no francês seu principal ideólogo e autor; em outras palavras podemos encontrar na documentação da Fiaf parte significativa da obra de Langlois, e isso não muda o foco de nosso trabalho aqui. O objeto é a Fiaf e não apenas Henri Langlois – se Langlois foi o autor de boa parte da documentação e dos projetos, eles tiveram que passar pelo crivo dos membros, e particularmente do comitê-diretor da Fiaf.

Depois da expulsão da Avenue de Messine, um dos frequentadores da Cinemateca Francesa, e diretor do *Musée Pédagogique*, cederá à Langlois o uso de um auditório muito bem localizado, de 260 lugares – perto da Sorbonne, da Faculdade de Direito, da *École Nationale des Arts Décoratifs*, do Boulevard Saint-Michel, etc. A sala foi inaugurada em 1º de dezembro de 1955, onde Langlois realizou inicialmente uma série de homenagens a cineastas, antes de iniciar ainda em dezembro uma série de retrospectivas de cinematografias que marcaram época e fizeram escola. A primeira delas foi dedicada ao cinema falado soviético, composta por 75 filmes. A segunda, dedicada ao cinema alemão de 1900 a 1955 tinha em seu programa mais de 100 filmes. A retrospectiva seguinte (em 1956) – igualmente de grande porte – foi ainda mais relevante por trazer ao presente escolas cinematográficas extremamente importantes e que já tinham caído em certo esquecimento: as cinematográficas dos países nórdicos. O público pode assim redescobrir Victor Sjöström, Maurice Stiller, Carl Dreyer, dentre outros, e descobrir um talento sueco mais recente: Ingmar Bergman:

Aparentemente destacada da realidade, esta [mostra] teria uma influência profunda. O ciclo escandinavo não respondia a uma corrente de opinião, mas era destinado a provocá-la. Se tratava então de uma empresa de iniciação na qual Henri cumpria o papel de pioneiro, convencido que vai se confrontar com obstáculos consideráveis. Com efeito, se a indústria sueca compreendeu perfeitamente o caráter desinteressado da manifestação, a da Dinamarca pretendeu colocar a Cinemateca Francesa na impossibilidade de mostrar a evolução de sua produção. Finalmente Henri conseguiu vencer essa oposição, obtendo a cooperação da grande empresa Nordisk<sup>198</sup>.

Os biógrafos de Langlois fazem notar que era uma iniciativa um tanto quanto arriscada, segundo eles haviam muitos preconceitos a serem derrubados, sobretudo com relação à produção recente dos países nórdicos. Eles citam Langlois:

Eu vi os *ratos da cinemateca* [*boudeurs* – frequentadores assíduos] deixar passar os primeiros filmes de Sjöström, e se privar de obras-primas simplesmente em solidariedade à Griffith. Mas vi também até que ponto os fatos destroem os preconceitos. A reação de algumas pessoas vindas para ver *Ingebord Holm* e *Terje Vigen* foi tal que a projeção em duas partes de *Jérusalem*, já mais seguida, acabou sob uma ovação em uma sala já um pouco mais ocupada, e que a cada filme de Sjöström e de Stiller encontrava uma audiência mais numerosa, e a cada vez os aplausos sucediam os filmes. Então a partida estava ganha... Do lado dinamarquês, a projeção das obras de Dreyer não poderia mais que reforçar o brilho de seu nome.<sup>199</sup>

Logo depois da mostra escandinava a Cinemateca Francesa apresentou outra grande retrospectiva, dessa vez dedicada ao cinema britânico, composta por 70 filmes. Um dos destaques dessa retrospectiva foi a apresentação de 12 filmes de Alfred Hitchcock inéditos na França, alguns anteriores a 1933. Mas a mostra trouxe ainda muitas surpresas, como destaca Langlois na brochura/ catálogo. Era talvez a primeira oportunidade de vislumbrar a história do cinema britânico em seu todo, e derrubar assim antigos preconceitos. Por fim, ainda em 1956, a Cinemateca Francesa comemorou 20 anos de vida, o que rendeu uma série de homenagens a cineastas, mas também atores, atrizes e produtores. Vem da sala da Rue D'Ulm boa parte da fama da Cinemateca Francesa. Ainda em 1956, a Cinemateca Francesa uma série de outras atividades no exterior, que incluíam Austrália, EUA, Inglaterra, Polônia e Finlândia. É preciso notar também uma informação rara. A cronologia cita a publicação da primeira filmografia de Thomas H. Ince realizada em 1947 por Jean Mitry (pela comissão de

---

<sup>198</sup> LANGLOIS, George P.; MYRENT, Glenn. *Henri Langlois : premier citoyen du cinéma*. Paris : Denoël, 1986. P.236.

<sup>199</sup> LANGLOIS, H. APUD: LANGLOIS, George P.; MYRENT, Glenn. *Henri Langlois : premier citoyen du cinéma*. Paris : Denoël, 1986. P.237.

pesquisa histórica) bem como a publicação do primeiro boletim do *Bureau International de Recherche Historique* da Fiaf<sup>200</sup>.

\* \* \*

Portanto, não há nada mais falso do que afirmar que os projetos da Federação Internacional de Arquivos de Filmes no período em foco aqui não saíram do papel; que eram como afirmou Raymond Borde, *ilusões mundialistas*. O que existiam eram disputas em torno do que deveria ser feito, e, sobretudo, *por saber quem deveria realizar tais projetos*. Nesse sentido é preciso lembrar que os projetos da Fiaf eram em última instância os projetos levados a cabo pelos membros da federação, e sendo assim poderíamos facilmente ampliar (e muito) o mapa, cujo esboço apenas iniciamos acima; um mapa das práticas relacionadas ao que chamamos (no capítulo anterior) de *projeto da Fiaf* – sobretudo se listarmos as atividades das cinematecas que tinham real interesse em tais projetos, e que eram em maior ou menor intensidade aliadas de Henri Langlois e da Cinemateca Francesa. Em alguns casos, poderíamos mesmo citar as *intensas atividades de difusão* de cinematecas que não eram tão alinhadas a Langlois e a Cinemateca Francesa, caso, por exemplo, do SODRE de Montevideú (Uruguai); pois como afirmamos o que realmente importa é verificar a acirrada disputa existente pela primazia nas ações de difusão no campo do patrimônio cinematográfico. *É esse, e nenhum outro mais, o ponto central para compreendermos a crise da Fiaf de 1959/60*. Ele é mais importante do que o outro aspecto fundamental da crise, o discurso técnico, sobre as necessidades de centrar fogo nas ações de preservação em detrimento da difusão quando não houvesse recursos suficientes para ambas.

Por consequência cai também por terra outra assertiva emblemática e mitológica da história das cinematecas. A de que os projetos de difusão do período eram fruto da necessidade das cinematecas se fazerem compreender diante da sociedade e dos poderes públicos. Não que isso não seja verdadeiro, mas é preciso dar o devido destaque para o fato de que tais ações (de difusão do patrimônio cinematográfico) eram também, senão, sobretudo, a defesa de um modelo de cinemateca, do que viria, e deveria ser uma instituição desse tipo. Essa quase *ontologia* das cinematecas (que passa por uma espécie de *hermenêutica* do conceito) pressupõe compreender aquilo que as cinematecas (elas mesmas)

---

<sup>200</sup> Cf: AHCF – PCF 18 B1 – 1956. Programa/ Catálogo das atividades de comemoração dos 20 anos da CF. P.97 a 105.

entendiam por cinema, por arte, por política, por sociedade, e isso só é possível de ser averiguado nas ações de difusão de uma instituição desse tipo (cinemateca). A preservação encerrada em si mesma pode até ser apolítica, mas a difusão nunca será. Como não se preservam filmes para serem estocados; a difusão dos mesmos de algum modo será feita – ao menos da parte deles, que em dado momento seja possível e/ ou conveniente divulgar. Disso concluímos que a crise era para saber *quem iria difundir*, ou ter a primazia na difusão do patrimônio preservado pelas cinematecas, pois é difícil acreditar, que a Unesco por exemplo, uma das instituições em luta pela primazia nas ações de difusão do patrimônio cinematográfico (e na conseqüente primazia na formulação de discursos sobre ele), interessada que estava em criar um instituto internacional de cinema e televisão desde da criação da agência (e que desde sempre tentou cooptar a Fiaf para tal projeto), não tivesse aportes financeiros suficientes para ajudar a Fiaf a contornar o que *internamente* (na federação), mas somente internamente pode sim ser visto como um dilema: preservar ou difundir? *Trocando em miúdos. O que estava em jogo na crise era a autonomia da Fiaf; ou ao menos a possibilidade de manter ao máximo a autonomia da Fiaf frente ao mercado que ela própria criara: o mercado do patrimônio cinematográfico.* E esse e não outro mais o sentido da crise de 1959/ 1960. Sendo assim, passemos aos fatos.

\* \* \*

No XIII Congresso da Fiaf, em Estocolmo, 1959, Henri Langlois e a Cinemateca Francesa apresentaram uma queixa à Assembleia Geral da federação contra a Cinemateca Belga. De partida já podemos perceber uma pequena inverdade da *história oficial* desse congresso. Como veremos mais adiante, Ernest Lindgren afirma que Jacques Ledoux, que em princípio não participaria do encontro de Estocolmo, “pegou o primeiro avião para vir se defender das acusações de Langlois”, o que nos dava a ideia de que levar a queixa para Estocolmo havia sido uma decisão estratégica de Langlois, sem aviso, etc. A queixa, contudo, já havia sido feita ao comitê-diretor da Fiaf. É o próprio Ernest Lindgren quem explica que a apresentação da queixa dos franceses à Assembleia Geral se devia ao fato de que não havia representação belga na supracitada reunião do comitê-diretor, quando Langlois apresentou a mesma<sup>201</sup>. Em Estocolmo, Langlois repetiu a acusação:

---

<sup>201</sup> Cf: AHCUC – *XV eme Congrès de la Fiaf – Stockholm – 20 – 27 Septembre, 1959 – Tome II*. P.255. Não sabemos explicar a diferença entre o número de congressos até Estocolmo, 1959, que encontramos no website

Eu tenho amigos na Unesco. Esses amigos de vez em quando me telefonam. Assim, eu fui informado que o Sr. Ledoux tinha ido fazer visitas à Unesco para oferecer seus serviços. Me foi perguntado: ‘O que você acha disso?’ Eu respondi que, de acordo com os estatutos, a posição da Fiaf era formal: cada membro da Fiaf tinha o direito de oferecer seus serviços à Unesco e tinha o direito de receber uma subvenção por esses trabalhos. Nesse momento me disseram – e eu posso citar o nome da pessoa que me disse isso – ‘Você sabe o tipo de trabalho que o Sr. Ledoux nos ofereceu?’ Esse trabalho era o seguinte: tratava-se de estabelecer uma lista de todas as instituições (sejam cinematecas, sejam cineclubes) não comerciais. Eu não fiquei muito contente porque isso me dizia respeito, mas como eu sou um bom jogador e disse: “ah não, isso é algo que se pode fazer. Acontece que o Sr. Ledoux tem um aliado na Cinemateca Francesa – um aliado que infelizmente me impediu de fazer um certo número de coisas – que telefonou ao Sr. Ledoux e me disse [em seguida]: ‘Você não entendeu nada, ele quer a Pathé e a Gaumont, as atualidades apenas<sup>202</sup>’.

Aí sim havia um problema para a Cinemateca Francesa. Segundo Langlois havia já 10 anos que sem cessar apareciam pessoas interessadas nos inventários da Pathé e da Gaumont; e a cada vez, segundo Langlois, “eu sou um homem desconfiado”, ele descobria que era para uma televisão norte-americana. “Eu não quero de jeito nenhum que os negativos da Pathé e da Gaumont sejam comprados pela televisão americana e eu não quero que se publiquemos a lista [os inventários das companhias em questão]<sup>203</sup>”. Para Langlois a infração já era duplamente qualificada porque infringia a autonomia de um membro local em seu próprio território (no caso a Cinemateca Francesa), que coincidentemente tinha o mesmo secretário-geral que a Fiaf, ou seja, o próprio Henri Langlois. Mas acreditamos que o caso se tornava particularmente grave para ele devido às vias por meio das quais estariam seguindo. Os belgas não estavam “simplesmente” negociando com a Pathé ou com a Gaumont direito de exibição de seus filmes nas cinematecas e cineclubes belgas, ou ainda algum projeto de restauro dos materiais. Não. Tratava-se de uma negociação com uma rede de televisão norte-americana (que não sabemos se era pública ou não), por intermédio da Unesco. Diante da afirmação categórica de Ledoux de que não tinha feito tais contatos com a Unesco, nem com a Pathé, nem com a Gaumont, Toeplitz solicita que Langlois retire a queixa contra os belgas, e aceite apenas discutir as *questões de princípio* levantadas pelo caso.

---

da Fiaf (12), com a numeração na capa da documentação consultada sobre o encontro, que apresenta o congresso de 1959 como sendo o XV. Cf: <http://www.fiafnet.org/uk/congresses/pastcongress.cfm>

<sup>202</sup> AHCU – XV<sup>eme</sup> Congrès de la Fiaf – Stockholm – 20 – 27 Septembre, 1959 – Tome II. P.257.

<sup>203</sup> Ibidem, P.258.

Langlois, afirma que poderia ter feito a queixa antes, e por muitas vezes; se diz também mais preocupado com as *questões de princípio* surgidas (uma vez mais) com o caso. Inicialmente ele aceita o pedido de Toeplitz, mas não sem provocação: “Eu tenho o hábito de limpar os pratos (*essuyer les plâtes*), quer dizer de tomar a palavra, seja por mim seja fazendo sempre pelos outros. Eu posso retirar minha queixa, mas estou certo que ela agrada a muitos aqui que estão no mesmo caso que eu. Se há silêncio, evidentemente eu retiro minha queixa<sup>204</sup>”.

Assim, rapidamente a discussão toma outro rumo. O debate não poderia prosseguir sem que Langlois apresentasse provas contra os belgas. O francês afirmava ter cartas que serviriam de provas, o que parece, pela leitura das atas de Estocolmo (1959), puro blefe de sua parte. Nos permitimos aqui opinar a respeito, até porque não eram as provas o que de mais importante estava em jogo do nosso ponto de vista.

Contudo, no que dizia respeito pontualmente às acusações de Langlois contra aos belgas, elas não poderiam passar incólumes. Para Lindgren, Langlois havia feito da Assembleia Geral um tribunal, e feito pesar sobre a cabeça de Ledoux sérias acusações sem apresentar provas. O inglês se coloca contra esse tipo de procedimento na federação<sup>205</sup>. Não sem ironia, Lindgren afirma mais adiante talvez o fato dele não compreender o posicionamento da Fiaf nesse caso se devesse às diferenças entre a lei britânica e a lei latina, pois em seu país, o acusado era considerado inocente até que se provasse o contrário<sup>206</sup>. Um pouco antes, Lindgren afirmou também que ouvirá falar de outras queixas sobre a Cinemateca Belga, mas a Fiaf não tinha recebido tais queixas<sup>207</sup>.

O debate não foi nada amistoso. Quando Ledoux pergunta sobre a origem da carta que Langlois dizia ter como prova de suas acusações, o francês lhe responde que não lhe dizia “porque talvez eu tenha mais de uma prova em Paris. E não será necessário fornecer a origem da minha carta”. E quando o holandês Jan de Vaal tenta encerrar a discussão, afirmando que Langlois não tinha o direito de acusar Ledoux sem ter as provas em mão, Langlois retruca: “Onde estava então o Sr. Ledoux na última vez em que estive em Paris?”<sup>208</sup>.

---

<sup>204</sup> AHCU – XV<sup>eme</sup> Congrès de la Fiaf – Stockholm – 20 – 27 Septembre, 1959 – Tome II. P.261.

<sup>205</sup> Cf: Ibidem, P.262.

<sup>206</sup> Cf: Idem, Ibidem.

<sup>207</sup> Cf: Ibidem, P.265.

<sup>208</sup> Ibidem, P.269.

Após alguns debates sobre como a questão poderia ser resolvida, fica acertado que o caso deveria ser encaminhado à próxima reunião do comitê diretor, quando Langlois teria a oportunidade de apresentar as provas que dizia ter contra a Cinemateca Belga – e particularmente contra Jacques Ledoux. O que não eximiria a Cinemateca Francesa de sanções. Toeplitz afirma que caso Langlois não apresentasse as tais provas, a Fiaf tomaria as medidas necessárias<sup>209</sup>.

A tensão prossegue. Langlois pede que seja acrescentado ao texto da moção a ser votada que a Cinemateca Belga fosse punida também se não apresentasse provas de defesa, ao que Toeplitz aparentemente já irritado responde que não poderia provar que não estava com fome<sup>210</sup>. O fato é que o placar da votação foi de 76 votos a favor, 66 abstenções, e seis votos contrários<sup>211</sup>.

Curiosamente na sequência foi abordado um tema estritamente relacionado às bases das queixas e acusações de Langlois contra os belgas, mas até parece que a Assembleia estava lidado com um assunto completamente diferente. Trata-se da votação de uma adjunção aos regulamentos da Fiaf, sobre um tema que a federação chama de *exclusividade de relações*. O texto, proposto por Toeplitz como um aperfeiçoamento de um parágrafo já presente nos regulamentos, decreta que os membros não poderiam realizar trabalhos financiados por outras instituições (externas à Fiaf) sem o consentimento da federação, quando esses trabalhos envolvessem diretamente as atividades desenvolvidas pela Fiaf e por seus membros (o que significa dizer, aquilo que era entendido pela Fiaf como tarefas específicas das cinematecas). É preciso transcrever a *adjunção* (que é longa) para que não pare dúvidas na interpretação:

Nenhum membro da Fiaf está autorizado a tornar público, logo de publicar informações que ele possua em razão de sua qualidade de membro da federação; a fazer trabalhos, publicar obras, ou estudos financiados ou em associação de um terceiro organismo, tanto sobre a Fiaf, sua organização e suas atividades, suas finalidades e administração, quanto sobre seus membros eles-mesmos, tomados separadamente ou coletivamente. Por isso, é preciso se remeter para todo tipo de esclarecimento e antes de se engajar com um terceiro organismo, e se informar com o secretariado da Fiaf, e conhecer a opinião, seja da Fiaf, seja dos membros interessados. [O texto segue e transcrevemos já incluindo uma alteração feita posteriormente, no debate sobre o mesmo]. Em consequência, toda publicação de um membro

---

<sup>209</sup> Cf: AHCU – XV eme Congrès de la Fiaf – Stockholm – 20 – 27 Septembre, 1959 – Tome II. P.270.

<sup>210</sup> Cf: Ibidem, P.271.

<sup>211</sup> Cf: Idem, Ibidem.

da federação, toda enquete ou trabalho feito por conta de um terceiro organismo – se essa pesquisa ou trabalho realizado sob demanda de um terceiro organismo internacional for concernente ao campo de atividade da Fiaf ou de seus membros – não será realizada sem o aval da Fiaf ou dos membros interessados.<sup>212</sup>

O interessante é que, após duas perguntas, exatamente de Jacques Ledoux, originadas por dúvidas quanto à formulação do texto, Toeplitz crê ser necessário esclarecer melhor a proposta de adjunção com um exemplo. Ele afirma que se um terceiro organismo internacional – e curiosamente a Unesco é o exemplo – solicita à Cinemateca de Varsóvia alguns dados (sobre o cinema polonês imaginamos, pois ele não precisa que tipo de dados), os poloneses não precisariam se reportar à Fiaf para tanto. Mas, se o diretor da Cinemateca de Praga deseja fazer uma pesquisa sobre a presença do cinema tcheco na Áustria, ele deve se dirigir à Cinemateca de Viena para tanto. Novamente nos damos ao trabalho de transcrever as atas para evitar maiores dúvidas. Diz Toeplitz:

Esse parágrafo tende a sublinhar que se trata dos trabalhos concernentes às atividades da Fiaf. É preciso distinguir as atividades que estão no espírito do artigo. Por exemplo: suponhamos que a Unesco solicite aos arquivos poloneses de fazer um trabalho para estabelecer tal estatística. Os arquivos poloneses podem realizar essa tarefa sem se referir a Fiaf. Mas se o Sr. Lavies [que era alemão] quiser estabelecer uma biografia [sic.] sobre o cinema na Tchecoslováquia na Áustria ou em outro lugar, se ele quiser fazer por sua conta ou por conta de um terceiro organismo, ele é obrigado a obter a autorização dos arquivos Tchecos, Austríacos, ou qualquer outro<sup>213</sup>.

Se a intenção era (como afirmou Toeplitz) evitar ambiguidades, e brechas de interpretação no texto, não acreditamos que houve sucesso. E dentro dos parâmetros do debate de fato esse tipo de postura não parecia fortalecer a federação, pelo contrário, pois um membro isoladamente parecia assim autorizado para agir no sentido em que bem entendesse, mesmo que isso não estivesse de acordo com diretrizes adotadas pela Fiaf para agir enquanto tal, ou seja, como uma federação.

---

<sup>212</sup> Ibidem, P.272 e 275 (para a supracitada alteração incluída na tradução – alias não facilitada pelo truncado texto original).

<sup>213</sup> AHCU – XV<sup>eme</sup> Congrès de la Fiaf – Stockholm – 20 – 27 Septembre, 1959 – Tome II, P.274.

\* \* \*

Quando Henri Langlois percebeu que Jacques Ledoux havia sido reeleito como membro do comitê diretor da Fiaf ao término do congresso de Estocolmo, ele não mais pode conter sua irritação. Teria espalhado os papéis na mesa, e antes de se retirar da sala onde acontecia o congresso, esbravejado: ‘com essa pessoa não se pode trabalhar’. A pessoa em questão era o belga, Jacques Ledoux.

Existem versões distintas para os detalhes dessa saída de cena de Langlois – a Cinemateca Francesa só voltaria a Fiaf na década de 1990. Na época (1959) uns teriam ouvido Langlois falar em demissão, mas não se pôde ter certeza. O fato é que Langlois permaneceu em silêncio por alguns meses, não respondendo as cartas de Toeplitz e de Lindgren. Ele tentava ganhar tempo. O francês só voltou à cena quando Marion Michelle, então secretária-executiva da Fiaf teria feito uma *descoberta assombrosa*. A Fiaf não tinha registro legal na França. Langlois teria enganado a todos por mais de vinte anos não procedendo com aquilo que deveria ter sido feito por ele na função de secretário-geral. Esse é ao menos o *crime* do qual Langlois seria acusado. Mas como Michelle *descobriu* isso? Simples. Percebendo que a correspondência da Fiaf estava sendo desviada, triada, monitorada por Langlois – que em nossa opinião procurava as provas que ele não tinha contra Ledoux e Cia. – Michelle foi instruída pelo presidente Toeplitz a abrir uma nova caixa postal para a federação. Ao ser solicitada sobre o número de registro da federação na justiça francesa, *viola*: não havia registro da Fiaf na justiça francesa.

Ao saber da descoberta de Michelle, Langlois subitamente retoma suas funções de secretário-geral e suspende Marion Michelle *por bisbilhotice*. Brincadeiras à parte, o que estava se passando em nossa opinião era o seguinte: Langlois se opunha ao rumo que a federação estava dando para as negociações em torno de difusão do patrimônio preservado pelas cinematecas. De seu ponto de vista, era Fiaf e mais nenhuma outra instituição quem deveria ditar as diretrizes na difusão dos filmes sob a guarda das cinematecas da federação. Enredadas em inúmeras dificuldades para financiar suas atividades muitas cinematecas da Fiaf estavam dispostas a ceder tal *primazia* no campo da difusão em troca de recursos para a preservação do patrimônio. Mas antes, precisava tirar Langlois do caminho; e para tanto escolheram essa história bizarra da ausência do registro legal da federação; do descaso de Langlois no assunto, etc. como um pretexto maior.

A ocasião era “propícia”, e tinha argumentos fundados, aí sim, em dados e circunstâncias aparentemente mais plausíveis. Meses antes do congresso da Estocolmo (ocorrido em setembro de 1959), a Cinemateca Francesa sofreu um grave incêndio (em julho do mesmo ano), e Langlois estaria encontrando dificuldades para relatar as perdas aos membros que tinham filmes depositados (emprestados) na Cinemateca Francesa; em alguns casos Langlois teria sido displicente, e estaria negando informações. Muito se fala do suposto descaso de Langlois com a preservação como causa da crise. Afiramos, que embora de fundamental importância esse argumento serve para ocultar o debate em torno da autonomia institucional da Fiaf, notadamente no campo da difusão. Debates que estamos tentando reconstituir em parte aqui.

Acuado, Henri Langlois criou um *escândalo* em uma atitude extrema, tentando chamar o máximo de atenção possível para o caso, e tentar ainda uma reviravolta. Em janeiro de 1960, o comitê-diretor (reunido em Paris) votou pela readmissão de Marion Michelle, desautorizando assim a decisão de Langlois de afastá-la. Mas o francês não se submeteu; se rebelou contra o comitê, e manteve a interdição à entrada de Michelle na sede da Cinemateca Francesa, que era onde estava a sede da Fiaf. Langlois tentava levar assim a questão para ser decidida na Assembleia Geral da federação, onde acreditava ser ainda possível uma vitória. No entanto, ele foi além, e tomou uma atitude que talvez possa ser entendida como a razão da estrondosa derrota que sofreria na Assembleia Geral, em Amsterdã, 1960. Dias depois da reunião do comitê-diretor em Paris (janeiro, 1960), Langlois foi a justiça e registrou, ao seu modo, ‘sua própria Fiaf’. Mas o fez, como se fosse a Fiaf/Fiaf . criada em 1938, etc. E fez mais, conseguiu uma ordem de sequestro dos bens da federação, ou seja, levou o caso à justiça. O caso se arrastou por dois anos até que o presidente da Fiaf fosse chamado justiça francesa a depor, e foi quase uma ironia o fato de que naquele momento Jerzy Toeplitz estava nos EUA, com uma bolsa de pesquisador da Fundação Ford, e que Lindgren, estivesse encarregado na função de presidente em exercício da Fiaf de representar a federação em juízo.

### *Das Assembleias aos tribunais*

Lindgren se mostrava disposto a ser justo, e responder ponto por ponto qualquer possível queixa de Langlois ou da Cinemateca Francesa a respeito do depoimento que ele apresentava naquele momento. O clima não era nada tranquilo, pois Lindgren acusava Langlois de fazer declarações mentirosas em seu *memorando*, a maioria delas dirigidas a Toeplitz. Lindgren afirma também que Langlois entrou em conflito com os estatutos e regulamento da Fiaf, e que para fundamentar bem seu relatório ele (Lindgren) iria utilizar os estatutos e regulamentos vigentes em Estocolmo, 1959, que havia sido a última presença oficial da Cinemateca Francesa na Fiaf<sup>214</sup>.

Trocado em miúdos, Lindgren acusa Langlois de fazer acrobacias com os estatutos da Fiaf em um “abuso evidente das leis da lógica”. Langlois afirmava que a Fiaf não existia na França que por meio de seu membro fundador, ou seja a Cinemateca Francesa, e que a federação não poderia tomar nenhuma decisão sem o aval da Cinemateca Francesa. Desse modo Langlois considerava ilegais as reuniões da Fiaf que haviam acontecido após a sua saída da Fiaf “pela simples razão de que ela não tinha dado sua autorização e que ele decidiu por não assistir a essas reuniões. Pura megalomania<sup>215</sup>”. Lindgren faz um paralelo como se Langlois fosse o embaixador Francês na Inglaterra. Pelo raciocínio de Langlois o presidente francês (De Gaulle na época) não poderia ser recebido pelo governo inglês na Inglaterra sem sua autorização! (Se Langlois fosse o embaixador francês a Londres). “Isso seria um absurdo completo, mas a argumentação do Sr. Langlois é do mesmo gênero<sup>216</sup>”. Tomando o ponto de vista de Lindgren, de fato, ele mostra como Langlois havia abusado de sua interpretação dos estatutos. No final das contas ele mostra que a Cinemateca Francesa, como todos os outros membros, *representavam* a Fiaf em seus respectivos países, mas que esse caráter de *representatividade* não poderia jamais ser entendido como um tipo de substituição com relação a federação mesma, como uma espécie de *encarnação* da federação. “Se por um acidente histórico, nós temos nossa sede na França, nada atribui no artigo 29, nem dá à

---

<sup>214</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.1

<sup>215</sup> Ibidem, P.2.

<sup>216</sup> Idem, Ibidem.

Cinemateca Francesa uma situação privilegiada sobre todos os outros membros como o Sr. Langlois pretende”<sup>217</sup>.

Lindgren afirma ainda que esse caráter de representatividade era variável uma vez que poderiam existir mais de um membro por país, daí a importância da eleição do comitê diretor durante as assembleias gerais. No seu modo de entender um representante é aquele que recebeu a tarefa de refletir fielmente as decisões adotadas legalmente e estatutariamente para maioria dos membros da organização que ele representa. Se esse membro se sentisse incapaz de cumprir essa tarefa, ele poderia se demitir, como poderia se demitir um embaixador que não estivesse de acordo com as ações de seu governo. “O que lhe é expressamente negado é o direito de utilizar sua posição privilegiada por negar as decisões legais e estatutárias da organização que ele representa, de lhe impor sua autoridade, e de impedir de colocar-se tal como ela manifestou seu desejo, de regularizar sua existência conforme a lei, e de fazer todo o possível para poder se identificar legalmente, assim como seus bens, sua existência [um suma].”<sup>218</sup>

Por mais absurdo que possa parecer Lindgren afirma que a Assembleia Geral de Amsterdã aprovou unanimemente a resolução que afirmava que “os membros nacionais representam a Fiaf em seus países apenas tecnicamente. Em nenhum caso um membro nacional pode substituir a Fiaf”. Lindgren afirma ainda que de seu ponto de vista, Langlois não nutria nenhuma ilusão a esse respeito. Para comprovar o que afirmava, Lindgren cita uma carta recebida por ele de Langlois em 1948, onde o francês afirmava que se não havia ainda respondido a Lindgren sobre um determinado assunto (não citado no relatório do inglês) era porque “eu [Langlois] não sou o diretor da Fiaf, e a Fiaf não é uma sucursal da Cinemateca Francesa. Espero então, sobre esse assunto, o aval do presidente, e do vice-presidente [da federação]”<sup>219</sup>. É preciso insistir contudo que a *crise* para Langlois parecia estar além das questões debatidas pelo inglês; tratava-se uma crise de entendimento em

---

<sup>217</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.3. Como vimos no primeiro capítulo, o estabelecimento da sede da Fiaf em Paris não foi um mero ‘acidente histórico’, a escolha teve relação direta com o fato de que a Cinemateca Francesa era a única das quatro cinematecas fundadoras da Fiaf que não dependia diretamente de outra instituição - era a única autônoma, e assim sendo poderia cumprir melhor (de maneira mais isenta) o papel de sede da federação. A escolha passa, portanto, por um debate em torno dos diferentes modelos institucionais das cinematecas que criaram a Fiaf

<sup>218</sup> *Ibidem*, P.4

<sup>219</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.4

torno do conceito de cinemateca, e que pode ser resumida (o faremos aqui uma vez mais) nos seguintes termos: *ao abrir mão da primazia no campo da difusão as cinematecas perdem sua autonomia diante do mercado do patrimônio que elas mesmas engendraram.*

Mas Lindgren insiste no seu último ponto, e cita ainda outros documentos onde Langlois afirmava a total independência entre a Fiaf e a Cinemateca Francesa. Onde Langlois afirmava que a Cinemateca Francesa não era mais do que um intermediário nas negociações entre o governo francês e a Fiaf para garantir a permanência da sede da federação em Paris. “A base de nossa queixa contra o Sr. Langlois é que ele não cumpriu com suas obrigações conforme o artigo 29 de nossos estatutos e não agiu de boa fé na sua qualidade de representante da Fiaf na França, como esse artigo exige, mas ao contrário ele utiliza de sua posição privilegiada de representante da Fiaf na França para agir de má fé e com hostilidade contra nossa Federação Internacional e, a fim de realizar seus desejos, engana e fraudula a lei contra nós mesmos e contra as autoridades francesas”. Não gostaríamos de transcrever tão longamente a documentação, mas a continuação do texto é imperdível:

Sua má fé não se limita uma ou duas ações apenas, mas faz parte de um plano de conduta persistente, em um período considerável, e para torná-las claras, é necessário estabelecer a sucessão de seus atos, todos ligados a uma relação de causa efeito é que provaram, sem nenhuma dúvida, seu desejo de dominar nossa Federação Internacional, e quando sua dominação estiver ameaçada, de agir deliberadamente com hostilidade, ódio e desprezo, para com o ‘conjunto de seus membros’<sup>220</sup>.

Em seguida aparece novamente a queixa contra Langlois, por ele não ter registrado os estatutos da Fiaf, e que segundo Lindgren, como Langlois mesmo havia dito (é isso não seria mais uma queixa, mas um esclarecimento) a entidade registrada por Langlois em janeiro de 1960 é totalmente diferente da Fiaf<sup>221</sup>. Segundo Lindgren o fato de Langlois não ter registrado a Fiaf (em vinte anos de existência da federação) não havia sido fruto de negligência, mas sim de uma manobra deliberada para, enfraquecer a federação e retirar dos outros membros todo o poder de resistência à sua dominação pessoal. “É por isso que hoje nos encontramos em uma posição onde, ainda que tenhamos uma longa existência estabelecida de fato, nós não temos na França uma existência comprovada juridicamente (de

---

<sup>220</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Département de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.5.

<sup>221</sup> Cf. *Ibidem*, P.6.

*jure*). Isto é precisamente o que queria o Sr. Langlois, e cito isso como PRIMEIRO exemplo de sua má fé”<sup>222</sup>.

Lindgren afirma ter várias cartas de outros membros da Fiaf, onde segundo ele, fica evidente que Langlois enganou a todos, os fazendo crer que a federação estava legalmente composta de acordo com as leis francesas. Lindgren afirma que a surpresa que pode causar o fato de que os membros não estavam suficientemente informados sobre um tema tão elementar se deve ao fato de que todos tinham plena confiança em Langlois: “Além disso, nós membros não estávamos familiarizados com detalhes da administração francesa, as prescrições da lei francesa, e uma grande maioria dentre nós não estavam nem mesmo familiarizado com a língua francesa”. Segundo Lindgren essa era a razão que havia permitido Langlois enganar a todos tão facilmente. Langlois teria afirmado várias vezes que a decisão sobre a regularização da Fiaf havia sido debatida muitas vezes, mas em todas essas vezes havia sido postergada. Ao que Lindgren se pergunta. “Se isso é verdade porque não encontramos nada nas atas? E por que tal decisão teria sido sempre postergada?” Boa pergunta, pois nesse caso, fica o dito pelo não dito<sup>223</sup>.

O fato é que encontramos algumas referências de debates sobre os estatutos e o status jurídico da Fiaf nas atas dos congressos e reuniões do comitê-diretor da federação. Citemos uma dessas referências. Em 1955 se constatou que segundo a lei francesa, a Fiaf não poderia se constituir como uma associação internacional sem fins lucrativos, e por essa razão não poderia se beneficiar de algumas mudanças ocorridas nas leis que regiam as federações internacionais. Não podemos compreender muito bem o porquê disso, mas estamos apenas e tão somente querendo chamar a atenção de que a federação colocava em pauta questões ligadas ao seu estatuto jurídico – o que do nosso ponto de vista significa que tal status era checado, avaliado, etc. O texto continua da seguinte maneira:

---

<sup>222</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.6. Grifos do original.

<sup>223</sup> Cf : AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Varsovie, 1955. *Fiaf – Varsovie – 26 -30 de Septembre, 1955 – Decisions*, P.7.

Desse modo, tendo sido os estatutos da federação assinados também por um representante do governo francês, beneficiando-se da hospitalidade do governo francês e, por consequência, tendo desde sua fundação, sido reconhecido pelo governo francês que sempre confirmou esse reconhecimento, a assembleia aprova a manutenção, unanimemente, do status conforme o direito internacional e o direito francês e pelo qual ela [a federação e a assembleia] é representada em cada país membro, pelo seu membro nacional ou seus membros nacionais<sup>224</sup>.

Em defesa dos membros da Fiaf, Lindgren cita uma carta de Maître Bothoul (advogado da Cinemateca Francesa e da Fiaf), onde esse último afirma que havia preparado os projetos para proceder com a regularização, mas havia sido sempre aconselhado por Langlois a esperar pela próxima reunião do comitê [diretor]”. E em seguida Lindgren passa a tratar dos eventos, de historiar um pouco os últimos capítulos da crise que levou à ruptura da Cinemateca Francesa com a Fiaf.

Fazendo um breve resumo – de fatos que já nos são conhecidos, mas contados de outra maneira – o que teria se passado em Estocolmo em 1959 (Congresso da Fiaf) teria sido o seguinte: após acusar Ledoux de ter infringido os regulamentos da federação – e Lindgren faz questão de dizer que Ledoux, que não iria ao congresso pegou o primeiro avião para Estocolmo – Langlois teve seu voto vencido por não ter conseguido provar a suposta infração cometida por Ledoux, mas apesar disso continuou a acusar Ledoux. Depois disso Langlois foi reeleito como secretário-geral da Fiaf, mas ao saber que Ledoux havia sido eleito como membro do comitê-diretor “o Sr. Langlois espalhou os papéis sobre a mesa e deixou a sala enfurecido dizendo que lhe era impossível trabalhar com essa pessoa (Sr. Ledoux)”. Lindgren conclui dizendo que a pesar disso, o comitê manteve Langlois como secretário geral, esperando poder convencê-lo a retornar aos trabalhos<sup>225</sup>. Alguns meses mais tarde, no entanto, Langlois enviou a uma carta amigável à Marion Michelle – então secretária executiva da Fiaf – demitindo Michelle de suas funções. O fato é que Michelle havia descoberto – mais ou menos no mesmo período que a correspondência da Fiaf estava

---

<sup>224</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Varsovie, 1955. *Fiaf – Varsovie – 26 -30 de Septembre, 1955 – Decisions*, Anexo – P.11. Uma outra referência nesse sentido pode ser encontrada na documentação do congresso de Praga, 1958. O congresso havia designado Langlois, Lindgren, Thirifays e Toeplitz como sendo uma comissão estatutária para preparar a redação definitiva dos novos estatutos da Fiaf. Para mudanças nos estatutos que regulariam, dentre tantas outras coisas, as relações externas da Fiaf, em especial naquele momento com o Instituto/ ou Conselho de Organização Internacionais de Cinema e Televisão da Unesco (e também com a futura Federação Internacional de Arquivos de Televisão, a Fiat). Cf: P.58. 1º capítulo.

<sup>225</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. *Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960.Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.8.

sendo interceptada dentro da Cinemateca Francesa. Algumas cartas se atrasavam, outras eram remetidas em envelopes que, com todas as evidências, haviam sido abertos e colados de novo posteriormente, outras nunca chegavam. Questionada por Toeplitz, e por outros membros a esse respeito, Michelle lhes informa que não estava recebendo corretamente a correspondência (e o porquê disso, imaginamos: Langlois estava tentando juntar provas para suas acusações contra Ledoux). Toeplitz então lhe solicita que ela abra uma nova caixa-posta para a Fiaf, mas Michelle é solicitada a apresentar a documentação legal da Fiaf para abrir a caixa-postal. Paulo Emilio – que estava de passagem por Paris aconselha Michelle a procurar o advogado da Fiaf, Maître Bouthoul, que conta a Michelle que apesar da insistência dele com Langlois para proceder com o registro formal da federação, tal registro nunca havia sido feito. “Ele acrescentou que isso era uma formalidade bastante simples, e que ele ficaria contente em poder cumpri-la imediatamente. A senhora Michelle lhe pediu para que ele lhe enviasse essa informação por escrito, mas ela jamais recebeu a carta”. Segundo Lindgren é possível que tal carta tenha sido endereçada a Langlois, visto que ele ainda era o secretário-geral da Fiaf<sup>226</sup>. Esse foi o verdadeiro motivo (segundo Lindgren) da crise entre Langlois e Marion Michelle. Foi por esse motivo que Langlois teria suspenso Michelle. O inglês cita a carta de demissão enviada por Langlois à secretária-executiva: “Eu lamento lhe informar que eu considero vossa presença no secretariado geral como incompatível com a minha, e vos rogo que consideres, a recepção dessa como uma demissão<sup>227</sup>”.

No entanto, baseado nos estatutos e regulamentos, Lindgren afirma que Langlois, enquanto secretário geral não tinha poder para demitir, ou suspender Michele – a quem ele (Langlois) havia proibido de entrar na sede da Cinemateca Francesa, ou seja, na Fiaf, visto que a segunda estava sediada no edifício da primeira. Lindgren afirma que Michelle não estava unicamente a serviço do secretário geral, mais sim subordinada, e a serviço de todo o comitê-diretor, e por seu intermédio, a todos os membros da federação. De fato, Lindgren mostra por a + b como Langlois estava infringindo sistematicamente os estatutos e regulamentos da Fiaf (ao menos nesse episódio). E mais do que isso, Langlois teria omitido do presidente Toeplitz o conflito com a secretária-executiva – contrariando uma vez mais os estatutos e os regulamentos que o obrigava a comunicar ao presidente sobre todo e qualquer

---

<sup>226</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.9.

<sup>227</sup> *Ibidem*, P.10.

conflito no *Bureau*, sendo que segundo os mesmos estatutos e regulamentos, seria o presidente aquele que seria o árbitro de tais conflitos. Algo que Lindgren classificou como sendo uma dissimulação deliberada da parte de Langlois, e mais uma prova de sua má fé para com a federação.

Toeplitz convocou então uma reunião do comitê diretor em Paris para examinar o caso. Estavam presentes Toeplitz, Lindgren, Langlois, Lauritzen (Estocolmo), Brusendorff (Copenhague), Svoboda (Praga), Volkmann (Berlin Oriental), Ledoux, Maria Adriana Prolo, Sr<sup>a</sup> Kawakita (Tokyo) e Sr<sup>a</sup> Bleier Brody (Viena). Na ocasião, contrariando tudo que havia dito anteriormente sobre o trabalho de Marion Michelle (que segundo Lindgren havia sido julgado por ele como excelente), Langlois atacou violentamente a secretária-executiva. Ao ser solicitado para ouvir a defesa de Michelle, Langlois recusou, e apresentou uma carta do então presidente da Cinemateca Francesa que proibia a entrada de Michelle no edifício. “Em face à intransigência do Sr. Langlois”, o comitê não teve alternativa de que solicitar que Toeplitz decidisse por ouvir as partes separadamente, o que foi feito. No final das cotas, Toeplitz não encontrou motivo algum que justificasse as ações de Langlois contra Michelle, e pede a Langlois que considera a possibilidade que todo ser humano está suscetível a cometer erros, e que ele pudesse considerar que ao menos dessa vez, ele Langlois, estava errado. Diante a negativa de Langlois, Toeplitz põe em votação a reintegração de Michelle, o que foi aceito por 7 dos 11 presentes (com uma abstenção). Segundo Lindgren, os únicos a votar com Langlois foram os dois membros suplentes presentes na reunião – mas ele não cita os nomes. Pior do que isso, e aqui começa talvez a parte mais grave da crise, *Langlois se recusa a aceitar a decisão do comitê, e mantém a proibição do acesso de Marion Michelle à sede da Fiaf, dentro da Cinemateca Francesa*<sup>228</sup>.

O comitê diretor decide então decide deixar o imóvel da Cinemateca Francesa. A sede da Fiaf não mais seria na sede da Cinemateca Francesa. Houve então uma reunião em um hotel de Paris, reunião para a qual segundo Lindgren, Langlois foi “expressamente convidado, como para todas as outras reuniões do comitê diretor e assembleias gerais de nossa federação, mas ele não respondeu a nenhum desses convites<sup>229</sup>”. O tom do texto é o de um manifesto. Lindgren diz: “Não é verdade que o comitê diretor escolheu deixar a *Rue de*

---

<sup>228</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N<sup>o</sup>. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.12.

<sup>229</sup> Idem, Ibidem.

*Corcellles*, 82. Ele foi forçado a deixá-la por um ato de força maior destinado a tornar impossível aos membros de preservar a dignidade de seres humanos livres iguais<sup>230</sup>”.

Lindgren continua a fundamentar toda sua argumentação nos estatutos e regulamentos da Fiaf – o que de um ponto de vista legal, ou legalista, parece inquestionável. Ele reforça sua colocação de que o comitê diretor não deixou a sede da Cinemateca Francesa devido à suspensão de Marion Michelle, mas sim porque Langlois se insurgiu contra o comitê impedindo que Toeplitz (o presidente) arbitrasse sobre o conflito como determinavam os estatutos e regulamentos.

Por sua vez Langlois afirmava que a sede da Fiaf deveria ser legalmente na Cinemateca Francesa, o que de fato, como afirma Lindgren, não era verdade. A Fiaf tinha, por conta de seus estatutos até aquele momento, que manter sua sede em Paris, e não necessariamente na Cinemateca Francesa. Lindgren ironiza o fato de que Langlois começou a considerar como ilegais as reuniões da Fiaf que aconteciam fora da Cinemateca Francesa: “Essa nunca foi uma pretensão válida, mas um grito de raiva absurdo, pois o comitê diretor tinha se recusado a aceitar sua dominação [de Langlois]<sup>231</sup>”.

Diante das ameaças de Langlois em relação a uma suposta ilegalidade da Fiaf (sem a Cinemateca Francesa), Lindgren e Toeplitz são autorizados (sem que saibamos se pelo Comitê-Diretor ou pela Assembleia Geral) a procurar o diretor do Centro Nacional de Cinematografia, o senhor Fourre Cormeray. Lindgren incluiu no seu relatório a carta enviada a Fiaf por Cormeray, onde esse declarava todo o seu apoio ao comitê diretor da Fiaf.

Sob minha solicitação[declarou o diretor do CNC], meus funcionários estudam as medidas adequadas a satisfazer vosso desejo de manter nas circunstâncias presentes a independência necessária da Federação que o senhor preside, fora de toda a ingerência abusiva dos representantes de uma Cinemateca membro desta federação. Mas, eles encontraram uma dificuldade importante no plano jurídico em razão do caráter privado do organismo que o senhor preside<sup>232</sup>.

Cormeray, que se mostra satisfeito devido ao fato que o comitê diretor havia decidido manter a sede da Fiaf em Paris, junta que faria todos os esforços, e manteria Toeplitz

---

<sup>230</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous*, *Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.12.

<sup>231</sup> *Ibidem*, P.15.

<sup>232</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous*, *Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.16. Carta anexa, de 25 de Janeiro de 1960.

informado das medidas que ele julgasse cabíveis de serem tomadas para garantir a liberdade da Fiaf em face da insurgência de Langlois<sup>233</sup>.

Lindgren continua contando sua versão da história. Ele lembra que a ruptura se agravou durante as reuniões do comitê-diretor em 17 de janeiro de 1960. Não era mais possível resolver a questão sem consultar a assembleia geral. Foi então convocada uma assembleia geral (extraordinária) em Amsterdã para a qual Langlois – segundo Lindgren, foi insistentemente convocado, mas sem apresentar nenhuma resposta às cartas e telegramas endereçados a ele com essa finalidade. A representação em Amsterdã foi de fato grande: 29 dos 34 membros da federação, e o resultado foi um massacre. 41 votos a favor do comitê diretor, 4 abstenções, e apenas 3 votos a favor de Langlois. “Essa maioria esmagadora” escreve Lindgren,

demonstra bem claramente que as ações do Sr. Langlois não representam de nenhum modo os votos de nossos membros. Ela demonstra igualmente a unidade e a força de nossa Federação Internacional. O Sr. Langlois queria dar a impressão que somente ele representa nossa federação, que ele somente se inquieta para salvaguarda de sua unidade e de seus interesses. Hipocrisia pura, e o oposto da verdade, como demonstram os números dos escrutínios de Amsterdã”. Mais acima Lindgren escreve sobre a ausência de Langlois em Amsterdã: “Se ele tivesse sido um homem honesto, agindo de boa fé, e convencido da validade de suas posições, ele teria comparecido a essa Assembleia Geral para explicar suas posições à grande maioria dos colegas membros que estavam naturalmente ansiosos para compreender os dois pontos de vista em confronto antes de tomar suas decisões<sup>234</sup>”.

Lindgren se preocupa em mostrar como Langlois estava desorientado com a derrota sofrida no âmbito da federação. Ele o fez basicamente questionando o fato de Langlois – sem que ele dissesse diretamente – considerar a possibilidade a Assembleia de Amsterdã poder ser considerada ilegal. “O que seria essa *Assembleia Geral Regular*, mítica a qual ele [Langlois] se refere, mas a qual ele não tenta jamais reunir?”.

Para refutar todo e qualquer tipo de acusação de Langlois nesse sentido Lindgren cita a primeira decisão tomada em Amsterdã pelos 29 membros presentes: “Unanimemente, com duas abstenções, a Assembleia Geral vota a validade da Assembleia Geral da Fiaf reunida

---

<sup>233</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.16. Carta anexa, de 25 de Janeiro de 1960.

<sup>234</sup> *Ibidem*, P.17. Em seguida passaremos a comentar e analisar as atas da Assembleia Geral realizada em Amsterdã, 1960.

em Amsterdã”, e concluiu, “nem mesmo os dois amigos de Langlois que se abstiveram de votar não puderam encontrar coragem para votar contra essa resolução<sup>235</sup>”.

Em seguida Lindgren afirma que Toeplitz esteve – logo depois da Assembleia de Amsterdã – com o diretor do CNC na França (Sr. Corneray) para comunicar-lhe as decisões tomadas pela Fiaf. Novamente o diretor do CNC manifestou contentamento pelo fato da federação desejar se manter na França, *e garantiu que a Cinemateca Francesa não iria fazer nenhum tipo de objeção*. Ele também ofereceu novamente todo o suporte para o procedimento do registro legal da Fiaf na França, assim como ofereceu os escritórios do CNC para sediar as reuniões do comitê diretor da Fiaf<sup>236</sup>.

Por outro lado, Lindgren acusa Langlois ainda de ter manifestado ao CNC apoio a permanência da Fiaf em Paris, afirmando mesmo que estaria disposto a ajudar a encontrar um local adequado para a sede da federação. Contudo, Langlois teria feito isso sem comunicar ao CNC que cinco meses antes, *ele Langlois, tinha registrado uma “outra Fiaf” na capital francesa*<sup>237</sup>. Lindgren afirma ainda que Langlois havia comunicado alguns membros da Fiaf sobre sua decisão, no que seria a comprovação clara da falta de honestidade do francês. Há um detalhe no ato de Langlois ter registrado uma “outra Fiaf”. Ele (Langlois) registrou tal associação como sendo de fato a própria Fiaf, como tendo sido criada em 1938! As finalidades segundo Lindgren eram as mesmas, os estatutos pareciam os mesmos. Mas o inglês pergunta: “Como isso poderia ser compatível com os deveres dos representantes da Federação segundo o artigo 29 dos estatutos da Fiaf? Como isso poderia salvaguardar a unidade e os interesses da nossa própria Federação e de seus membros?”<sup>238</sup>

Lindgren cita perplexo um trecho do memorando de Langlois. Diz o texto: “Eu [Langlois] preciso que se tratam dos estatutos ratificados pela Cinemateca Francesa”. O ponto de interrogação colocado por Lindgren em seu relatório após a afirmação de Langlois, parece dizer “*so what?*”. “Dizer que a Associação Francesa do senhor Langlois, da qual ninguém jamais ouviu falar antes de janeiro de 1960, ‘foi criada em 1938’ é uma tentativa deliberada e fraudulenta de roubar a identidade de nossa Federação Internacional e de fundi-la em sua Associação Francesa<sup>239</sup>”.

---

<sup>235</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris*. P.19.

<sup>236</sup> Cf: Idem, Ibidem.

<sup>237</sup> Cf: Ibidem, P.20

<sup>238</sup> Ibidem, P.21.

<sup>239</sup> Ibidem, P.24.

Para o inglês uma das explicações das atitudes de Langlois era a intenção do francês de criar uma confusão na França e no exterior, e por meio dessa confusão dividir os arquivos de filmes do mundo inteiro, “se possível em dois campos inimigos, afim de que, ao dominar um dentre eles, ele possa destruir o outro que tenha recusado a aceitar a sua dominação<sup>240</sup>”.

Pode parecer paranoia do inglês, e até é possível afirmar que ela de fato existe – apesar da gravidade da situação. Não se tratava (como ainda veremos) apenas de uma disputa pelo nome da entidade, mas como afirma Lindgren, eventualmente também “por nossos documentos, propriedades, finanças, com o objetivo de destruir nossa existência (...) fazendo-nos deixar a França, e transportando o conflito que nos opõe no plano pessoal para o plano nacional<sup>241</sup>”.

Segundo Lindgren, a associação Francesa registrada por Langlois, era totalmente desconhecida antes de janeiro de 1960, não tinha membros reais, nem atividades reais, e tão pouco reuniões de seus membros das quais se possam apresentar as atas; ela não se constituiria mais do que pelo próprio Langlois. “Para validar os estatutos de sua Associação Francesa, falsamente chamada de ‘internacional’, o senhor Langlois se limitou a utilizar os serviços de dois empregados assalariados da Cinemateca Francesa, a senhorita Lotte Einsner e o senhor Rossi. Em resumo, essa Associação foi registrada conforme a lei francesa, mas sua existência é fictícia<sup>242</sup>”. Lindgren afirma tudo isso depois de constatar (a seu modo) que os estatutos de ambas as associações eram bastante diferentes, ainda que segundo ele os da associação de Langlois tenham sido redigidos de modo a ludibriar o observador menos atento e que não avançasse na leitura para além dos primeiros artigos:

Cometer uma fraude hábil exige muito tempo, mas o Sr. Langlois teve realmente muita paciência ao realizar sua ação em três dias (...) que não teve tempo sequer de inventar estatutos que fizessem sentido. Também [sic.], segundo o artigo 5º dos estatutos que ele registrou, “A Associação é administrada por um conselho composto de três membros”, e também, “O conselho escolhe, entre seus membros, com voto secreto, um *bureau* composto por um Presidente, Vice-Presidente, Secretário, Tesoureiro, ...”. Nós temos o direito de perguntar como é possível encontrar quatro administradores em um conselho de três membros<sup>243</sup>.

---

<sup>240</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren , B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962*. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris. P.24.*

<sup>241</sup> Idem, Ibidem.

<sup>242</sup> Idem, Ibidem.

<sup>243</sup> Ibidem, P.25.

Lindgren continua:

Segundo o artigo 6º, “O conselho se reúne... sob a solicitação de um quarto de seus membros”. Como é possível dividir três pessoas em quatro partes? E ainda, no mesmo artigo: “A presença de um terço do Conselho é necessária para validar as deliberações”. Um terço do Conselho é um [uma pessoa]; De tal modo que se apenas o Senhor Langlois está presente, suas deliberações seriam válidas, o que é certamente, precisamente, a posição desejada por ele em uma associação da qual ele é membro<sup>244</sup>.

De todo modo, Langlois de fato *impetrou uma ação de sequestro dos bens da Fiaf*. E segundo Lindgren o teria feito de modo igualmente ardiloso, mas estranho. Deliberadamente Langlois teria esperado ou aproveitado a ausência de Toeplitz (então na Polônia) e assinou ele mesmo, Langlois (pelo que pudemos entender), a notificação judicial do sequestro. “Para nós se trata do protesto de um ladrão que reclama a posse de um relógio que ele roubou, e que em seguida o coloca sob sequestro [da justiça] para protegê-lo de seu proprietário legal<sup>245</sup>”.

Lindgren afirma que a ação da Fiaf era puramente defensiva e que a federação não tinha nada contra Langlois, “apesar de sua agressividade para conosco”. Afirma o desejo de continuar a existir na França, etc. Segundo o inglês a Fiaf exigia a retirada por parte de Langlois do registro legal de “sua Fiaf” de modo a possibilitar o registro da Fiaf de fato em terras francesas; exigiam também a retirada da ordem de sequestro dos bens da federação, bem como o reembolso das despesas do processo. Segundo o inglês a Fiaf não queria deixar a França para não aprofundar a crise – que levaria Langlois a ter argumentos para transportar a crise de âmbito pessoal para o âmbito de uma ação anti-francesa, anti-Cinemateca Francesa, etc. Para Lindgren a Fiaf não tinha motivos para fugir, e tão pouco para romper com sua história. “Com toda confiança deixamos o caso nas mãos da Justiça Francesa<sup>246</sup>”.

De fato, pela leitura dos processos-verbais das reuniões do comitê diretor em Paris (janeiro de 1960) podemos verificar que Lindgren é bastante fiel no ponto de vista da descrição dos acontecimentos. O que podemos resumidamente afirmar com relação às reuniões do comitê diretor da Fiaf, em janeiro de 1960, é que Langlois (de seu ponto de vista) por questões estatutárias considerava inválida e ilegal a reintegração da secretária-

---

<sup>244</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Départ de la Cinémathèque Française, procès – 1960. *Affaire Toeplitz – Fiaf/ Langlois*. Dossier d’Instruction, N°. 1174. *Déposition d’Ernest Lindgren*, B.A (Lond.) F.B.K..S. 24, Avril, 1962. Documento enviado ao *Monsieur Cabantous, Juge d’Instruction, Palais de Justice, Boulevard du Palais, Paris* P.25.

<sup>245</sup> *Ibidem*, P.29.

<sup>246</sup> *Ibidem*, P.30.

executiva Marion Michelle no *bureau* da federação<sup>247</sup>. Havia, portanto um choque de interpretação dos estatutos que só poderia ser resolvido pela assembleia-geral da Fiaf, instância máxima dos colegiados. Vejamos que choque de interpretação era esse.

Como já afirmamos aqui, Henri Langlois tinha uma interpretação bastante peculiar dos estatutos da Fiaf, que afirmavam que os membros nacionais da federação eram soberanos em seus respectivos territórios. Como a Fiaf tinha sua sede nos escritórios da Cinemateca Francesa, as decisões do comitê-diretor não teriam validade se o membro francês (ou seja, Langlois) não estivesse de acordo, e deveriam ser encaminhadas para a instância máxima da Fiaf, qual seja, a assembleia geral da federação. A Cinemateca Francesa se autodeclarava assim com *poder de veto*. Langlois foi além, após as reuniões do comitê-diretor em janeiro de 1960, para garantir *seus direitos* de membro nacional, Langlois registrou na prefeitura de Paris a existência de *outra Fiaf* (impedindo que a Fiaf “original” procedesse da mesma maneira – ao menos se quisesse se valer do mesmo nome), e solicitou na justiça, em nome da Cinemateca Francesa, o sequestro dos bens e arquivos da federação até que o caso fosse resolvido na assembleia geral da Fiaf.

Em seu memorando entregue ao *Tribunal de La Seine*, Langlois considerava as acusações de Lindgren e Toeplitz “absolutamente desprovidas de bom senso, de todo fundamento, e são contrárias à realidade<sup>248</sup>”. No memorando/ depoimento, ele fez um histórico da Fiaf – valorizando alguns aspectos relevantes ao caso em questão – afirmando que não fosse o esforço da Cinemateca Francesa, a sede da Fiaf teria sido estabelecida em Berlin, o que seguramente teria, ou poderia ter mudado o rumo da história da federação, pois de seu ponto de vista Paris era o único lugar que poderia se constituir um espaço neutro para abrigar a Fiaf<sup>249</sup>. Isso porque o *Reichfilmarchiv* era um órgão estatal, o *British Film Institute* ao qual era ligado a *National Film Library* também, e a *Film Library do MoMA* de Nova Iorque como o próprio nome diz era um departamento do Museu de Arte Moderna da Nova Iorque. Mas as posições mais polêmicas de Langlois vêm em seguida. Os textos relativos à constituição da Fiaf não eram considerados por ele como estatutos da federação, mas apenas um *gentlemen’s agreement*. Langlois afirma que por essa documentação não havia obrigação de sua parte para com o registro formal da Fiaf na França, e pergunta: “Onde

---

<sup>247</sup> Cf. AHCB – *Fiaf – Procès-verbal des réunions du comité directeur – 16 au 19 janvier, 1960; Fiaf – Rapport du secrétaire exécutif de la Fiaf à la réunion du comité directeur du 16 janvier, 1960.*

<sup>248</sup> AHFIAF – Langlois – *Memoires au juge penal – Tribunal de la Seine – Dossier n° 1174 – Société FIAF – Affaire: c/ Henri LANGLOIS. Maître BOITARD Avocat à la Cour.* P.1

<sup>249</sup> Cf. *Ibidem*, P.6.

estão os estatutos da Fiaf que eu deveria ter depositado na prefeitura e como poderia eu depositar estatutos que não tinham sido redigidos?<sup>250</sup>” O texto segundo ele só teria validade após ter sido ratificado pelos responsáveis das instituições às quais as cinematecas fundadoras da Fiaf estavam ligadas<sup>251</sup>. Algo que não teria sido feito, pelo que depreendemos das declarações de Langlois.

Para dar sustentação à sua argumentação Langlois afirma que as atividades da Fiaf durante a II Guerra foram nulas. Segundo ele a *Film Library* do MoMA se desligou da federação logo após a Guerra ter sido declarada em razão da então neutralidade dos EUA no conflito. Langlois afirma que quando Paris caiu diante das tropas alemãs ele chegou a ser declarado *persona non grata* pelo então presidente da Fiaf, o major Frank Henzel do *Reichfilmarchiv*, e afirma que a Fiaf durante a II Guerra (e a ocupação alemã na França) não era mais do que uma ficção do major Henzel<sup>252</sup>. O estado de guerra que levou os países fundadores da Fiaf a lados opostos do conflito tornavam inviáveis as ações da federação, e uma prova disso para Langlois era o fato de que nenhum membro tentou convencer o MoMA a retirar sua demissão da Fiaf. Isso se constituía para Langlois “uma realidade menos romântica do que a lenda criada em torno da Fiaf e o manto caridoso colocado em seguida sobre os anos de Guerra e as atribuições do Major Henzel”<sup>253</sup>.

Sem querer prolongar muito por hora a análise dos argumentos de Langlois, nos adiantamos em afirmar que para ele só era possível começar a se falar em estatutos da federação após 1948 (congresso de Copenhague), quando foram aprovados os textos do estatuto ainda provisório da federação. Ele afirma que após o congresso de 1948 os textos do estatuto foram submetidos pelo advogado da Fiaf ao comitê-diretor (que já tinha Toeplitz como presidente) visando sua regularização. Langlois se defende, dizendo que ele mesmo tinha articulado a preparação dos textos com a secretária-executiva na época e o advogado

---

<sup>250</sup> AHFIAF – Langlois – *Memoires au jugue penal – Tribunal de la Seine – Dossier n° 1174 – Société FIAF – Affaire: c/ Henri LANGLOIS. Maître BOITARD Avocat à la Cour.* P.11.

<sup>251</sup> Cf: Ibidem, P.9.

<sup>252</sup> Cf: Ibidem, P.13.

<sup>253</sup> Ibidem, P.14. Vale notar que o período da ocupação nazista na França é bastante controverso também no que diz respeito à história da Fiaf e da Cinemateca Francesa. A historiografia sobre a instituição francesa tratou bastante desse tema, principalmente Laurent Mannoni na sua *Histoire de la Cinémathèque Française* (vide bibliografia). Pierre Barbin, que substituiria Langlois na crise da Cinemateca Francesa em fevereiro de 1968, chegou a acusar Langlois de colaboracionismo. A julgar pela gravidade da acusação (e pela qualidade do texto de Mannoni) faremos na exposição final da tese um resumo do caso com base na bibliografia. Sobre as acusações de Barbin contra Langlois, ver: BARBIN, Pierre. *Contribution à une histoire de la Cinémathèque Française*. In: *Journal of Film Preservation*, n° 67. FIAF: Bruxelles, 2004. P.15-29. Esse tema foi também amplamente desenvolvido por Barbin em seu livro: *La Cinémathèque Française: inventaire et legends (1936 – 1986)*. Vide bibliografia.

da federação. Assim, chegamos ao ponto do memorando/ depoimento de Langlois em que surge o que entendemos ser a base de sua defesa:

De onde saiu o famoso artigo 29 [pergunta Langlois], pelo qual a Fiaf não existe civilmente em cada país que pela voz de seu Membro Nacional, artigo que não existia ainda, se minha memória me é fiel; porque o teríamos introduzido nos estatutos se ignorávamos a situação de não-registro dos estatutos da Fiaf na França, como o único texto que poderia, anulando toda existência legal, autônoma, para além do Membro Nacional em cada país, se subsistisse o não-registro. Como o presidente Toeplitz, eleito em 1948, pôde ignorar por 12 anos uma situação conhecida dos secretários-executivos e dos advogados da Fiaf [?] Como explicar a atitude desses advogados e das secretárias-executivas sucessivas e àquela dos membros do conselho da Fiaf, que reconheceram em toda a honestidade o conhecimento dessa situação de fato<sup>254</sup>,

Langlois afirma ainda que não caberia a ele, membro francês, solicitar tal registro no Ministério do Interior francês, e que antes disso seria preciso harmonizar os estatutos (ainda incompletos) da Fiaf ao estatuto modelo de Associação Internacional aceito pelo governo francês, o que modificaria o espírito que regia os textos estatutários até então em vigor na Fiaf<sup>255</sup>.

Se por um lado Langlois louvava a independência que tal artigo 29 dos estatutos dava os membros nacionais (o que de fato é bastante interessante), é evidente que ele se valia da situação privilegiada de ser a Cinemateca Francesa o membro nacional que abrigava em seus próprios escritórios a sede da Federação Internacional de Arquivos de Filmes. O que podemos perceber é que Langlois se valia dessa posição privilegiada na tentativa de levar a cabo os projetos em curso na Fiaf, por meio de um controle estrito da federação sobre os mesmos, sendo a Cinemateca Francesa (e ele próprio Langlois) o principal responsável na regulação desse controle. O que parece apenas gana pelo poder traz consigo questões conceituais sobre a história das cinematecas (e da Fiaf). Tal controle da Cinemateca Francesa se dava por meio do projeto de uma instituição onde a primazia era sem dúvida para projetos de *difusão* de cultura cinematográfica (noção complexa que não deixa de valorizar igualmente os vínculos intrínsecos com a ideia de *preservar* e *produzir* filmes). Quando a assembleia-geral da Fiaf decretou que as decisões do comitê-diretor de 1960 eram soberanas às do secretário-geral, a derrota apareceu clara para Langlois sob um duplo aspecto: a sua própria derrota pessoal, e da Fiaf que passaria a delegar mais e mais a

---

<sup>254</sup> AHFIAF – Langlois – *Memoires au jugue penal – Tribunal de la Seine – Dossier n° 1174 – Société FIAF – Affaire: c/ Henri LANGLOIS. Maître BOITARD Avocat à la Cour.* P.17.

<sup>255</sup> Cf. *Ibidem*, P.19

primazia da difusão a terceiros que não as próprias cinematecas e à própria Fiaf, algo que *desmontava* o conceito de cinemateca transformando-as sim em “meros” arquivos e centros de pesquisa. A Unesco foi, ao que a documentação indica, a interlocução privilegiada para a Fiaf no campo da difusão (cada vez mais esvaziada na noção de *acesso*) devido aos vultuosos recursos que o órgão das Nações Unidas tinha disponível para atividades nos campos da educação e da cultura. Insistimos: ao abrir mão da primazia pela difusão as cinematecas abriram mão da força de suas formulações sobre a história do cinema, as formulações predominantes doravante seriam daqueles que tivessem mais dinheiro para fazê-las prevalecer, o que normalmente se passa com qualquer mercadoria.

Voltemos agora um pouco no tempo, para acompanharmos um pouco do que se passou no primeiro congresso dessa *nova era da Fiaf*, que doravante não entendia a *difusão* como uma prioridade de uma cinemateca.

*Amsterdã, 1960*

Toeplitz abre a assembleia geral em clima de pacificação. Sua estratégia foi a de não falar longamente no assunto “crise” durante a abertura do XVI congresso<sup>256</sup>. “É verdade que nós não colocamos essa questão [da crise] como tema fundamental da agenda do encontro, do mesmo modo que temos a esperança que depois desse encontro geral seria possível acertar as principais diferenças depois de discutir os trabalhos da federação<sup>257</sup>”. É preciso lembrar, contudo, que essa era uma Assembleia Geral *extraordinária*, convocada exatamente para resolver o impasse criado na reunião do comitê-diretor em Paris (janeiro de 1960). Ou seja: a Assembleia havia sido convocada por conta da crise.

Depois de falar de outras mudanças na ordem do dia – que muito provavelmente foram pensadas estrategicamente para evitar o conflito aberto e um agravamento da situação – Toeplitz passa a palavra à assembleia. A resposta é imediata. Luigi Comencini (*Cineteca Italiana*) desqualifica as decisões do comitê diretor afirmando que uma matéria de tamanha gravidade deveria ser decidida em uma assembleia geral:

---

<sup>256</sup> Cf: AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960*. Há uma pequena confusão em relação ao número das edições dos congressos. Nem mesmo o site da Fiaf se entende bem com a documentação física. Não sabemos se as assembleias gerais são consideradas congressos, ou se a página da Fiaf na internet esta em conflito com a documentação. Praga, 1958, foi o XIV Congresso (é o que diz a documentação que temos), mas pela página da Fiaf ([www.fiafnet.org](http://www.fiafnet.org)) Praga seria apenas a décima segunda edição do certame. Seguiremos a documentação que temos, sendo portanto Amsterdã, 1960, a décima sexta edição.

<sup>257</sup> *Ibidem*, P.2.

Nós estudamos, seja o texto do estenótipo das reuniões de Paris do comitê diretor, sejam os estatutos e regulamentos, e estamos convencidos de que o comitê diretor não podia tomar uma decisão sobre o conflito entre o secretário-geral e a secretária-executiva, pois ele não tinha competência para julgar este conflito segundo nosso regulamento, e por consequência nós devemos considerar esse voto como nulo<sup>258</sup>.

Comencini cita o regulamento para fundamentar sua posição. Diz o trecho do regulamento citado por ele: “A secretária-executiva da Fiaf é o secretariado interior da Fiaf (...) e não pode, em nenhum caso, interferir e substituir as responsabilidades e tarefas do secretário-geral da federação, da qual ela não constitui mais do que um serviço<sup>259</sup>”. Comencini cita trechos de um relatório do comitê diretor onde o próprio Toeplitz reconhece ingerências de Marion Michelle, e por isso afirma que a *Cineteca Italiana* e a *Cineteca Nazionale* apresentam em conjunto proposições para modificar os estatutos – que incluíam mesmo a possibilidade de extinguir o posto de secretária-executiva. Além disso, solicita à assembleia que passe diretamente a discutir o conflito entre Langlois e Michelle, e que confirme sua suspensão (Langlois teria ‘apenas’ suspenso, e não demitido a secretária), e só depois aceitariam discutir a ordem do dia. Fica patente o desconforto, e para piorar Freddy Buache (outro aliado de Langlois) ainda coloca em questão a validade de uma assembleia geral sem seu secretário-geral. Buache, contudo é massacrado na votação: dezoito a zero<sup>260</sup>.

### *O relatório de Toeplitz*

Toeplitz faz um longo relatório, inicialmente por meio de um histórico da Fiaf, e também por meio de um elogio a Langlois. “Nós temos entre nós dois membros fundadores, nossa presidente-fundadora Sr.<sup>a</sup> Iris Barry e o Sr. Lindgren, mas, sem dúvida, eu devo colocar em primeiro lugar o Sr. Henri Langlois, que foi dentre os fundadores o mais ativo<sup>261</sup>”.

Toeplitz começa a dar indicações de qual seria a tônica de seu pronunciamento, afirmando que na vida de qualquer instituição ou organização era comum a passagem de uma primeira fase mais dinâmica e viva para outra, que ele chama do trabalho construtivo,

---

<sup>258</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960*, P.4.

<sup>259</sup> Idem, Ibidem.,

<sup>260</sup> Ibidem, P.6.

<sup>261</sup> Idem, Ibidem.

fase essa que corria o risco de ser atrasada por questões burocráticas ou outros obstáculos. “Em toda parte vemos esse processo e também no caso da Fiaf trazem sérias consequências para a organização<sup>262</sup>”. Tentando sempre resumir bastante, o que Toeplitz afirmou: quando na passagem desse processo por ele referido uma peça importante resiste (essa peça era a Cinemateca Francesa), isso começa a atravancar o processo todo. Segundo Toeplitz, a maioria dos membros era condescendente com o fato de Langlois e a Cinemateca Francesa carregarem nos ombros o fardo dos trabalhos da federação como um todo. Lembrando que a própria sede da Fiaf ficava na Cinemateca Francesa.

Para evitar qualquer mal-entendido eu prefiro dizer isto novamente. Se nós criamos uma situação para uma instituição ou para um homem, para agir em nosso nome, então para nós isso é suficientemente compreensível sintam que todas as honras são devidas a ele e a instituição. Há sempre uma balança nestas coisas, queima de um lado, glorifica do outro, há sempre uma dialética ligando ambas em certa reciprocidade<sup>263</sup>.

No entanto, com o crescimento da federação as coisas se dificultaram para Toeplitz – como Raymond Borde afirmou, “o pacto de suserania rapidamente se transformou em uma teia”. O exemplo dado por Toeplitz é da mais absoluta importância para nós:

Um típico exemplo é a lista de circulação internacional, a coleção básica dos melhores clássicos, dos melhores filmes, a qual o Sr. Langlois e a Cinemateca Francesa em nosso nome foi incumbida de preparar para o benefício de todos os membros da federação a qual eles nunca fizeram, pelo simples motivo de falta do tempo e das condições técnicas. Quando eu falo sobre a expectativa mundial em torno da criação da lista eu não estou exagerando<sup>264</sup>.

Toeplitz acaba sendo um pouco injusto quando afirma que jovens arquivos esperavam ansiosos por 30 ou 40 filmes que possibilitariam suas existências, pois Langlois e a Cinemateca Francesa eram (como ele mesmo afirma várias vezes) os mais ativos, senão os únicos a agir com tanta dedicação nesse sentido. O problema para o presidente da federação era que isso acontecia com Langlois respondendo pela Fiaf, como se ele fosse a própria Fiaf, devido à passividade dos demais membros, e ainda segundo ele, porque era fácil se acostumar as honras e a direitos especiais, especialmente se elas fossem silenciosamente

---

<sup>262</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960*, P.8.

<sup>263</sup> Idem, Ibidem.

<sup>264</sup> Idem, Ibidem.

toleradas por todos. Usando um argumento forte de que ano após ano as condições de preservação dos materiais existentes se tornavam mais difíceis na medida e que eles envelheciam sem os devidos cuidados, Toeplitz afirma:

Talvez vocês não concordem comigo, ou talvez sim, mas eu penso que a atividade dinâmica, como a atividade de um grande artista, um pintor ou um poeta, é de outra natureza em relação às atividades de um administrador, um trabalhador silencioso que deve olhar para o trabalho cotidiano. As proporções mudaram. Uma vez o principal acento foi posto sobre o pioneiro, trabalhador, explorador, lutando por novos territórios. Este campo é cada vez mais limitado, e, do lado oposto, o outro campo cresce e muito.<sup>265</sup>

A tarefa da federação seria a de colocar em prática as “coisas maravilhosas” previstas nas resoluções e decisões de congressos passados, o que não era possível por uma situação criada pela própria Fiaf, onde na prática os limites entre a Cinemateca Francesa e a Fiaf não existiam. *Segundo Toeplitz era isso o que muitos estavam chamando de ‘crise da Fiaf’*. O presidente começa a enumerar alguns inconvenientes da ‘coexistência’ das duas instituições, a Cinemateca Francesa e a Fiaf. A primeira delas era a falta de espaço físico para tanto, mas outra mais grave era o fato da desorganização da correspondência da federação que, de uma hora para outra começou a desaparecer. É bom que se diga que isso já era o contexto da crise, e quando Toeplitz quis mudar a caixa de correio da Fiaf, “este assunto trivial se tornou um assunto de Estado”. “Isto foi um insulto para a Cinemateca Francesa, ou como o Sr. Langlois frequentemente diz, ao governo francês, pois ele identifica essas duas instituições<sup>266</sup>”.

Como vimos, foi nesse contexto que Toeplitz teria tomado conhecimento, pelo advogado da Fiaf (também advogado da Cinemateca Francesa), que em vinte anos de existência da Fiaf, Langlois “não teve tempo” de registrar os estatutos da federação e que a existência da mesma na França ainda era ilegal nesse sentido. Vimos também, que quando esse problema surgiu, Langlois resolveu retomar seu cargo de secretário-geral da Fiaf – o qual ele mesmo havia renunciado – e sua primeira providência, segundo Toeplitz, foi afastar Marion Michelle que havia seguido as recomendações do presidente Toeplitz, ajudando nessas *descobertas*.

---

<sup>265</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960* P.9.

<sup>266</sup> *Ibidem*, P.10.

Em resposta a Langlois, que afirmava que Marion Michelle era uma pessoa perigosa, e que colocava em risco a unidade da federação, Toeplitz responde dizendo que, por essa via, esta pessoa perigosa era ele (Toeplitz) e não Marion Michelle, que apenas estava cumprindo ordens do presidente da Fiaf. O presidente aproveita para se defender de Comencini dizendo que agiu dentro do regulamento (ao menos acreditava nisso, e pretendia provar), e que sua própria queixa contra Michelle deveria ser levada dentro de um contexto mais amplo, e que no geral estava plenamente satisfeito com o trabalho realizado por ela<sup>267</sup>.

Após ler diversos artigos (dos estatutos e regulamentos da Fiaf) que davam suporte a toda a sua argumentação, Toeplitz conclui que se ele não tivesse tomado a decisão de convocar o comitê diretor – que restituiu Michelle, aí sim, ele estaria infringindo os regulamentos e estatutos. Sim, pois o que Comencini leu, dizia respeito às relações entre a secretária-executiva e o secretário-geral, onde a primeira não poderia agir como, ou no lugar do segundo. Toeplitz mostra que o mesmo se passava em relação às normas que regiam as relações entre o secretário-geral e o comitê diretor e o presidente. O secretário-geral era apenas a terceira instância da federação<sup>268</sup>.

O problema se agravou, pois Langlois, embora dissesse que não havia despedido Marion Michelle (teria “apenas” suspenso), estava impedindo a entrada dela na Cinemateca Francesa, o que não seria problema se a sede da Fiaf não ficasse ela própria na Cinemateca Francesa. Em outras palavras, Langlois estava obstaculizando (fisicamente) uma decisão do comitê diretor. “Como eu disse antes”, argumenta Toeplitz, “eu não sou um pioneiro, eu não construí essa federação, eu dou todas as honras às pessoas que o fizeram, mas eu tenho certa prática como *manager* e eu sei como ler as regras e como interpreta-las em um caminho correto e não por meio de truques<sup>269</sup>”. Toeplitz se mostra irritado dizendo que ele já tinha passado dos cinquenta e que não era mais uma criança mimada: “Se eu fui eleito como presidente da Fiaf, eu devo presidir essa federação, e eu devo tomar decisões, e foi o que eu fiz<sup>270</sup>”. Ele sugere a manutenção da decisão do comitê diretor de reintegrar Marion Michelle, que a Fiaf tenha outra sede provisória em Paris – uma vez que os regulamentos somente citam essa possibilidade – e que reformas na vida da Fiaf deveriam acontecer logo. Suas propostas à respeito ele apresentaria na segunda parte de seu relatório.

---

<sup>267</sup> Cf: AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960* P.11.

<sup>268</sup> Cf: *Ibidem*, P.13.

<sup>269</sup> *Ibidem*, P.14.

<sup>270</sup> *Idem*, *Ibidem*.

Na segunda parte de seu relatório, Toeplitz começa pedindo união de todos em torno da Fiaf, que cada um assumisse a responsabilidade que lhe cabia na federação acabando assim com a passividade e o desinteresse dos membros pelas ações no âmbito internacional. Para ele, isso era o principal, para “acabar com a aceitação silenciosa e com a posição privilegiada de alguns membros” que na prática, segundo Toeplitz, dava direito a veto à Cinemateca Francesa<sup>271</sup>.

O mais importante para Toeplitz era que as ações da Fiaf fossem de fato ações da Fiaf e não ações de membros tomadas em nome da Fiaf. Ele fala de todo o potencial da federação para “liderar uma ação cultural muito eficiente”, mas que era preciso começar a fazer isso como atividades da Fiaf mesma e não “dando esta tarefa a este ou aquele arquivo de filmes<sup>272</sup>”.

Aos poucos o foco do debate deixa de ser Henri Langlois – ao menos no mal sentido do termo – e passa a ser Henri Langlois – implicitamente – naquilo que lhe mais reconhecido – sua paixão pelo cinema. Toeplitz reclama da burocracia da Fiaf:

Isto é um paradoxo, se eu posso afirmá-lo, que em nossa organização as pessoas concebam o cinema sentadas ao redor de uma mesa com documentos. Eles poderiam ter o mundo imaginário diante os seus olhos, mas eles tem papeis diante dos olhos. Eu penso que isso é um sinal de certa decadência e nós devemos lutar contra isso, nós devemos trazer para nossa federação o mesmo espírito imaginário que caracteriza as coisas na arte do cinema<sup>273</sup>.

Na sequência, contudo, cai a guilhotina no pescoço do francês: “Nossa federação deve acabar com as ficções e estas ficções são as diferentes regras e instituições que nós estabelecemos e as quais não existem e nunca existiram”. A crítica – em tom bastante severo – prossegue em relação aos projetos das *cinematecas especializadas*, e a projetos como o do *Birhc* e do *Bureau International du Film Individuel*, nomes excelentes, mas segundo Toeplitz nada ativos:

---

<sup>271</sup> Cf: AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960* P.16.

<sup>272</sup> Ibidem, P.17.

<sup>273</sup> Idem, Ibidem.

Eu devo dizer também que o *Bureau International de Recherches Historiques* [BIRHC], organizado devido a energia de nossa amiga a senhora Bleier Brody, é mais um corpo morto, não tendo a possibilidade de encontro e se realmente existe algum tipo de atividade, isto está mais limitado a um registro de âmbito nacional. Nós devemos ter a coragem de dizer que muitas das coisas que foram planejadas ou construídas no passado nunca se tornaram realidade e que precisamos limpar a mesa para ver quais são as coisas que tem valia e também quais são as que, nesse momento nos atrapalham<sup>274</sup>.

Um desses pontos diz respeito ao *pool* de circulação da Fiaf. Toeplitz era amplamente a favor desse projeto (ao menos assim se declarava), e considerava quase que um descalbro o fato dele ainda não ter sido colocado em prática:

A Fiaf deve trazer à vida ao menos a real existência e funcionamento da coleção de clássicos do cinema de arte para circular em todos os países como uma coleção da Fiaf. Este é o nosso primeiro dever como organização, a qual deseja popularizar a cultura cinematográfica, e esta é a única forma prática real de ajudar no surgimento de novos arquivos. Eu repito que não existem reais obstáculos para ao menos criar o fundo sobre o qual nós falamos há anos. O que poderíamos fazer é apenas coletar cópias que vários arquivos esperam que sejam coletadas e formar a base técnica [logística] para a distribuição. Nós precisamos de um membro para tornar esse trabalho em suas mãos. Eu acho esse um ponto-chave – se não conseguimos nós mesmos ter essa coleção, nós então não servimos para nada. Nós precisamos ter essa coleção, nós precisamos dar isso às pessoas, nós precisamos dar isso aos cineclubes e eu não vejo nenhuma razão que impediria os cineclubes de receber os filmes, eles precisam, e porque problemas legais poderiam apresentar alguma dificuldade, existem muitos filmes que nós podemos mostrar livremente nos cineclubes<sup>275</sup>.

Ele se queixa duramente do fato de que a Fiaf tinha (ou vinha) rompendo os laços com outras organizações do campo do cinema – de filme científico, federações de cineclubes, de cinema amador, de cinema para jovens, etc. “Esse esplêndido isolamento é uma política mortal para a Fiaf”, e afirma em seguida que sem presunção a Fiar era, de todas as organizações do campo do cinema a mais rica e a mais poderosa “porque nós somos a base de tudo<sup>276</sup>”.

É muito interessante em todo o seu relatório, e isso vai ficando mais claro à medida em que avançamos no texto, que o alvo das críticas mais duras não era propriamente a figura de Henri Langlois, mas sim muito mais em relação ao modo como a Fiaf estava conduzindo as

---

<sup>274</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.17.

<sup>275</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>276</sup> *Ibidem*, P.18.

coisas. Isso porque, a grande maioria das propostas feitas por ele (a essência mesma das propostas) eram coisas que Langlois levava, ou ao menos tentava levar a cabo. Pelo relatório de Toeplitz duas coisas parecem ficar bastante claras – as propostas de Langlois não eram efetivadas pela maneira pelo qual as coisas eram conduzidas, mas também devido ao que Toeplitz chamou de passividade e desinteresse da maioria dos membros pelas ações da federação no âmbito internacional. Esta evidentemente ainda não é uma resposta definitiva (longe disso) para entender as causas e consequências da crise da Fiaf no período, mas é uma pista (documental) fundamental para esclarecer mais as coisas a respeito da matéria.

O último ponto tratado por Toeplitz era relativo à maneira como os congressos da federação eram organizados e conduzidos. Basicamente ele reclama da enorme burocracia e da pouca produtividade dos congressos. Toeplitz chega a sugerir que os congressos deveriam ser bienais e não mais anuais:

Nós devemos ter para cada congresso um tema específico para discussão, vamos falar de problemas ou da organização de laboratórios, de catalogação, de trabalhos de pesquisa no campo da história, ou de outro problema útil, estabelecendo de antemão uma ou duas pessoas para preparar os relatórios. Assim teremos debates sobre nossos problemas profissionais e não mais resoluções, regras e novamente resoluções. Como é possível que outras organizações tenham todas as questões práticas de seus congressos resolvidas em duas ou três horas e despendam o restante do tempo com trabalhos realmente úteis, com apresentações, projeção de filmes, e discussões sobre relatórios. E por que nós, pessoas tristes, despendemos dias e dias olhando para papeis e mais papeis, raramente ou nunca discutimos filmes, sobre a história do cinema, nós nunca tivemos tempo para isso<sup>277</sup>

Encerrando seu relatório o presidente da Fiaf ainda afirma que pensava que o programa que ele apresentava à assembleia era um programa realista:

Um programa que deve ser e pode ser cumprido se nós sentimos que essa federação é nossa federação, se nós dividirmos nossas responsabilidades, se nós respeitarmos as decisões tomadas por colegiados eleitos por nós, decisões as quais [foram] tomadas pela maioria. Eu sei que nós estamos vivendo em um mundo onde é impossível, ou raro, esperar por unanimidade, mas eu penso que a unanimidade não é algo imprescindível para trabalhos práticos. Outra coisa sim é necessária, é o respeito de decisões da maioria, e se respeitarmos tais decisões, nós iremos ver os problemas reais a serem resolvidos em questões realistas<sup>278</sup>.

---

<sup>277</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.18.

<sup>278</sup> *Ibidem*, P.19.

Toeplitz descreve novamente o que parecer ser para ele um dilema vivido pela federação, de estar entre valorizar a tradição como um belo passado e deixar que tal tradição separasse a federação da vida de hoje e de amanhã.

\* \* \*

O que se segue é o debate sobre o relatório apresentado pelo presidente. Buache comenta que acha correta a crítica de Toeplitz a respeito das relações ente a Cinemateca Francesa e a Fiaf; no entanto, ele pergunta se na reunião do comitê diretor em Paris não houve, e se não porque não houve a possibilidade de um meio termo acreditando ser essa a razão da ausência “de certas pessoas” ao congresso de Amsterdã. Toeplitz responde que era difícil resolver o impasse na medida em que Langlois não queria nem mesmo deixar Mario Michelle participar (por uma hora sequer) da reunião.

Eu não acredito que a Sr.<sup>a</sup> Marion Michelle, escoltada de porta à porta no local da reunião estivesse apta a atear fogo na sede da Cinemateca (...) Sua presença durante uma hora (...) não foi permitida pelo direito de veto do Sr. Langlois. Neste caso como você poderia falar sobre medidas conciliatórias eu não sei, mas talvez meu amigo Buache tenha mais força, mais paciência e poderia persuadir o Sr. Langlois apenas a fazer essa pequena exceção e admitir esta pessoa perigosa no edifício por uma hora. Eu não pude fazer isso e penso que existem limites para tudo e este foi o limite para mim<sup>279</sup>.

Toeplitz ainda comenta que Langlois chegou mesmo a concordar em tirar os escritórios da Fiaf da sede da Cinemateca Francesa (devido a algumas inconveniências que ele próprio – Langlois – encontrava na sede atual), mas disse não saber quando isso seria possível. “Se ele pudesse dizer, em três meses, seis meses (...) isso poderia ser uma base de conciliação [do contrário] isto não é preposição que eu possa apresentar ao comitê executivo<sup>280</sup>”.

Lindgren comenta que vinha tentando persuadir Langlois a retomar suas atividades de secretário-geral, mas que depois de algumas conversas suas cartas ficavam sempre sem resposta. Toeplitz por sua vez se preocupa em afirmar e reafirmar que o desejo de tirar a sede da Fiaf do prédio da Cinemateca Francesa não poderia ser interpretado como um ato hostil nem contra a Cinemateca Francesa, e tão pouco (como afirmava Langlois) contra o

---

<sup>279</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.21.

<sup>280</sup> Idem, Ibidem. P.21. É curioso, pois aqui Toeplitz utiliza o termo *comite executive* e não mais *diretor*. Essa mudança estava em curso, mas aparece aqui quase como um ato falho do presidente.

governo francês. Primeiro porque ele [Toeplitz] pretendia manter a sede em Paris, e segundo porque afirmava manter contatos com autoridades francesas que não apenas manifestavam contentamento com a decisão da Fiaf de permanecer em Paris, mas declaravam todo seu apoio à federação.

Toeplitz considerava sim um ato de hostilidade o silêncio que Langlois mantinha para com as cartas enviada a ele (por Lindgren e também pelo presidente da federação), além do fato de que ele estava dificultando o trabalho da federação ao contrariar decisões do comitê diretor<sup>281</sup>. Segundo Toeplitz, Langlois interpretava o estatuto da federação de modo que ele entendia ser possível agir como se ele próprio fosse “a federação” em território francês<sup>282</sup>. Acrescentamos que nada impediria (pelo que já conhecemos das ações de Langlois na América Latina, ou no Irã) que ele agisse do mesmo modo no âmbito internacional (ainda que, repetimos, ele fosse um dos poucos, senão o único a se interessar tão ativamente por essas questões).

Da primeira parte do relatório de Toeplitz o que iria entrar em votação era 1º, a reintegração de Marion Michelle. 2º, a manutenção provisória da sede da Fiaf em Paris, mas fora da Cinemateca Francesa. 3º, a passagem (até o próximo encontro) das funções de secretário-geral para Toeplitz, e 4º, as mudanças propostas por ele para a organização dos congressos<sup>283</sup>. Na hora da votação Freddy Buache comenta que ao ratificar ou não tais resoluções do comitê diretor alguns membros poderia deixar a Fiaf. Lindgren responde: “este é um risco que temos que correr<sup>284</sup>”. Toeplitz fica enfurecido com o que qualificou de ameaça da parte de Buache – sobretudo por estar falando em nome de terceiros de modo extraoficial (sem estar representando formalmente alguém, sobretudo Langlois). Toeplitz argumenta que em uma federação democrática, Buache teria apenas o direito de falar por si (em nome da Cinemateca Suíça). Quando os delegados estavam discutindo a forma que seria adotada na votação Lindgren fez a seguinte intervenção:

---

<sup>281</sup> Cf: AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.22.

<sup>282</sup> Cf: *Ibidem*, P.23.

<sup>283</sup> Cf: *Ibidem*, P.25.

<sup>284</sup> *Ibidem*, P.26.

Agora, antes de procedermos a votação, o Sr. Toeplitz gostaria de ler uma carta enviada pela Seção Latino-Americana da Fiaf na qual as cinematecas argentina, brasileira e uruguaia expressam o desejo de que a crise, que sacudiu a federação encontre uma solução harmoniosa durante a próxima assembleia e eles acreditam que um caminho que contribuiria para essa solução é reconhecidamente mostrando como eles se sentem a respeito (e assim por diante). Com essa comunicação da Seção Latino-Americana da Fiaf em mente, por favor marquem suas cédulas agora<sup>285</sup>.

Embora não possamos compreender se de fato a carta foi lida – pois seu conteúdo era bastante radical, ainda que em um primeiro momento parecesse não o ser, o “assim por diante” das atas intriga. Significa que a carta (seu conteúdo) foi cortada da ata, ou que nem mesmo foi lida? De qualquer modo os resultados foram amplamente favoráveis para a ala que reunia Jerzy Toeplitz, Ernest Lindgren e Jacques Ledoux, 41 votos a favor, 3 contrários e 4 abstenções. Foi aprovado assim o retorno de Marion Michelle à Fiaf (o detalhe é que ela já estava de volta), a passagem do cargo de Langlois temporariamente a Toeplitz “em razão do fato de que o Sr. Langlois não quer trabalhar com a maioria do comitê diretor”. Foi decidida também a permanência da Fiaf em Paris, mas fora da Cinemateca Francesa. Este último ponto, alvo de boa parte das polêmicas neste primeiro dia de congresso tinha um fator agravante que foi aventado pelo Sr. Hawerslev: “Isto não é uma discussão mas apenas uma pergunta de esclarecimento. Diz respeito à terceira proposta, a que diz que a Fiaf será legalmente registrada na França, se isto for adotado aqui, isto só será efetivo se tivermos também o consentimento da Cinemateca Francesa?<sup>286</sup>” A questão era bastante pertinente segundo Toeplitz, pois ele acreditava ser impossível para a Fiaf permanecer em um país onde o membro local (nacional) assim não quisesse. Como sabemos o membro supracitado assim não o queria mesmo. Em 1968 a Fiaf se mudaria para Bruxelas.

\* \* \*

No segundo dia de congresso é aprovada uma moção que pedia (ou previa) que a Fiaf deveria manter relações mais intensas com Associações Internacionais de Filme Científico. Aics que tinha boas e estreitas relações com a Unesco, e péssimas relações naquele momento com a Cinemateca Francesa<sup>287</sup>. Na sequência surge um ponto mais interessante.

---

<sup>285</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960, P.27.*

<sup>286</sup> *Ibidem*, P.28.

<sup>287</sup> Cf. *Ibidem*, P.33.

Volta à baila o acordo estabelecido em Roma (1949) entre a Fiaf e a Federação Internacional de Cineclubes. Segundo Toeplitz, uma questão fundamental desse acordo nunca tinha se efetivado de fato: a coleção de filmes, por meio da qual a Fiaf abasteceria a Ficc. Após rápida discussão (onde é consenso o fato de que o acordo entre a Fiaf e a Ficc reforça o caráter não comercial de ambas as federações), fica decidido que o próximo comitê diretor (executivo) eleito deveria convocar a Ficc para rever e tentar colocar em prática o acordo de 1949<sup>288</sup>.

Na sessão seguinte, Toeplitz apresenta seu relatório sobre o Instituto da Fiaf. Ele se desculpa, pois (incumbido de ser seu diretor) ele não pôde se dedicar com maior afinco, ou com afinco nenhum ao projeto. Haviam sido previstos dois livros como sendo as primeiras publicações do instituto – o primeiro editado/ organizado pela Cinemateca Húngara sobre o trabalho dos arquivos de filmes, e outro organizado pela Cinemateca Austríaca, que seria uma bibliografia internacional de livros de cinema. Nenhum tinha caminhado muito. Além disso, poucos arquivos tinham enviado os relatórios prometidos ao instituto, e igualmente poucos tinham enviado listas de filmes. Foram apenas três a fazê-los, e destaque-se que a Argentina havia sido um deles ao lado de Noruega e URSS<sup>289</sup>.

Lendo essas linhas nos perguntamos no que esses projetos de Toeplitz (e da Fiaf) diferiam dos de Langlois. Tratava-se de projetos ligados sim à ideia de formação e difusão de cultura cinematográfica; Toeplitz era professor de cinema, e isso faz as ideias dele bastante interessantes – e que faziam parte de um projeto mais amplo. Ele fala em descentralizar as tarefas do instituto, de promover edições e publicações, organizar conferências e cursos, intercambiar leituras, filmes e possibilidades de cooperações internacionais na realização de seminários: “Isso é muito importante e está em estreita ligação com o que acordamos ontem, em agir como Fiaf, em organizar coisas sob o respaldo e coordenação da Fiaf<sup>290</sup>”. E realmente curioso, pois na sequência Toeplitz lamenta, e ataca novamente o *Birhc* como um instituto que embora tivesse na sua direção “uma muito distinta personagem do mundo da ciência” nunca tenha saído do papel. O que Toeplitz afirma é que, como em alguns outros países, o *Birhc* tinha uma atividade local razoável, mas pouco ou nada de âmbito internacional, e era isso que ele dizia querer desenvolver como presidente da Fiaf. A intenção manifesta de Toeplitz era a de participar da reorganização do

---

<sup>288</sup> Cf: AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.34.

<sup>289</sup> Cf: *Ibidem*, P.47.

<sup>290</sup> *Ibidem*, P.48.

*Birhc* e procurar aproxima-lo da Fiaf, mas ele esperava fazer isso no próximo encontro do *Bureau* planejado para janeiro de 1961<sup>291</sup>. Os projetos foram colocados definitivamente em *banho maria*, pois havia temas mais *sérios e relevantes* para serem discutidos

\* \* \*

Em relação ao procedimento da eleição do novo comitê executivo, devemos remarcar que ele nos pareceu bastante democrático. Toeplitz expôs assim a terceira regra para a eleição:

Se os três nome propostos como candidatos à presidência, a secretário geral e a tesoureiro não forem representativos de certos territórios distantes do centro da federação, nós poderemos votar também três pessoas separadamente representando esses territórios, e nós estamos falando da América do Norte, da América Latina, e da Ásia. Esta medida visa dar uma representatividade mundial ao comitê executivo de nossa federação<sup>292</sup>.

Os nomes escolhidos pelo comitê executivo para ocupar da nova diretoria são anunciados por Iris Barry: Toeplitz (presidente), Jan de Vaal (para secretário-geral), Einar Lauritzen (tesoureiro), e para os “territórios” Richard Griffith (EUA, América do Norte), Sr<sup>a</sup>. Kawakita (Japão, Ásia) e Danillo Trelles (Uruguai, América Latina). A escolha de Trelles não surpreende, pois o SODRE era talvez a instituição latino-americana que melhor falasse a língua da Fiaf naquele momento. Toeplitz recomenda Trelles da seguinte maneira:

O Sr. Trelles é muito bem conhecido por muitos de nós porque ele é um dos representantes dos arquivos de filmes latino-americanos trabalhando na Europa e, deste modo, ele tem algum contato conosco. Este não é naturalmente o único argumento e nós o estamos indicando devido também a outras qualidades, mas pensamos que é mais fácil e talvez melhor para o comitê executivo do que ter um membro da América Latina que já esteja trabalhando muito e assim não se abstenha muitas vezes<sup>293</sup>.

Comencini propõe também o nome de Fustiñana para representar a América Latina, mas como veremos, e não por acaso, este nome seria recusado. Já quanto aos representantes de Ásia e da América do Norte as chapas únicas seriam eleitas

É anunciado o resultado da votação para o novo comitê aprovado em Amsterdã: dos 51 votos, Toeplitz (presidente, 51 votos), De Vaal (o novo secretário-geral, 47 votos), Lauritzen

---

<sup>291</sup> Cf: AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960* P.49.

<sup>292</sup> Ibidem, P.64.

<sup>293</sup> Ibidem, P.66.

(tesoureiro, 51 votos), e para os “territórios fora do centro da federação” Richard Griffith (América do Norte, 49 votos), Sr.<sup>a</sup> Kawakita (Ásia, 51 votos) e, destaque para a vitória apertada (por um voto) de Danillo Trelles (América Latina, 26 votos) contra Rolando Fustiñana (25 votos). Freddy Buache recebeu dois votos para secretário-geral (assim como Comencini), e James Card recebeu também dois votos para representar a América do Norte. Assim, era nítida a falta de apóio aos aliados de Langlois, exceção feita a Fustiñana<sup>294</sup>.

Por fim, o resultado da eleição dos nomes restantes do novo comitê executivo. 51 votos foram coletados, foram eleitos como membros do comitê Victor Privato com 49 votos, Lindgren com 41, Langlois e Volkmann com 33, e o Sr. Svoboda com 28. Como suplentes foram eleitos Jacques Ledoux com 24 votos e Pogacic com 16.

Na eleição para os outros membros do comitê, Langlois volta a figurar como preocupação geral da assembleia. Toeplitz afirma que não era praxe debater possíveis candidaturas antes das indicações, e tão pouco propor candidatos que estivessem ausentes e não oficialmente representados. Mas o caso era diferente, o risco de um grande racha na federação era iminente e isso poderia não ser nada bom para Toeplitz que, enérgico juntamente com Lindgren e outros, se esforçaram em cortar as asas de Langlois, mas também queriam mantê-lo na federação. Duvidamos que as razões para tanto fossem meramente sentimentais. Em poucas palavras Toeplitz afirma que o risco seria grande em propor o nome de Langlois para presidente, secretário-geral, etc., mas não como um membro comum do comitê executivo.

Antes de tudo, nós pensamos e repetimos que não temos desacordo com o Sr. Langlois, tais desacordos que o excluem de nosso círculo. Pelo contrário, nós sempre expressamos o desejo de cooperação com o Sr. Langlois e a Cinemateca Francesa sempre foram para nós membros honradíssimos da Fiaf. Sugerindo sua candidatura, nós queremos uma vez mais confirmar sua posição, que pode diferir da nossa opinião, podemos mesmo brigar em relação a este ou outro ponto, podemos nos desentender, mas ainda nossa posição é a posição de desejo de colaboração de nossa parte<sup>295</sup>.

---

<sup>294</sup> Cf. AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.71.

<sup>295</sup> *Ibidem*, P.72.

\* \* \*

No último dia da assembleia geral foram discutidas as regras do júri de arbitragem (para os casos de acusação de infração de regras e estatutos da federação), a eleição dos dois auditores fiscais, o projeto do polo de circulação da Fiaf e ainda algumas proposições sugeridas por alguns membros. As minutas do congresso de Estocolmo (1959) foram aprovadas por unanimidade e rapidamente – o que não indica que todos estivessem assim tão plenamente de acordo com elas. O desgaste já era grande aquela altura e não mais “ouvimos” as vozes de um Freddy Buache, por exemplo<sup>296</sup>.

A eleição dos auditores foi rápida e sem conflitos, valendo dizer que não se tratava de gente alheia à Fiaf, mas sim dois de seus membros (Sr. Lavies e o Sr. Monty). Já os debates em torno do júri de arbitragem foram truncados, e encontraram as maiores dificuldades na hora de saber como seriam escolhidos seus membros. Toeplitz diz que era perceptível de como eram desorganizadas as conduções da Fiaf em assuntos dessa natureza (e que as queixas da Cinemateca Francesa e de James Card contra Ledoux em 1959 haviam sido um exemplo clássico):

Nossos membros são algumas vezes irresponsáveis [diz Toeplitz] e não trazem com as queixas as regras e toda documentação necessária, e se nós pensamos já em janeiro em Paris, que era necessário definir uma regra a esse respeito e aceitar o procedimento normal do júri de arbitragem e apenas trazer o caso para a assembleia geral quando muito bem formulado e quando absolutamente necessário. Este é o princípio deste júri<sup>297</sup>.

Toeplitz tentava assim organizar a federação do ponto de vista administrativo. O primeiro ponto era centralizar as queixas excluindo uma situação onde ora a queixa era apresentada ao comitê executivo e ora à assembleia geral. No entanto, Toeplitz fala também que o projeto previa uma “independência completa” do júri. Por mais que seja um lugar comum, vale a pergunta: seria isso realmente possível? O sonho da total objetividade do historiador também sobrevive?

Lindgren também faz suas observações. Uma delas dizia respeito exatamente à composição do júri. O projeto proposto por Toeplitz previa que cada uma das partes de um processo indicaria um dos árbitros (e não fica claro se estes deveriam necessariamente fazer parte da Fiaf). Lindgren diz que não era necessariamente contra isso, mas achava melhor que os membros do júri fossem previamente escolhidos a fim de facilitar os encontros desse júri.

---

<sup>296</sup> Cf. AHCB – *Minutes of the general assemblence of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.78.

<sup>297</sup> Idem, Ibidem.

Podemos interpretar um pouco o que levava Lindgren a pensar dessa forma. É certamente a mentalidade do administrador falando alto; mas não seria também em boa medida uma preocupação em centralizar o poder (por meio dessa reorganização administrativa da federação)? “É possível que cada parte nomeie não um árbitro, mas um advogado, não um consultor ou um juiz<sup>298</sup>”. Toeplitz parece-nos bem mais sensato nesse ponto:

Isto é certamente uma questão de princípio. Se você não escolhe árbitros de cada lado, então não há júri de arbitragem e assim poderemos apenas falar de um júri que foi nomeado ou eleito (...) me parece que tudo o que devemos fazer deve ser baseado em dois princípios bastante gerais, o princípio da boa vontade e do bom senso, e se nossos membros querem que o júri dê resultado, eles não irão fazer coisas que não estejam de acordo com o bom senso<sup>299</sup>.

O presidente procurando sempre mediar, equilibrar e sintetizar a discussão, afirma que não seria possível prever e acertar de antemão todos os possíveis problemas independentemente do modelo escolhido para a formação e funcionamento do júri. Ele sugere a aprovação do princípio do júri e uma interrupção nos debates para que pudessem ser votados logo as mudanças estatutárias, segundo ele, mais fáceis de serem discutidas.

\* \* \*

Uma série de sugestões de mudanças estatutárias havia sido proposta pelos italianos (é difícil identificar exatamente por quem ou por quais instituições, mas seguramente não vinham oficialmente de Turim). Toeplitz volta a mostrar seu espírito bastante democrático, quando mostra interesse em querer mudar as regras que afirmavam que somente o comitê executivo (por dois terços) poderia propor mudanças estatutárias. “Em acordo com nossos amigos italianos eu não acho que essa seja uma boa prática, [e] que o direito de sugerir mudanças nos estatutos poderia ser o direito de todos os membros de nossa federação”<sup>300</sup>. Além disso, vemos o constante esforço de Toeplitz em organizar e dinamizar os debates, pedindo que a assembleia não perdesse tempo em assuntos de menor importância, e se concentrasse no que, segundo o presidente, era de fato mais relevante e importante. Ele alerta também que ali não seria o lugar para uma total reformulação dos regulamentos e

---

<sup>298</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.79.

<sup>299</sup> *Ibidem*, P.80.

<sup>300</sup> *Ibidem*, P.82.

estatutos, mas sim a primeira parte de um debate (e de votações) que deveria se prolongar, no mínimo, até o próximo congresso. As primeiras mudanças propostas não tinham de fato grande significação, mas já a mudança proposta no artigo 7º, de retirar a menção aos membros fundadores é aprovada por unanimidade. Toeplitz provavelmente via algum tipo de privilégio em potencial em um tipo de menção como essa.

A mudança seguinte era mais nevrálgica, propunha a diminuição do número de membros do comitê executivo. Questionava-se se a Fiaf precisava ou não de um escritório para o comitê, e pedia uma descrição das funções do secretário geral. Toeplitz (e o comitê executivo) concordava em abolir a menção ao *bureau* do comitê, que segundo ele, na prática nunca existiu, mas não concordava com a redução no número de membros do comitê: “Nossa federação esta crescendo ano a ano, nós temos agora 34 membros efetivos, três provisórios e 3 correspondentes e no futuro provavelmente teremos 50 membros, realmente precisamos do número de 11 membros no comitê executivo, especialmente se quisermos ter representação nos territórios distantes<sup>301</sup>”.

Em relação à descrição das atividades do secretário geral solicitada pelos italianos, Toeplitz afirma que isso já estava bem detalhado nos regulamentos e que não seria o adequado misturar um artigo sobre o número de membros de comitê e detalhar suas funções. Perguntamo-nos por que não? No entanto, Lindgren e outros membros endossam o pedido dos italianos, e votam pela inclusão de um segundo parágrafo no artigo que explicita as funções dos membros do comitê executivo. A menção ao *bureau* é assim retirada do artigo, mas fica para depois a votação da formulação do texto contento a descrição das funções dos membros do comitê-diretor<sup>302</sup>.

Tratando um tema mais importante, Toeplitz declara que Comencini havia proposto a abolição do posto de secretária-executiva. A reação do presidente da federação foi incisiva:

---

<sup>301</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960*, P.84.

<sup>302</sup> Cf. *Ibidem*, P.85.

Vamos deixar claro esse mal entendido. Eu não pude ver em nenhum momento a possibilidade desta federação internacional funcionar sem a ajuda de uma secretária-executiva. O secretário-geral é um oficial eleito, mas nós devemos ter uma pessoa responsável encarregada do trabalho cotidiano da federação, e este posto não é, como o Sr. Langlois disse, apenas um posto técnico administrativo secundário. No passado, as secretárias executivas das associações internacionais eram sempre pessoas altamente qualificadas, seguidamente ligadas ao campo do cinema, e a Senhora Dulcan e a senhorita Marion Michelle são ativas trabalhadoras no campo da criação cinematográfica, na escrita de roteiros cinematográficos, na direção cinematográfica, etc. Nós nunca sonhamos em abolir o posto e de ter essa ajuda puramente técnica. Eu penso que esse ponto deve ficar muito claro aqui, e se existem opiniões que difiram da minha nós deveríamos decidir isso independentemente das nossas mudanças estatutárias por voto. Eu repito de novo que não existe lugar no mundo, em organizações internacionais como a nossa, pessoas tão qualificadas e responsáveis para o posto de secretária executiva porque todas as outras funções nestas organizações são honoráveis. Talvez eu esteja falando sem necessidade, mas eu lembrei corretamente o que o Sr. Comencini disse<sup>303</sup>.

Outros pequenos pontos da proposta dos italianos são ainda debatidos e votados desde uma polêmica se o termo *secretária executiva* deveria ou não aparecer nos estatutos (ao final o termo não apareceria), ficando no texto mais ou menos como sendo tarefa do comitê executivo “designar pessoal responsável pelo secretariado direcionando suas atividades e controlando sua operação”. Outro ponto era especificar quem poderia convocar reuniões do comitê (o presidente ou a maioria simples do comitê), e por fim, se o presidente poderia delegar seus poderes a outro membro do comitê ou mesmo fora dele. Os italianos não queriam que isso fosse possível, ficando decidido que o presidente poderia ser representado, e não delegar poderes. Detalhes que têm lá sua importância<sup>304</sup>.

É aprovada também a modificação no estatuto que afirmava que apenas a assembleia geral poderia modificar os estatutos, e que qualquer membro poderia sugerir modificações. As sugestões deveriam ser enviadas 60 dias antes para o secretariado, que deveria enviá-las aos membros ao menos 30 dias antes da data do encontro geral, e a tarefa de apresentá-las na assembleia geral seria do comitê executivo com aprovação condicionada à votação por maioria simples da assembleia.

É aprovada também a modificação que dizia que a entrada da Fiaf em outras organizações internacionais só seria aprovada com dois terços da assembleia, e que tivesse ao menos a metade de seus membros presentes. *Esse é um ponto realmente fundamental para nossa análise*: os italianos tinham questionado quando os estatutos da Fiaf poderiam

---

<sup>303</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.86.

<sup>304</sup> Cf. *Ibidem*, P.89.

ser homologados pela Unesco. Toeplitz esclareceu que para tanto a Fiaf deveria antes ingressar no Conselho Internacional de Cinema e Televisão (*International Concil of Cinema and Television*), e que, feito isso, os estatutos da Fiaf seriam automaticamente homologados pela Unesco. Portanto, era preciso apresentar uma moção de ingresso da Fiaf no ICCT<sup>305</sup>; o que aconteceria em 1961, *um ano apenas depois do início da crise*. A adesão aconteceu durante a Assembleia-Geral da Fiaf em Budapeste, Hungria. Voltaremos ao caso no próximo capítulo, mas apenas para documentar nossa afirmação aqui, indicamos desde já que na documentação do congresso de Budapest podemos ler o seguinte:

O presidente Toeplitz expôs os motivos que justificam o interesse da adesão da Fiaf ao Conselho Internacional de Cinema e Televisão (Cict): o Cict agrupa quase todas as outras organizações cinematográficas internacionais; o Cict trata de questões que são importantes para a Federação, e das quais a Federação esta não apenas informada, mas também faz já parte da elaboração. Por exemplo, o Cict estuda atualmente as questões de preservação, de *copyright*, de depósito legal, que são de grande interesse para os arquivos. Eis porque é importante que a Fiaf se filie [ao Cict]<sup>306</sup>.

\* \* \*

De volta a Amsterdã, 1960. Toeplitz anuncia então a composição final do novo comitê executivo<sup>307</sup>. O presidente saúda o novo comitê, mas não deixa de cobrar pelas tarefas pendentes, afirmando que era preciso cuidar da feitura e organização das novas regras e regulamentos, dando destaque ao projeto do polo de circulação: “Será nossa grande ambição dar vida ao projeto o qual foi por tantos anos discutido e melhorado apenas no papel sem

---

<sup>305</sup> Cf: AHCB – *Minutes of the general assemblence of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960*. P.90.

<sup>306</sup> AHCB – *FIAF - Procès Verbal du XVIIeme Congrès et Assemblée Generale – 11 – 15 Octobre, 1961. Budapest*. P.7

<sup>307</sup> A presidente de honra continuava sendo Iris Barry do MoMA de Nova Iorque (*Film Library* do MoMA), tendo como vice-presidente de honra o Sr. Ove Brusendorff (que não sabemos de onde é). Jerzy Toeplitz foi reeleito presidente (por unanimidade, 51 votos). A vice-presidência teria novidades com a saída de Paulo Emilio Salles Gomes e a entrada de Kashiko Kawakita (51 votos) de Tóquio. Ernest Lindgren do *National Film Archive*, com 41 votos, e Victor Privato do *Gosfilmofond* da URSS, com 49, foram mantidos como os outros dois vice-presidentes). O novo secretário-geral passaria a ser o Sr. Svoboda da Tchecoslováquia). Einar Lauritzen (Suécia) continuaria como tesoureiro (51 votos) e teria como adjunto o Sr. Volkmann. Os outros membros eleitos para o comitê foram Richard Griffith (*Film Library* do MoMA) com 49 votos, Henri Langlois com 33 votos, e o uruguaio Danillo Trelles com 26 votos, com boa votação para o delegado do SODRE (ainda que apertada para com Rolando Fustiñana da Cinemateca Argentina, que como vimos recebeu apenas um voto a menos). Jacques Ledoux (Cinemateca Belga) e V. Pogacic (Iugoslávia) seriam os suplentes.

nunca existir na realidade<sup>308</sup>”. Vale a pena traduzir longamente as palavras final de Toeplitz neste congresso que pretendia ser (e de fato tudo indica que foi) um divisor de águas na história da Fiaf:

Penso que os resultados deste encontro [*general meeting*] é notável porque ele mostra que a despeito das diferentes opiniões e dos muitos problemas que se colocaram diante de nós, nós não nos perdemos nas principais regras e não perdemos o senso de solidariedade e de unidade. O fato de que neste encontro tomaram parte tantos arquivos de filmes e que então tantos deles tenham enviado a esse congresso não apenas um membro, mas muitos membros, mostrando grande interesse no trabalho da federação e no futuro da nossa federação. Nós temos pela primeira vez neste congresso reunidos os presidentes dos arquivos de filmes, os diretores das instituições sob cuja autoridade os arquivos de filmes trabalham. Eu acho que isso também mostra não apenas o grande interesse em nosso trabalho, mas que essas pessoas compreendem a importância do nosso trabalho e a importância do nosso futuro. Todos esses elementos são elementos positivos. Eu penso que eles irão servir para nós como um exemplo para o nosso trabalho futuro<sup>309</sup>

Por fim, o presidente da Fiaf reforça seu desejo manifestado antes que os próximos congressos não se limitassem a medidas estatutárias e a assuntos administrativos, mas também ao trabalho profissional dos arquivos e à história do cinema, e à arte do cinema. O que era de fato, por princípio uma excelente perspectiva<sup>310</sup>. Por sua vez, Lindgren faz um grande elogio ao presidente, lembrando que os resultados do congresso eram o final de um longo ciclo de vários meses, e que, em grande parte, Toeplitz tinha levado “sob seus ombros”:

Eu poderia comparar a Fiaf a um navio, que passou, eu não diria por uma tempestade, porque decidimos que não iríamos exagerar nas coisas, mas digamos, passou por pequenos distúrbios atmosféricos, e o Sr. Toeplitz agarrou firme o leme em suas mãos e nós fomos calmamente transportados para águas calmas. E como resultado disso, a Fiaf emerge – e este é o resultado do esforço de todos nós –, estou absolutamente convencido, mais forte, mais unida, com mais esperança de trabalhos reais e de suas metas do que antes<sup>311</sup>.

---

<sup>308</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.107.

<sup>309</sup> Idem, *Ibidem*, P.107

<sup>310</sup> Cf: *Ibidem*, P.108.

<sup>311</sup> Idem, *Ibidem*.

Apesar do tom quase piegas do inglês – e sobretudo de sua atitude politicamente correta de minimizar a “tempestade” – o que certamente visava também o ataque a Langlois, ele estava certo em dizer que muito desses resultados eram devidos à sensatez e à firmeza de Jerzy Toeplitz. Victor Privato, por fim, endossa as palavras de Toeplitz e Lindgren, o que em boa medida mostra a afinação do russo com o novo comitê executivo, do qual ele agora também faria parte. Fazemos essa observação final, pois o papel da URSS e do *Gosfilmofond* interessa muito no contexto da Guerra-Fria.

### *Montevidéo, 1960*

Em 1960 as atas do IV Encontro de Cinemateca Latino-Americanas apresentam-se como sendo do *Comitê Coordenador da Seção Latino-Americana da FIAF*; e creditamos tal mudança de nomenclatura ao crescimento do número de filiados da Seção que o documento mesmo mostra<sup>312</sup>.

A Seção crescia, mas as desavenças e mal-entendidos não diminuía. Um dos pontos de conflito dizia respeito à admissão de novos membros. Danilo Trelles (SODRE) questionou os procedimentos que estavam sendo adotados na ocasião para admissão de novos membros efetivos na Seção. Para ele, esta habilitação deveria passar pela FIAF antes ou conjuntamente. E, vejamos, o que um “simples” debate sobre a filiação poderia revelar.

Antônio Grompone (Cinemateca Uruguia) diz que os estatutos da Seção foram aprovados pela FIAF, mas Trelles afirma que tinha uma carta recente de Toeplitz (presidente da federação), onde este afirmaria que não tinha conhecimento de tais regulamentos. Trelles diz que acreditava em resumo “que a designação de membro efetivo deve ser comunicada a FIAF<sup>313</sup>”. O caso do Rio de Janeiro – que pediu antes o ingresso na FIAF - é lembrado por Grompone, assim como o de La Plata que o fez antes na Seção.

Walther Dassori (da Cinemateca Uruguia) não achava correto que, por razões regulamentarias, se deixasse de apreciar méritos reais de uma cinemateca que visasse ingressar na Seção como membro efetivo, e que a própria Seção deveria estar em condições

---

<sup>312</sup> Guillermo Jurado foi o representante da *Cinemateca del Departamento de Cinematografía da Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata*. Paulo Emilio representou a Cinemateca Brasileira; Rolando Fustiñana, a Cinemateca Argentina; Diego Errandonea e Danilo Trelles estavam presentes pelo SODRE; Hintz, Grompone, Dassori, J.C Alvarez Olloniego e Alberto Mántaras Rogé pela Cinemateca Uruguia. Sendo que Paulo Emilio (então vice-presidente da FIAF) foi eleito presidente da reunião do comitê diretor de Montevidéo.

<sup>313</sup> AHCB, Seção Latino-Americana da FIAF, *IV Encontro das Cinematecas Latino-Americanas, reunião do comitê-coordenador da Seção Latino-Americana da FIAF*, Montevidéo, 1960. P.7.

de aconselhar a FIAF em relação a tais candidaturas<sup>314</sup>. Paulo Emilio afirma, por sua vez, que como as informações questionavam o reconhecimento dos regulamentos da Seção por parte da FIAF, se fazia prudente “que reservemos, em relação aos membros provisórios, uma resolução sobre a sua promoção a membros efetivos. O que não impede, seguramente, que a Seção procure, em quanto lhe couber, que esses membros sejam promovidos a formar parte da FIAF como membros efetivos<sup>315</sup>”. O debate sobre este tema mostra como ainda havia desencontros em relação ao status institucional da Seção frente a FIAF.

E, de fato, os desentendimentos em torno de questões relacionadas à filiação de novos membros na Seção ocuparam boa parte do encontro. Eugênio Hintz fez um relato de como o mal-entendido com relação ao *Filmmuseum* argentino poderia causar enorme mal estar à Seção, uma vez que o senhor Persano (do Museu), entendendo que a Seção tinha agido de má fé em 1959, recusando a candidatura da instituição argentina (por conta de desentendimentos de Fustiñana com as pessoas do Museu), havia pedido filiação direta para a FIAF<sup>316</sup>. Certamente há muito que investigar nesta questão. A posição de Fustiñana se mantém com relação a Mar del Plata (1959). Para ele não poderia haver precipitação no reconhecimento de uma cinemateca, da qual não havia provas do trabalho que realizava. “Cabe recordar”, argumenta Fustiñana, “que a Cinemateca Argentina foi aceita pela FIAF recentemente, em 1954, depois de ter aportado uma colaboração efetiva em seu seio<sup>317</sup>”.

É interessante notar que o caso do *Filmmuseum* desperta (ou parece despertar) as intrigas entre os uruguaios do SODRE e da Cinemateca Uruguiaia e os argentinos da Cinemateca Argentina. Em relação a este tema, no dia seguinte, terceiro dia do encontro (sábado, 14 de maio, pela manhã), foi aprovada a moção de que o “comitê diretor rechaça por improbidade dos termos do protesto enviado pelo *Filmmuseum* de *La Plata*. A Seção Latino-Americana não tem nem recebeu do *Filmmuseum* elementos suficientes de juízo para recomendar ou rechaçar sua admissão na FIAF. Em virtude do precedente, o comitê coordenador resolve levar os antecedentes do caso ao comitê diretor da FIAF.”<sup>318</sup>

O tema “MAM-RJ” também estava na pauta. Paulo Emilio desconversa um pouco sobre os motivos que levaram os cariocas a pedir a filiação direto para a FIAF, “passando por

---

<sup>314</sup> Cf: AHCB, Seção Latino-Americana da FIAF, *IV Encontro das Cinematecas Latino-Americanas, reunião do comitê-coordenador da Seção Latino-Americana da FIAF*, Montevidéu, 1960. P.8.

<sup>315</sup> Idem, Ibidem.

<sup>316</sup> Cf: Ibidem. P.11.

<sup>317</sup> Cf: Ibidem. P.12.

<sup>318</sup> Ibidem, P.13.

cima” não só da Cinemateca, mas também da Seção Latino-Americana da FIAF<sup>319</sup>. Perguntado porque não o fizeram por meio da Seção, Paulo Emilio responde: “Entendi que o Senhor José Sanz ia seguir este procedimento, mas durante o transcorrer da Retrospectiva Francesa efetuada no ano passado no Rio [1959] com grande êxito, foi o próprio secretário-geral da FIAF que impulsionou a apresentação do pedido de filiação diretamente a Paris<sup>320</sup>”. Do nosso ponto de vista, o desentendimento em torno de questões elementares como as do estabelecimento de regras para filiação e adequação dos estatutos da Seção aos da Fiaf em geral, mostram fragilidades no projeto latino-americano.

Por outro lado, havia um ponto temário do encontro, para nós de particular interesse, e que denotava o contrario: o fortalecimento do projeto da Seção. Tratava-se de informes sobre a situação do movimento de cinematecas latino-americanas não representadas na Seção. Trata-se de algo que demanda ainda um grande esforço de pesquisa, onde seguramente, tendo o relatório de Rudá Andrade de 1961 para Unesco como ponto de partida, possamos avançar um dia em direção a um mapeamento mais amplo da história dos movimentos de cultura cinematográfica do continente.

No encontro de Montevideú, Danilo Trelles argumenta que não se podia falar propriamente de movimento algum desse tipo na Venezuela (ainda que Rudá nós dê algumas notícias interessantes a respeito deste país). E que no Peru, ainda segundo Trelles, o movimento de Ruzskowisk e Capasso havia praticamente desaparecido: “o primeiro está refugiado na Universidade de San Marcos para reimplantar a ideia de *cineteca*. Mas tudo está no princípio<sup>321</sup>”.

O movimento do Chile chamava mais a atenção. “Em pouco tempo”, dizia Trelles, “reuniram mais de 600 películas. E, além disso, iniciaram um movimento de pesquisa e criaram um arquivo de cinema nacional com umas 30 películas doadas por realizadores e produtores”. Eugênio Hintz fala dos esforços da *Universidad Católica* na criação de cursos de cinema, mas ainda sem ações práticas de se constituir uma cineteca. Importante notar que, tanto Trelles quanto Hintz também chamam a atenção para o início das atividades do ICAIC de Cuba e dos contatos que já tinham tido com Alfredo Guevara.

---

<sup>319</sup> Sobre esse tema Cf: SOUZA, Carlos Roberto de. *Ponência na Homenagem a Paulo Emilio*, Cinemateca Brasileira, 2002. E também: CORREA, Jr, F.D. *Cinema, memória e subdesenvolvimento no Brasil: a luta pela autonomia institucional da Cinemateca Brasileira (1956-1963). Breve anexo: a incompreensão dentre os próprios interessados na questão de constituição de um arquivo de filmes no Brasil*. UNESP – Campus de Assis, Iniciação Científica, FAPESP, 2004.

<sup>320</sup> AHCB, Seção Latino-Americana da FIAF, *IV Encontro das Cinematecas Latino-Americanas, reunião do comitê-coordenador da Seção Latino-Americana da FIAF*, Montevideú, 1960. P.14.

<sup>321</sup> *Ibidem*, P.10.

Contudo, o principal assunto do encontro não poderia ser outro: a crise interna da Federação Internacional de Arquivos de Filmes que, somente na aparência, teve como único protagonista um de seus principais fundadores, Henri Langlois.

### *Percepções latino-americanas*

Durante os debates do IV congresso, os delegados da Cinemateca Uruguia se mostravam os mais profundamente interessados no andamento da crise da FIAF, e afirmam que possuíam muita documentação a respeito – parte dela trazida pelo próprio Henri Langlois<sup>322</sup>. Os delegados discutem o que fazer, caso Langlois criasse outra federação de arquivos de filmes como afirmava que faria, e de fato fez. Paulo Emilio, por sua vez, afirmava que duvidava da necessidade (e mesmo da utilidade) dos latino-americanos entrarem no mérito do conflito em caso de excisão (*escisión*), dizendo estimar que uma solução possível seria afiliar-se a ambas as federações, se isso isto fosse factível do ponto de vista do regulamento, e permanecer fora de ambas se não for factível para brigar de fora para o restabelecimento da unidade.<sup>323</sup>

Apesar de se mostrarem amplamente favoráveis a Langlois, os delegados da Cinemateca Uruguia se colocam também favoravelmente, ao menos para discutir, a posição de Paulo Emilio. Como notou Paulo Emilio, a proposta da Cinemateca Uruguia visava estabelecer uma tribuna para o debate do problema, mas talvez a assembleia geral da FIAF não encarasse os caminhos para solucionar a crise do mesmo modo. Paulo Emilio dizia não acreditar que o presidente do comitê diretor pudesse colocar em questão a forma como a Fiaf (o comitê-diretor) havia procedido a respeito da crise. “Colocar a questão dos procedimentos [do comitê] constituirá um erro e se suscitará o conflito”<sup>324</sup>.

Seria preciso voltar à exposição de Dassori que é longa, e deve ser estudada, mas é preciso também entender bem as razões de toda essa prudência de Paulo Emilio, que devia mesmo saber muito sobre a FIAF, da qual era na ocasião um dos vice-presidentes. Enrique Raab (até onde pudemos verificar, um crítico ligado ao *Gente de Cine* de Buenos Aires) fez a seguinte intervenção com relação a postura de Paulo Emilio:

---

<sup>322</sup> Tentamos localizar essa documentação sem sucesso. No entanto, a Cinemateca Brasileira guarda documentação semelhante.

<sup>323</sup> Cf. AHCB, Seção Latino-Americana da FIAF, *IV Encontro das Cinematecas Latino-Americanas, reunião do comitê-coordenador da Seção Latino-Americana da FIAF*, Montevideu, 1960. P.15.

<sup>324</sup> *Ibidem*, P.16.

Senhor presidente, quero me referir à proposta em discussão para assinalar que, no fundo, ela supõe uma posição abstencionista. Se disse que é possível aceitar, no mais, uma posição que defina as questões colocadas. Entendo que não é possível uma posição de abstenção como a que supõe a declaração e uma definição. Não se poderia dizer, por exemplo, que o comitê diretor procedeu bem; que Langlois não, e afiliar-se aos dois ramais da FIAF que resultassem de uma divisão. Por esta razão, deve haver muito cuidado com o que iremos resolver<sup>325</sup>.

Por fim, foi formada uma comissão para escrever uma declaração oficial da Seção à FIAF a respeito da crise, comissão formada por Paulo Emilio, Grompone e Fustiñana. Mas vale a pena transcrever a fala de Paulo Emilio neste momento decisivo, ele estava respondendo a colocação de Enrique Raab:

Ao meu juízo, e à minha síntese, a declaração incluiria: primeiro, uma referência à inquietude que causa a grave situação atual e o temor de que resulte uma cisão da FIAF; segundo, uma referência a que se a cisão se produz, as cinematecas declarantes se afiliaram a ambas seções resultantes, se é possível regulamentarmente, e, se não é possível, a que ditos organismos trabalharão fora de ambas as FIAF's, para que sua divisão desapareça<sup>326</sup>.

Como foi dito, uma comissão foi formada, mas na prática a declaração foi escrita por Paulo Emilio, segundo Grompone, “por razões idiomáticas de ordem prática<sup>327</sup>”. Após a redação da nota, há um debate de como ela deve ser divulgada, e, principalmente, de qual deve ser a postura do(s) delegado(s) da Seção Latino-Americana no próximo congresso geral da FIAF. O fato é que a declaração (da comissão, e principalmente de Paulo Emilio), da maneira como foi redigida, não estava do modo como todos queriam. Eugenio Hintz então ficou incumbido de apresentar, na manhã seguinte, uma outra versão do documento. Encontramos uma versão da nota (nos arquivos da Cinemateca Uruguiaia), mas não sabemos ao certo que versão é essa. A análise desta versão deve indicar pistas.

O curioso é que foi aprovada também, a pedido de Grompone (Cinemateca Uruguiaia), a seguinte moção: “o comitê coordenador [da Seção] resolve que não corresponde ao corpo

---

<sup>325</sup> AHCB, Seção Latino-Americana da FIAF, *IV Encontro das Cinematecas Latino-Americanas, reunião do comitê-coordenador da Seção Latino-Americana da FIAF*, Montevideu, 1960, P.17.

<sup>326</sup> *Ibidem*, P.18.

<sup>327</sup> *Idem*, *Ibidem*.

pronunciar-se como tal no conflito, deixando livre a cada membro latino-americano a decisão que acredite ser conveniente assumir a respeito”. Perguntado por Dassori, nem Paulo Emilio nem Fustiñana acreditavam que tal moção contrariasse a declaração (nota) aprovada anteriormente<sup>328</sup>. Neste sentido, vale a pena voltar um pouco ao debate, particularmente às posições de Paulo Emilio e Fustiñana, para compreender melhor as pistas que as atas dão do entendimento dos latino-americanos do conflito na FIAF. Sobre a declaração Paulo Emilio diz o seguinte:

O que me atrai na nota é a coincidência feliz entre um gesto bonito e uma posição cômoda. Na assembleia pode ter muito êxito a atitude de não tomar partido por nenhuma parte, e poderia inclusive ter uma influência enorme. Isto se vê como uma atitude política. É uma forma de se livrar de uma situação desagradável (...) A alternativa é a seguinte: ou ficamos bem com as duas partes, ou ficamos mal com as duas. Estamos em um ponto morto. Para dar um novo passo, seria conveniente que a Cinemateca Uruguiaia redija de novo o documento sobre a base do existente<sup>329</sup>.

Como sabemos, os uruguaios fizeram-no, redigiram novamente a nota. Fustiñana por sua vez, apresenta-se totalmente de acordo com Paulo Emilio, na posição que Raad considerou de abstenção: “Nenhuma das posições [no conflito da FIAF] nos convence, e dificilmente poderemos chegar a um acordo. Busquemos a solução que contemple melhor todos os pontos de vista. Creio que ela pode encontrar-se na nota de Salles Gomes<sup>330</sup>”. Mas afinal o que dizia essa nota?

A declaração conjunta da Cinemateca Argentina, Cinemateca Uruguiaia e da Cinemateca Brasileira em relação à crise da FIAF pode parecer óbvia e excessivamente formal, mas revela algo para além dessa suposta obviedade, e dela assim podemos deduzir mais.

Diz o texto que a Seção Latino-Americana espera que seja resolvido harmoniosamente o conflito entre Langlois e outros de um lado, e Ernest Lindgren, Jacques Ledoux (etc.), de outro. Caso contrário, a Seção se dizia persuadida que “se tal desastre se produzir, o movimento de cultura cinematográfica entrará em uma fase de lutas estéreis cuja amplitude não pode ser prevista<sup>331</sup>”.

Neste sentido, a carta da Seção Latino-Americana à FIAF é clara. Se tal cisão ocorresse, tudo deveria ser feito para superá-la, e posteriormente ultrapassar as razões que a criaram.

---

<sup>328</sup> Cf: AHCB, Seção Latino-Americana da FIAF, *IV Encontro das Cinematecas Latino-Americanas, reunião do comitê-coordenador da Seção Latino-Americana da FIAF*, Montevideu, 1960. P.20.

<sup>329</sup> Ibidem, P.19.

<sup>330</sup> Idem, Ibidem.

<sup>331</sup> AHCU. Declaração da Seção Latino Americana à FIAF. 15/05/1960.

No mais, vemos o que já foi outrora discutido nas atas do encontro da Seção em Montevideu, 1960. Se outra federação fosse paralelamente criada por Langlois, os signatários da declaração afirmam que também adeririam a ela. Caso os estatutos da FIAF não permitissem tal filiação, eles abandonariam as duas federações<sup>332</sup>.

\* \* \*

A Cinemateca Argentina também demonstrava grande preocupação em relação ao conflito envolvendo Langlois e a FIAF de modo geral. O informe da instituição no IV Congresso da Seção Latino-Americana mostra que houve um esforço grande em reunir documentação sobre o conflito e particularmente relevante neste sentido (é citada novamente a documentação que teria sido trazida por Langlois, quando ele esteve de passagem por Mar Del Plata como convidado do Festival de Cinema da cidade).

Acreditando ser preciso se posicionar rapidamente, a Cinemateca Argentina se antecipou à Seção e enviou uma nota a FIAF se manifestando em relação à crise. Diz o informe que “esse texto se submete à aprovação do presente congresso [da Seção Latino-Americana]. A nota foi enviada a FIAF com o propósito de obter uma resposta que pudesse orientar a discussão do problema nesta oportunidade tal como se sucedeu”.<sup>333</sup> Aparentemente havia ainda muita desinformação a respeito dos fatos, mas os argentinos desconfiavam certamente que o desgaste pessoal e a crise toda ultrapassava e muito o conflito de Langlois com a Secretária-Executiva da FIAF, (Marion Michele). “Se supõe a existência de outros motivos mais transcendentales que tenham determinado a exposição ou o desgaste pessoais cuja culminação seria esse fato menor<sup>334</sup>”.

A Cinemateca Argentina pede uma ação firme da Seção na resolução do conflito da FIAF (no sentido de salvar a integridade da federação), mas que isso dependia de uma análise exaustiva da “importância e validade de sua função [da Seção] como organismo integrante da FIAF”, sendo preciso para tanto “resolver sobre a legalidade de seus estatutos frente aos estatutos e regulamentos da FIAF<sup>335</sup>”. Estamos em 1960, e são certamente questões de difíceis respostas. O que era *de fato* a FIAF naquele momento? Qual o status

---

<sup>332</sup> Sabemos que foi mais ou menos isso o que se sucedeu. A cisão na FIAF aconteceu; Langlois e algumas outras instituições saíram da FIAF, e tentaram criar uma “outra FIAF”, a qual alguns dos latino-americanos aderiram. Na FIAF, contudo, ficaram pelo menos o SODRE e a Cinemateca Brasileira. Que desde o início (1965) fez parte de outro projeto de união latino-americana de cinematecas (UCAL), a qual o SODRE viria se juntar mais tarde.

<sup>333</sup> AHCU - *Informe da Cinemateca Argentina ao IV Congresso da Seção Latino-Americana da FIAF*. P.1.

<sup>334</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>335</sup> AHCU - *Informe da Cinemateca Argentina ao IV Congresso da Seção Latino-Americana da FIAF*. P.1.

jurídico da federação, e o que ela já representava (ou não) no panorama geral da indústria e da cultura cinematográfica? São indagações que não podem nos escapar de vista, e mais do que isso, *necessitam de respostas*.

\* \* \*

Por fim, os delegados tentam decidir quem poderia representar a Seção Latino-Americana no próximo congresso geral da FIAF, ainda em 1960, em Amsterdã, Holanda. Podemos notar certa apatia e desinteresse na questão. Paulo Emilio alega não poder ir em função das negociações da Cinemateca Brasileira com governo brasileiro, visando o estabelecimento de convênios com os poderes públicos<sup>336</sup>. Almeida Salles poderia representar a Seção no congresso da FIAF em Amsterdã, mas, segundo Paulo Emilio, era preciso arranjar de onde tirar uma passagem aérea, pois Almeida Salles não queria ir de navio. Assim, na impossibilidade de Almeida Salles ir, Paulo Emilio sugere que o representante da Seção na FIAF seja o presidente da assembleia-geral: “Tudo indica que será uma pessoa que tenha cabeça fria, e que seja de inteira confiança para a assembleia”<sup>337</sup>.

Hintz então pergunta sobre um nome da assembleia que pudesse ser indicado previamente, pois como ele mesmo questiona mais abaixo, “é legalmente válido designar como delegado o presidente da assembleia que não se sabe quem é?” Ao que Fustiñana responde, “eu diria que não”<sup>338</sup>. Paulo Emilio que tinha sugerido *também* o nome de Jan de Vaal (nome que parece agradar, sobretudo Fustiñana), ainda insiste na ideia da designação do presidente da assembleia-geral como delegado da Seção. E mais uma vez é rechaçado. Por fim, se decide tentar enviar Almeida Salles, e que se isso não for possível, a escolha recairia mesmo no nome de Jan de Vaal. Hintz ficou incumbido de estudar como a Seção, via secretaria, poderia colaborar para se conseguir dinheiro para Almeida Salles viajar<sup>339</sup>.

---

<sup>336</sup> É a “fase dos convênios” da Cinemateca Brasileira, que visavam dar sobrevida, e em seguida consolidar a instituição no panorama cultural brasileiro. Fase extremamente difícil, mas que foi vital para a vida da instituição, no sentido mesmo de se afirmar diante dos poderes públicos, apesar da *débâcle* que se seguiria com o Golpe de 1964, resultado de toda convulsão social do país no período.

<sup>337</sup> AHC B, Seção Latino-Americana da FIAF, *IV Encontro das Cinematecas Latino-Americanas, reunião do comitê-coordenador da Seção Latino-Americana da FIAF*, Montevideu, 1960. P.21.

<sup>338</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>339</sup> Cf: AHC B, Seção Latino-Americana da FIAF, *IV Encontro das Cinematecas Latino-Americanas, reunião do comitê-coordenador da Seção Latino-Americana da FIAF*, Montevideu, 1960. P.21.

### *Depois da crise*

Ainda estamos longe de saber com clareza o que se passou na FIAF, e particularmente na Seção Latino-Americana da federação depois da saída de Henri Langlois e da Cinemateca Francesa. Nem mesmo temos clareza de quem (quais instituições) acompanharam Langlois nesse ato de protesto: o desligamento da FIAF. No entanto já podemos perceber que existem alguns mitos nessa história. Grosso modo, o episódio é assim conhecido. Langlois brigava com todo mundo, saiu da FIAF em 1959 e os latino-americanos o acompanharam, mandando o projeto da Seção Latino-Americana da FIAF para o vinagre. É verdade. Nos referimos à crise de FIAF como sendo a crise de 1960, mas como vimos, de fato ela estourou em 1959 no congresso da federação em Estocolmo, Suécia (sendo ainda mais específico na reunião do comitê diretor em Paris, em janeiro do ano seguinte – 1960) .O fato, porém, é que alguns documentos que encontramos indicam que as consequências na América Latina não se processaram assim tão rapidamente.

Em protocolo para a FIAF de 1961, a Cinemateca Argentina trata do problema (cinematecas, cineclubes, FIAF), partindo do princípio legal e técnico. O protocolo é assinado (ou deveria ser) por Toeplitz e Fustiñana. *Visava a entrada da Cinemateca Argentina na FIAF e a regulamentação da Seção Latino-Americana*. Esta (a Seção) visava, “facilitar e desenvolver o intercâmbio de filmes entre as cinematecas latino-americanas”, e servir de braço do conselho diretor e da assembléia Geral da FIAF para questões ligadas à América Latina. Por exemplo, admissão de novos membros, designação de membros correspondentes, manifestações internacionais, etc. Diz ainda o protocolo que o regulamento deve tratar de maneira “clara e unívoca” dos problemas financeiros da Seção. Ponto que, pelo visto, seria de forte tensão. Rudá de Andrade afirma que Langlois o chamava de “o diabo sul-americano”, segundo Rudá pelas suas contestações em relação às caras cotizações da FIAF<sup>340</sup>. Ou seja, mesmo depois da saída de Langlois, os latino-americanos continuavam na busca de entendimentos com a FIAF.

Outra prova disso, [e um relatório da *Cinemateca Colombiana* ao Congresso da FIAF em Budapeste (1961), quando os colombianos se dirigem à federação para debater “problemas que estão sempre presentes em pequenas cinematecas”. Tratava-se também de um pedido formal de ajuda da FIAF às pequenas cinematecas. Vale notar que o documento não só é “*pós-crise*” (de 1960) como procura debater exatamente questões relativas a ela,

---

<sup>340</sup> Cf. AHCB/ Seção Latino-Americana da FIAF – Protocolo de 23 de Janeiro de 1961.

nesse caso, *o papel da FIAF para com o fomento e desenvolvimento de movimentos de cultura cinematográfica no mundo*. Aspecto no qual Langlois se destacava e muito<sup>341</sup>.

Além disso, o prestígio de Paulo Emilio na FIAF é algo que deve ser levado em consideração. Duas cartas que encontramos no meio da documentação relativa à Seção Latino-Americana da FIAF ajudam a entender como isso foi importante nesse período imediatamente posterior à crise da FIAF (1960), quando a Cinemateca Brasileira amargava, à míngua de recursos, a iminente possibilidade de paralisar todas as suas atividades. Fato esse decorrente do agravamento da situação política do país, e que tirava as últimas esperanças dos diretores da instituição de obter recursos por meio de convênios com os poderes públicos. Como bem lembrou José Inácio de Mello Souza, a Cinemateca Brasileira não teve que esperar o Golpe Militar de 1964, a crise veio já no ano anterior<sup>342</sup>.

Neste fatídico ano (1963), Paulo Emilio incumbiu Vladimir Pogacic, diretor da *Jugoslovenska Kinoteka* de representar a Cinemateca Brasileira em Belgrado, na assembleia geral da FIAF em 1963. Mais do que simplesmente uma praxe – o pedido para o anfitrião do congresso representar uma instituição que estaria ausente – a carta é mais um sinal de colaboração entre os latino-americanos e as cinematecas do leste europeu. Colaboração que, aliás, ocorria já há um bom tempo, pois Pogacic foi o responsável pelo envio de cópias de Chaplin, por tempo indeterminado, como ajuda à Cinemateca Brasileira pelo incêndio sofrido pela instituição em 1957.

Na carta ao iugoslavo, Paulo Emilio solicita que Pogacic encaminhasse a sugestão dos brasileiros de mudança do status da Cinemateca Brasileira na FIAF de membro efetivo para membro provisório – por uma questão de honestidade, diz Paulo Emilio, tendo em vista que a instituição brasileira não estava em condições de participar *comme il fallait* dos trabalhos da federação<sup>343</sup>. Apesar do tom formal (no tratamento) a resposta de Pogacic demonstra uma *atenção reverenciosa*:

---

<sup>341</sup> Cf. AHCUC – *Informe da Cinemateca Colombiana ao XVII Congresso da FIAF, Budapeste, 1961*. P.1. Em 1951, por exemplo, ele era o representante ao mesmo tempo da Pérsia e da Argentina, e suas ações neste sentido eram bastante incisivas. As principais razões disto eram políticas. Era preciso encontrar aliados para se fortalecer, e para tanto, colaborar com quem procurava *organizar* o movimento em outros lugares que enfrentassem problemas semelhantes.

<sup>342</sup> Cf. SOUZA, José Inácio de Mello. *Paulo Emilio no paraíso*. São Paulo: Record, 2002.

<sup>343</sup> Cf. AHCBC, Ofício CB/448/63.

Eu lamento infinitamente vossa ausência do Congresso e aceito com grande prazer e honra representar a Cinemateca Brasileira na XIX Assembléia Geral. Solicito-lhe que envie a procuração correspondente e, ao mesmo tempo, vossos votos e opiniões que deseje que eu defenda como representante de vossa instituição. Creia que eu lamento muito vossa ausência e a impossibilidade de vos saudar em meu país<sup>344</sup>.

A resposta de Vladimir Pogacic (depois do Congresso) mostra o enorme prestígio que Paulo Emilio tinha na FIAF no período imediatamente posterior à crise de 1960<sup>345</sup>. Em uma clara tentativa da FIAF de ajudar a instituição brasileira, Pogacic anuncia a Paulo Emilio que ele foi reeleito por unanimidade duas vezes no congresso da federação em Belgrado, em 1963, primeiro como representante da América Latina no comitê-diretor da federação, e depois como vice-presidente da FIAF. Alias, Pogacic demonstrava-se um entusiasta de tais resultados nas eleições do encontro. A carta de modo geral demonstra também o reconhecimento da FIAF à Cinemateca Brasileira por permanecer fiel à federação depois da crise de 1960.

O primeiro ponto, onde tal reconhecimento aparece, é que a FIAF buscava facilitar a vida da Cinemateca Brasileira para o pagamento das cotas da instituição brasileira à federação. A FIAF autorizou nesta ocasião um desconto na cota da Cinemateca Brasileira, bem como o pagamento por meio de um banco brasileiro. A FIAF também – reconhecendo o trabalho de Paulo Emilio e da Cinemateca Brasileira – anuncia que estava encaminhando uma resolução (que teve grande participação de Pogacic na elaboração) de reconhecimento ao trabalho da Cinemateca Brasileira ao governo brasileiro (algo que sempre ajudava no processo de obtenção de recursos de uma instituição, e que, pelo visto, não era assim tão fácil de conseguir da FIAF). Por fim, Pogacic diz que propôs à *commission pour l'avancement de l'echange* para elaborar um programa especial, composto de filmes de vários arquivos da FIAF para ser enviado à Cinemateca Brasileira por tempo limitado, “como uma prova material de nossa solidariedade para com você”. Pogacic termina a carta agradecendo uma vez mais Paulo Emilio por confiar a ele (Pogacic) a representação da Cinemateca Brasileira na FIAF<sup>346</sup>. Lamentavelmente o esforço não foi suficiente, pois a Cinemateca Brasileira não encontrava bases sólidas para o desenvolvimento de suas atividades em seu próprio país, em seu próprio governo.

---

<sup>344</sup> AHCB - Jurgolovenska Kinoteka. Carta de Vladimir Pogacic a Paulo Emilio, 23/05/1963.

<sup>345</sup> Cf: AHCB – Carta de 11/06/1963.

<sup>346</sup> Cf: AHCB – Carta de 11/06/1963.

### *III – Apócrifos*

Mas afinal, a crise da Fiaf foi mesmo causada exclusivamente pelas idiossincrasias de Henri Langlois? Não por acaso a figura de Langlois chama tanto a atenção quando o tema é a história das cinematecas: parece que onde ele estava havia polêmica, o que certamente é bem verdade. Isso não significa, porém, que ele tenha sido sempre o responsável pelas consequências por vezes nefastas das transformações e conjunturas de onde elas (as polêmicas) surgiam. Quando se trata da história da Fiaf, e da história da crise que “abalou” a federação – que mudou o rumo da história da Fiaf – é preciso levar em conta questões menos pessoais. Despersonalizar um pouco as causas e consequências do processo; nesse caso da crise da Fiaf, e da saída da Cinemateca Francesa da federação. Como nos solicita D. Païni: ultrapassemos antigas histerias.

Mesmo correndo o risco de ser esquemático demais, propomos comentar nesse terceiro e último capítulo alguns aspectos que estão na origem da crise, dividindo-os em duas categorias (que, no entanto, estão intrinsecamente ligadas): *aspectos internos* (da própria Fiaf) e *externos* (mais genericamente ligados à conjuntura, mas a partir de um foco específico – a partir do foco de outra instituição que estava muito interessada no desenvolvimento dos debates da Fiaf: a Unesco).

Começamos pelos problemas internos da Fiaf. Mas, problemas com relação a que? Problemas com relação ao que poderíamos chamar de pilares do *projeto* da federação antes da crise. E uma vez mais afirmarmos, que a crise, é a crise desse *projeto*. E quais eram esses pilares? Relembremos. O projeto do polo internacional de circulação de filmes de Fiaf, a organização de seções regionais da federação, os convênios e acordos com seus membros associados, a criação das cinematecas especializadas e por fim, a criação do Instituto de Pesquisa da Fiaf. Tentaremos aqui manter um pouco certa ordem cronológica, na medida em que tais obstáculos foram surgindo na história da federação. No entanto, mais importante do que a ordem cronológica, é apontar dois aspectos fundamentais da crise, e tentar relacioná-los aos pontos de tensão e desavenças conceituais que serão descritos aqui. A crise foi uma crise de autonomia da federação, e tinha como base a definição aparentemente ambígua de *cinema não-comercial*.

\* \* \*

O primeiro e mais antigo dos pontos de tensão na história da Fiaf – embora longe de ser o mais grave tinha origem nas dificuldades que as cinematecas enfrentaram com a *política de aduanas* de seus respectivos países. É um problema de base. Sem uma boa política de aduanas – para o intercâmbio, entrada e saída de materiais com finalidades culturais e pedagógicas – dificilmente a federação poderia desenvolver ao máximo suas potencialidades. É preciso fazer duas pequenas observações a esse respeito. De um lado, nem sempre os governos dos países onde existiam cinematecas filiadas à Fiaf facilitavam suas vidas com relação não apenas à isenção de impostos de importação/ exportação, mas também no pagamento direto de fretes, assim como no uso de malas diplomáticas para o transporte dos materiais; e isso não acontecia em poucos países causando grandes dificuldades à Fiaf, pois tais políticas faziam parte de uma logística mundial da qual dependia em grande parte o trabalho “isolado” dos membros da federação.

Em 1948, as grandes exceções eram a Inglaterra e a França. O Bfi de Londres que já tinha obtido boas vitórias em âmbito local sobre a matéria, buscava ajudar uma ação coordenada da Fiaf e seus membros locais, visando criar uma situação favorável neste ponto vital. Na França, o problema teria sido resolvido com um acordo (que não sabemos muito bem como foi articulado) que livrava os filmes com o *logotipo da Fiaf* das taxas de aduana. O *logo* era a garantia do caráter não comercial do transporte. Segundo as ata do congresso da Fiaf daquele ano, foi o Sr. Brichta (da Tchecoslováquia) quem elaborou o projeto do *logo*, e assim também esse país havia resolvido a questão. Outros países estavam implementando essa prática, tais como a Itália, a Suíça, Dinamarca e a Polônia. Alguns ainda enfrentavam sérias dificuldades, e quando podiam procuravam os serviços diplomáticos para o transporte dos filmes, com maior ou menor sucesso, sem ainda se valer desse dispositivo “transnacional” que era o reconhecimento do logotipo da Fiaf, caso, por exemplo, do Brasil.

Sobre esse tema, novamente vemos a dificuldade dos norte-americanos que, segundo Iris Barry, não haviam jamais acertado esse tipo de acordo com o governo norte-americano por ser o MoMA uma instituição privada. Alias, é surpreendente ver como mesmo cinematecas de grande tradição, e mais, de países ricos, enfrentavam sérios problemas (que evidentemente não ocorriam apenas na periferia do capitalismo). A Suécia era um desses casos. Considerada a primeira *cinemateca moderna* (criada em 1933), Cinemateca Sueca

estava sem recursos para promover intercâmbios, em parte por não terem até então solucionado os problemas de aduana<sup>347</sup>.

Nesse tipo de debate sempre podemos compreender melhor diferentes nuances de posicionamento que compunham o ambiente da Fiaf. Naquele momento, Henri Langlois pedia intervenção direta dos governos locais em outros governos locais para a resolução dos problemas de aduana; mas o fato é, que com ou sem aduanas livres, a Cinemateca Francesa era aquela que mais colaborava com os intercâmbios de filmes em todas as partes do mundo, ainda que, como veremos as coisas também não eram fáceis para os franceses. Todavia, uma vez mais remarquemos que a postura internacionalista de Langlois estava na gênese do que ele compreendia ser a Fiaf.

#### *Demandas externas*

Tema bem mais complexo – ainda que inteiramente relacionado com o problema das aduanas – eram relações da Fiaf com seus membros associados. As dificuldades estão na origem do relacionamento entre eles, ao que Jan de Vaal em 1960 chamou da necessidade de compreender como a Fiaf deveria lidar com as *demandas externas* à federação, pois dizem respeito a um ponto específico em comum: a definição do que seria o quase paradoxal *cinema não-comercial*, na dinâmica entre ambiente interno e ambiente externo da federação. Adiantando um pouco o que comentaremos mais longamente no final desse capítulo, podemos dizer que toda, absolutamente toda ação da Fiaf teria como contraditório, ou antes, como parâmetro e referencial, o desenvolvimento do mercado do patrimônio no campo do cinema; o que significa dizer que a definição do quase paradoxal *cinema não-comercial* também dependia dessa mesma dinâmica interna-externa à Fiaf: do lado da Fiaf, de como a federação entendia ser necessário proceder com essa definição e sua prática, e de outro, de como se deu o desenvolvimento jurídico no campo cinematográfico ao longo da história, a partir ou não de casos diretos (jurisprudências) que tenham tido ou não relação direta com as ações da Fiaf.

A Federação Internacional de Cineclubes (Ficc) foi aparentemente o parceiro mais complicado. Por ser uma entidade que por princípio seria apenas uma beneficiada das ações da Fiaf, deveria ser aquela que mantivesse em um maior grau de *pureza* o tal caráter *não-*

---

<sup>347</sup> AHC B – *Congrès de la Federation Internationale des Archives du Film tenu a Copenhague, les 13, 14 et 15 septembre, 1948*. P.7.

*comercial* de suas ações. Mas não foi o que se passou. As relações entre a Fiaf e a Ficc sempre foram pontuadas por tensões oriundas do não cumprimento dos acordos entre elas, consequência do surgimento do mercado que as mesmas relações “ajudaram” a criar e engendrar (e daquilo que a Ficc entendia ser um *não cumprimento* de suas demandas). Voltaremos a esse assunto no final desse trabalho, mas adiantamos desde já que essa era a razão pela qual Henri Langlois se opunha desde 1946 ao surgimento da Ficc, e que conceitualmente Langlois pensava cinematecas e cineclubes como algo uno, único modo, no entender de Langlois, de fazer frente ao mercado que “fatalmente” surgiria com as atividades das cinematecas, e que ele sempre soube que surgiria<sup>348</sup>.

Os problemas com a Ficc, e com os acordos firmados com a Fiaf existiram como afirmamos desde o início. Em 1951, parece unanimidade no comitê-diretor da Fiaf que seria melhor que a própria Fiaf regulasse os intercâmbios diretamente com a Ficc – pois havia casos de que o assunto foi tratado com federações nacionais (a italiana é citada), onde teriam existido problemas no cumprimento dos acordos e atrasos no retorno de materiais. Assim, seriam as cinematecas locais – como representantes da Fiaf – que fariam a mediação da federação local de cineclubes – representante da solicitação encaminhada a seu pedido pela Ficc. O comitê diretor decide também que o mesmo tipo de procedimento deveria ser adotado para com as outras associações internacionais com as quais a Fiaf mantinha relações. Possibilidades burlescas e extravagantes como a criação de uma associação internacional das associações internacionais são descartadas, assim como também não existia (ao menos naquele momento) a possibilidade de que essas associações internacionais viessem a se filiar à Fiaf (o que como sabemos ainda aconteceria)<sup>349</sup>.

Visando facilitar a aplicação do acordo, chegou-se a conclusão que a melhor maneira de proceder seria fazer a tiragem das cópias nos países onde elas fossem solicitadas, nas cinematecas locais com os custos pagos pela Ficc. Se a circulação nacional das cópias não fosse suficiente para o pagamento dos custos de tiragem, a cinemateca local poderia intercambiar a mesma com instituições estrangeiras a fim de cobrir tais custos. Solicitava-se também que, na medida do possível, os membros da Fiaf ajudassem materialmente as federações locais de cineclubes<sup>350</sup>.

---

<sup>348</sup> Cf. AHCT – FIAF/ Raymond Borde – Congrès de la Fiaf. Paris, 1946. *Textes des deliberations de la Fiaf au sujet des cine-clubs – juillet, 1946.*

<sup>349</sup> Cf. AHCB – *Reunion du Comite Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951.* P.23.

<sup>350</sup> Cf. AHCB – *Reunion du Comite Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951.* P.30. Desde sempre a tensão pairou sobre as negociações entre a Fiaf e a Ficc – e o problema era – repetimos, o medo da Fiaf que os cineclubes da Ficc descumprissem os acordos e procedessem com exibições que não tivessem sido previstas nos contratos e acordos entre as federações. Em 1955, seis anos depois da assinatura do primeiro

Jan De Vaal se queixa que somente alguns cineclubes holandeses estavam dispostos a difundir filmes mudos, e que muitos se queixavam que a Cinemateca Holandesa só disponibilizava filmes mudos. “Ora [diz De Vaal] não é papel da cinemateca se transformar em um organismo de distribuição para-comercial intermediário entre as produtoras e os cineclubes”. Após De Vaal relatar outras dificuldades entre a federação holandesa de cineclube, a Ficc e a Cinemateca Holandesa no que dizia respeito da forma de distribuição dos filmes entre eles, fica claro que havia ainda muitas e muitas arestas e serem aparadas em relação a esse tema<sup>351</sup>.

Havia também, naturalmente, toda preocupação possível com o estado técnico dos filmes que seriam emprestados, e quem seria responsabilizado em caso de danos. “No caso onde o filme seja enviado a um cineclube, este será o responsável; se ele [filme] for enviado a um circuito [de cineclubes], será a federação a responsável [pelo material]”. Diz ainda o texto que uma espécie de “caução” poderia ser requisitada aos utilizadores como garantia<sup>352</sup>. O texto previa também orientações técnicas que se violadas se constituiriam em infrações do acordo. Tais infrações seriam, por exemplo, configuradas por qualquer tipo de corte nas cópias, incluído as pontas, e de projetar os filmes em bobinas maiores do que as de 600 metros. Além disso, havia outros tipos de recomendação como a de atentar à velocidade da projeção dos filmes mudos. Quanto à publicidade que os clubes estavam autorizados a fazer das exhibições, estavam proibidas a divulgação por meio de cartazes em vias públicas pagos ou gratuitos, salvo para as quatro sessões anuais pagas autorizadas pelo acordo<sup>353</sup>.

A mesma preocupação (com questões técnicas) ocorria com relação ao Polo. No caso de danos ao material, bem como no que diz respeito ao que caracterizaria uma infração aos regulamentos dos fundos, as regras eram as mesmas que foram descritas sobre o acordo entre a Fiaf e a FICC. Não se poderia cortar qualquer parte dos filmes, não projetá-los em bobinas maiores do que as de 600 metros, o material deveria ser devolvido em suas caixas de origem, etc. Temos apenas um acento maior na proibição da contratipagem. E que, assim como no caso do acordo Fiaf/ FICC, estariam excluídas do fundo as cinematecas que não respeitassem o contrato que deveriam assinar para entrar no mesmo, onde constavam todas

---

acordo entre a Fiaf e a Ficc, em reunião do comitê diretor da Fiaf com a Ficc, George Sadoul (Ficc) procurou deixar claro aos membros da Fiaf que eles não deveriam se inquietar, pois a circulação dos filmes previstos no acordo de Roma (1948) – e outros mais que pudessem ser incluídos nessa lista – seria feita apenas com a anuência da Fiaf. A Ficc pedia apenas que a Fiaf não interferisse quando as fontes dos filmes fossem embaixadas, e representações diplomáticas.

<sup>351</sup> Cf. AHCB – *Reunion du Comité Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951.*

<sup>352</sup> Cf. AHCB – *Prise de contact des membres de La commission designe para la Fiaf a Copenhague et des delegues de la FICC*. Dimanche – 16 Janvier, 1949, 17h. Documento anexo (que é o esboço do acordo). P.4.

<sup>353</sup> Cf. *Ibidem*, P.5.

as regras que deveriam ser observadas, “condições de empréstimo e notadamente de transporte, das garantias e da duração do empréstimo, limitação do uso, cláusulas financeiras assim como as sanções”. Um detalhe importante, para cada filme seria estabelecido um contrato separado<sup>354</sup>.

A ata da sessão seguinte nos permite ter uma boa ideia da rede institucional com a qual a Fiaf tinha contato – e de como já naquela época deveriam ser complicados tais contatos, pela grande diversidade de interesses envolvidos. São descritos cinco grupos. O primeiro era de associações sem fim comerciais e puramente culturais e compreendia além da própria Fiaf, a Federação Internacional de Cineclubes, a Federação Internacional de Filmes sobre Arte, o Instituto Internacional de Cinema Científico, a União Mundial do Documentário e o Instituto Internacional de Filmologia. Um segundo grupo (igualmente grande) era classificado como de associações profissionais (corporativas). Era composto pela Federação Internacional dos Produtores Cinematográficos, pela Federação dos Autores de Filmes, pela Federação Internacional dos Sindicatos de Técnicos e Trabalhadores do Filme, pela Federação da Imprensa Cinematográfica e pela Federação Internacional das Academias Cinematográficas (provavelmente de escolas de cinema). A lista compreende ainda associações internacionais como a Unesco (dentre outras), e por fim duas outras associações definidas como de caráter confessional, o *Office International Catholique du Cinéma* e a *Ligue Internationale de l'Enseignement*<sup>355</sup>.

A Fiaf se dizia mais interessada naquele momento nas suas relações com as associações do primeiro grupo (sem fins lucrativos e puramente culturais) ligadas ao campo do cinema, e que tinham todas elas relações com a Unesco (órgão do qual a Fiaf buscava constantemente apoio e cooperação). Não por acaso, eram essas associações do primeiro grupo as que estavam presentes na reunião da qual estamos comentando a ata.

\* \* \*

A reformulação do regulamento da Fiaf vinha se desenrolando desde a criação da federação em 1938. Praticamente tudo (como estamos insistindo) girava em torno da noção, ou em definir o que era *comercial* e o que poderia ser considerado como sendo uma atividade *não-comercial*. E a Fiaf começou jogando duro. Em 1949, apenas dez anos depois da criação da federação, em meio à definição de atividade *não-comercial* vemos, nos

---

<sup>354</sup> Cf: AHCB – *Reunions du Comite Directeur de La Fiaf – Knocke s/ Mer, 28 juin, 1er. Juillet, 1949*. P.10.

<sup>355</sup> Cf: AHCB – *Reunion du Comite Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.25/ 26.

debates do comitê diretor, a sugestão para que constasse nos regulamentos que era: “lembrado aos produtores e à indústria que os filmes fora de exploração comercial não podem trazer nenhum tipo de retribuição aos proprietários das cópias. Os clubes [de cinema] não devem se prestar a esse tipo de infração<sup>356</sup>”. O mesmo texto esclarece um pouco mais abaixo que as cinematecas poderiam fazer exhibições dos filmes de seu acervo com cobrança de ingresso visando assim obter recursos para o trabalho de mesma cinemateca. Isso pode parecer por demais obvio, mas caminha no sentido do que José Manuel Costa chamou da necessidade de um mínimo de *direito público*, como forma de respaldo às cinematecas, no que diz respeito ao regulamento que determinavam de que modo as instituições poderiam fazer uso de seus acervos; algo que parece ter mudado muito quando, por exemplo, vemos exemplos citados pelo mesmo José Manuel Costa, de detentores legais pretendendo cobrar pelos direitos de exibição de seus filmes pela cinemateca que os guardam e preservam<sup>357</sup>.

\* \* \*

A documentação nos indica que foi a partir do congresso de Vence (em 1953) que passou a vigorar o acréscimo no parágrafo 3, do artigo III dos estatutos da federação que desenvolveu ao máximo, a definição do que seria o “paradoxal” *cinema não-comercial*. Estariam “rigorosamente excluídas da federação toda instituição e toda organização, quais quer que sejam, que façam, sob a fachada de arquivo, uso de seus filmes com finalidade comercial (beneficiando seus membros)<sup>358</sup>”. Uma das grandes preocupações naquele momento era evidentemente o uso não autorizado de materiais de arquivo pelas emissoras de televisão, para além dos possíveis danos físicos que os materiais poderiam sofrer quando manuseados de forma inadequada pelas emissoras, bem como por cortes e/ ou modificações de montagem dos filmes, que de todo modo acarretava grandes prejuízos “à proteção e à conservação das obras primas do cinema<sup>359</sup>”.

Em geral, esse estado de coisas fazia com que os detentores legais se opusessem à utilização dos seus filmes depositados nas cinematecas pelas emissoras de televisão. Mas havia outras emissoras com quem o contato poderia ser – bem ao contrário – bastante

---

<sup>356</sup> AHC B – *Reunions du Comite Directeur de La Fiaf – Knocke s/ Mer, 28 juin, 1er. Juillet, 1949*. P.4.

<sup>357</sup> Cf. COSTA, J.M. *Films Archives in motion*. In: *Journal of film preservation*. FIAF, N°68, 2004.

<sup>358</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.10.

<sup>359</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.14.

produtivo. Eram as *emissoras públicas de televisão*. Assim, com autorização expressa do detentor-legal, as cinematecas poderiam entrar em acordo com as emissoras públicas para a exibição de seus filmes por meio da televisão. Tudo deveria ser feito seguindo mais ou menos as mesmas regras para a difusão em cineclubes, ou por qualquer outra entidade afim da Fiaf. Por outro lado, os detentores legais não poderiam exigir a utilização em seu próprio benefício de materiais (cópias e negativos) tirados pelas próprias cinematecas, ainda que os direitos sobre os filmes pertencessem ao detentor que reclamava seus usos. Os detentores somente poderiam utilizar materiais (cópias, negativos, etc.) depositados por eles mesmos nas cinematecas<sup>360</sup>. A resolução adotada pela assembleia sobre esse tema dizia o seguinte:

Sob reserva que essa atividade da cinemateca seja aprovada por uma convenção escrita entre ela e os organismos profissionais interessados: atores, produtores, distribuidores e exibidores de filmes, as cinematecas membros da Fiaf são autorizadas a colaborar com a televisão nacional, *o que quer dizer não-privada*, em vista de televisionar uma série de cursos e conferências organizadas pela própria cinemateca sob a responsabilidade da cinemateca, sendo encarregada a mesma cinemateca da emissão, o que quer dizer que a televisão deve ser considerada como fazendo parte das atividades próprias de cinemateca e como tal entra nos quadros do que *não é comercial*, princípio fundamental sob o qual estão baseadas as atividades das cinematecas<sup>361</sup>.

Nitidamente a Fiaf estava pisando em ovos, em um assunto que ainda traria muitos debates a tona, e que seria em boa medida a causa dos desentendimentos entre Henri Langlois e a federação. Como controlar, por exemplo, a exibição de filmes estrangeiros em outros países pelas emissoras de televisão? A recomendação da Fiaf nesse caso era de que a emissora deviria se dirigir por meio da cinemateca nacional à secretaria da Fiaf, que por sua vez faria a negociação com o ministério das relações exteriores do país. Assim caía por terra uma solicitação da Cinemateca Francesa para que a Fiaf a autorizasse a se encarregar de uma emissão da televisão francesa para a qual a cinemateca estaria autorizada a utilizar *todo o seu acervo*<sup>362</sup>. O fato é que todo esse trabalho seria enormemente facilitado se o fundo internacional de filmes da Fiaf estivesse já em operação. *E não estava em funcionamento exatamente (também) por esse tipo de complicação legal.*

---

<sup>360</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congrès – Vence, 1953*, P.14.

<sup>361</sup> Ibidem, P.15. Grifos nossos.

<sup>362</sup> Cf: Idem, Ibidem.

\* \* \*

Assim, a Fiaf começou a manifestar uma grande preocupação com o que chamavam naquele momento de um ressurgimento de um mercado negro de filmes, algo que eles acreditavam ter desaparecido com o advento do filme falado – provavelmente devido aos altos custos iniciais de operação do *talkie*. Foi proposto então que os arquivos se esforçassem para estabelecer uma lista com o nome de todos os detentores-legais de todos os filmes conhecidos. Esse era um ponto de partida importante. Mas foram feitas muitas outras recomendações nesse sentido. As cinematecas da Fiaf deveriam guardar segredo sobre seus catálogos, que só seriam revelados aos membros da federação, e a outras entidades que se comprometessem com os regulamentos e estatutos da Fiaf. Era também dever das cinematecas de investigar toda vez que suspeitassem da origem de algum material, assim como de se aliar a todos que se propusessem (como a federação) a combater esse “mercado negro”. Outra contribuição da Fiaf seria a de marcar seus filmes – por meio de um procedimento técnico que seria estudado – de modo que fosse sempre possível reconhecer os materiais advindos de arquivos membros da federação<sup>363</sup>.

Contudo, e com o perdão pela provocação, como não afirmar que a principal fonte para esse “novo” mercado tenha sido a própria Fiaf? Ou pelo menos, que as negociações tenham passado pela federação, uma vez que era ela a principal guardiã do que viria a se converter novamente em uma lucrativa mercadoria, primeiro para a televisão, depois para o mercado de vídeo, e hoje em dia para a internet.

Em 1953, uma carta de Langlois para Richard Griffith (que assumira o lugar de Iris Barry na *Film Library* do MoMA), ajuda a compreender o que estamos tentando desenvolver aqui. A carta basicamente manifestava o espanto de Langlois pelo fato de que a *Film Library* do MoMA havia encaminhado à Fiaf solicitações feitas por um tal Sr. Brandon, para contratá-lo, copiar, e enfim fazer uso comercial de filmes alemães enviados pelo Reichfilmarchiv ao MoMA ainda antes da guerra. A carta era basicamente um aviso da Fiaf (ou seria de Langlois?) que se o MoMA não cedesse, e voltasse atrás em suas solicitações, as relações com a Fiaf seriam rompidas. Os termos não eram esses, pois afinal tratava-se de um dos membros fundadores da Fiaf, mas Richard Griffith é alertado que se mantida suas posições – de dar suporte as solicitações do tal Sr. Brandon –, os intercâmbios

---

<sup>363</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congr s de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congr s – Vence, 1953*, P.16.

entre a Fiaf e o MoMA seriam interrompidos, os filmes das outras cinematecas da Fiaf depositados no MoMA a título de empréstimo (limitado ou ilimitado) deveriam ser devolvidos, bem como seriam destruídas na presença de um delegado oficial todas as cópias de filmes tiradas pelo MoMA, de materiais provenientes das cinematecas afiliadas à Fiaf sob a guarda, por exemplo, de embaixadas e consulados dos EUA. Medidas suspensivas contra o MoMA já seriam adotadas até um posicionamento de Richard Griffith, como a suspensão imediata dos intercâmbios da Fiaf diretamente com o MoMA, intercâmbios esses que deveriam ser feitos nesse ínterim por meio da George Eastman House, que tendo se posicionado contra as solicitações do Sr. Brandon, estaria isenta de toda e qualquer sanção. Por fim, trocando em miúdos, Langlois ameaçada Griffith com um processo judicial internacional caso o americano mantivesse suas posições<sup>364</sup>. Tudo feito com certa delicadeza é verdade. O fato é que esse tema nos faz dar algum crédito às queixas de Langlois e James Card contra Jacques Ledoux que aconteceriam anos mais tarde (1959), sobre o mesmo tipo de problema, e que seriam tratadas pela Fiaf (e pela historiografia) como fantasia e paranoia de Langlois.

\* \* \*

Em 1957, era preciso combater o que Lindgren chamava de espírito de colecionador de selos<sup>365</sup>. E esse espírito estava mesmo bastante vivo (ainda que os selos não dessem tanto dinheiro quanto os filmes). Freddy Buache reporta o fato de que a Cinemateca de Milão vendia programas compostos por extratos de filmes para uma televisão suíça e, por contrato, proibia tal emissora de depositar o material em arquivos suíços. O que scandalizou a assembleia pela dupla infração aos estatutos da Fiaf: comercializar materiais de arquivo (sem ter os direitos legais para isso), além da infração do espírito de colegiado; por passar por cima de um membro da federação em seu próprio país, a Cinemateca de Milão deveria ser duramente repreendida por tais ações<sup>366</sup>.

À tarde – quando a sessão foi retomada – novamente podemos averiguar o que (não sem ironia) estamos chamando de “o legalismo” de Langlois. O tema volta à baila quando é lembrada a infração cometida pela *Cineteca Italiana* de Milão. Curioso (de partida) é notar o

---

<sup>364</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Vence, 1953. *Carta de Henri Langlois a Richard Griffith, 10 de Novembro de 1953*. P.5.

<sup>365</sup> Cf: AHCB – *Reunião do Comitê Diretor da Fiaf, 2 e 3 de março de 1957, Paris*. P.23.

<sup>366</sup> *Ibidem*, P.24.

total entendimento entre Lindgren e Langlois em relação a esse tipo de questão, sendo que Langlois chega mesmo a ser mais severo em suas observações e proposições, enquanto Lindgren fala (de modo mais pragmático é verdade) da revisão de contratos, e das normas de aplicação dos mesmos. A ata afirma que “Langlois precisa que o *empréstimo ilimitado perdeu seu sentido, que as numerosas pequenas infrações são cometidas, pois elas ficam sempre impunes*, ele solicita que cada cinemateca envie à sede da Fiaf uma lista de seus intercâmbios cada mês, e sugere que uma discussão importante tenha espaço sobre esses temas durante [o próximo] congresso<sup>367</sup>”. No dia seguinte é decidida a suspensão imediata (e temporária) da Cinemateca de Milão – que poderia se defender durante o congresso daquele ano. Seguramente, na opinião de Langlois, o funcionamento adequado dos polos de circulação dariam cabo em boa parte dessas infrações; lembrando que o plano da Fiaf (e de Langlois em particular) previa a existência de subssedes do polo em diferentes zonas do mapa da Fiaf – o que ajudaria a reduzir ao máximo os custos com transportes.

A Fiaf, contudo, patinava em algumas outras questões. A mais relevante dizia respeito a uma carta recebida pelo Bfi da Federação Francesa de Cineclubes (FFCC) solicitando a compra e o empréstimo de filmes do Bfi à FFCC. Lindgren afirma, no entanto que tal propósito contrariava o acordo feito em Roma (Congresso da Fiaf de 1949) sobre o assunto “relações entre as cinematecas e os cineclubes<sup>368</sup>”. Quase dez anos depois ainda havia esse tipo de incompreensão com relação ao acordo Fiaf/ Ficc.

#### *Demandas internas?*

Aparentemente – apenas aparentemente, contudo, a Fiaf parecia mais preocupada com outras questões internas. Em 1951 em reunião do comitê-diretor foi debatida uma carta de Alberto Cavalcanti endereçada à Fiaf que, pelo que entendemos, se propunha a discutir um *princípio* de organização da federação que mais tarde voltaria à baila no congresso de 1960, e que passou a ser conhecido como *princípio nacional*. A ideia básica, como veremos, era escolher entre ser a Fiaf uma federação de arquivos de filmes, ou se teria um representante nacional (apenas um por país) em seus congressos. Ponto polêmico e problemático por um aspecto óbvio que seria lembrado em 1960: os arquivos não pensavam e nem deviam pensar de modo exatamente igual.

---

<sup>367</sup> AHCB – *Reunião do Comitê Diretor da Fiaf, 19 e 20 de Maio, 1957*. P.5. Grifo nosso.

<sup>368</sup> AHCB – *Reunião do Comitê Diretor da Fiaf, 2 e 3 de março de 1957, Paris*. P.24.

É bastante interessante o fato de Cavalcanti ter sido o deflagrador desse debate, cuja posição foi evidentemente endossada por Paulo Emilio no comitê diretor. Alias, a afinidade entre as ideias de Paulo Emilio e Cavalcanti é algo que deve sempre ser destacado. Sabemos que o cineasta (por consta de sua experiência na Inglaterra) era um entusiasta do modelo institucional do *British Film Institute*, inclusive no que tocava ao ponto específico deste modelo institucional prever uma cinemateca (*film archive*) como um departamento do mesmo. Paulo Emilio que também se interessava profundamente pelo modelo, e mais do que isso, pelas ideias de Cavalcanti que de certo conhecia o Bfi tão bem. Mas o modelo britânico também tinha seus problemas, como já vimos também (sobretudo por sua vinculação direta com a indústria cinematográfica e com o governo, dos quais era de certo modo dependente). Mais interessante e importante ainda, todavia, é a defesa de Paulo Emilio e Cavalcanti das possibilidades democráticas para a Fiaf, posição essa endossada também por Langlois, que *votou contra* a decisão tomada no congresso de Roma (1948), e reafirmada em Cambridge (1951), de aceitar apenas um membro por país na federação. Afinal, como frisou Langlois, era uma questão de vida ou morte para a Fiaf, uma vez que devido ao surgimento de outras cinematecas em países onde já houvesse um membro da Fiaf poderia acarretar na criação de outros organismos congêneres, e conseqüentemente em um enfraquecimento do poder de representação da Fiaf<sup>369</sup>.

Langlois propõe também derrubar a proposição de que aceite mais de um membro por país na federação apenas um poderia representar o país. Isso traria constrangimento segundo Langlois para as instituições locais, e no caso da existência de um arquivo oficial do governo de um país como membro da federação, deixaria à margem qualquer instituição privada, qualquer que fosse sua importância, seus direitos de longo prazo de filiação e sua autoridade no seio da Fiaf. Assim, Langlois propõe que cada cinemateca, desde que

---

<sup>369</sup> Cf: AHCB – *Reunion du Comite Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.16. De início esse assunto envolvendo Alberto Cavalcanti nos pareceu estranho. O posicionamento final da Fiaf naquele momento seria o de explicar a Cavalcanti porquê não seria possível naquele momento admitir novos membros (ao menos até o próximo congresso), mas que isso não impedia a Fiaf de saudar o nascimento da “Cinemateca Brasileira”. Simplesmente não tínhamos ideia de que cinemateca era essa. A história se tornava ainda mais estranha não apenas porque Paulo Emilio estava presente na reunião que tratamos aqui, como também seria ele o responsável a responder a Cavalcanti sobre as solicitações desse último<sup>369</sup>. Tudo se passa como se Cavalcanti estivesse querendo criar uma cinemateca e que Paulo Emilio estivesse absolutamente a par da situação. Mais curioso ainda é o fato de Danilo Trelles se mostrar amplamente favorável a esse “projeto” de Cavalcanti, e que se fosse preciso escolher entre a Fiaf e o movimento liderado por Cavalcanti, Trelles não teria dúvidas. Ficaria ao lado da Cavalcanti. Contudo, não há mistério. Cavalcanti estava estudando as possibilidades de filiação do Instituto Nacional do Cinema (do qual ele era autor do projeto – e que previa a existência de uma cinemateca). Projeto que Cavalcanti capitaneava até ser rechaçado em congressos de produtores e críticos no Brasil. Assim, não é difícil desse modo compreender inclusive o apoio de Danilo Trelles do SODRE de Montevide u, que defendia uma política semelhante no Uruguai. Torna-se possível inclusive compreender como Trelles poderia estar a favor de Cavalcanti e contra Paulo Emilio, e a FilMOTECA do MAM-SP, representantes de outro modelo institucional.

respeitando os estatutos e as regras da federação, estivesse apta a falar por si, e não por seu país, estando também livres, nas mesmas condições para estabelecer os acordos bilaterais que desejasse, bem como suas políticas de difusão e intercâmbio de materiais. Neste sentido ninguém deveria entender como ofensa o desejo de uma cinemateca ser representada (em congressos, e na federação) por outra cinemateca de outro país (Langlois certamente se referia a casos onde um mesmo país tivesse duas cinematecas e uma não quisesse ser representada pela outra)<sup>370</sup>.

Langlois explica que os critérios deveriam ser outros. Não deveriam ser excluídas cinematecas sérias apenas por já existir um membro de seu país. A exclusão deveria ser adotada por meio de critérios severos no exame das candidaturas de cinematecas de países onde já existissem membros da Fiaf, de modo a não admiti-los para dispensá-los em seguida. Entre em cena então o padrão que seria seguido por muito tempo. Primeiramente a cinemateca seria aceita como membro provisório, antes de ser admitido como membro permanente. O que foi aceito por todos.

\* \* \*

O mais incrível é que, quase dez anos depois, esse assunto voltou a ser debatido – como já notamos – em Amsterdã, 1960, no auge da crise da federação. E voltou de modo a reforçar o caráter de desunião que, como estamos sugerindo – e tentando comprovar – minou as bases dos projetos da Fiaf anteriores à crise – crise causada pelos fatores que inviabilizaram os projetos – ou *o projeto* – e que tinham como pano de fundo a formação do mercado de patrimônio e as possibilidades de autonomia da Fiaf diante dele. O debate em torno do *princípio nacional* foi retomado a pedido de instituições italianas principalmente de Roma e de Milão, de um país que vivia conflitos internos entre as cinematecas, e que igualmente não percebiam, ou não queriam perceber, que isoladas as cinematecas só tinham a perder com relação a forças políticas e econômicas externas à Fiaf<sup>371</sup>.

No entanto, tratava-se em boa medida de um erro estratégico do qual Toeplitz soube se livrar. Inicialmente seu posicionamento parecia emanar puro bom senso, pois um dos pontos da proposta, ou antes, seu encaminhamento, abria uma brecha para que federações maiores

---

<sup>370</sup> Cf. AHCB – *Reunion du Comité Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.18.

<sup>371</sup> Problema esse que foram amplamente discutidos por Henri Langlois e Maria Adriana Prolo (criadora do Museu de Cinema de Turim), em correspondência publicada pela Fundação Maria Adriana Prolo, Museu de Cinema de Turim, com o título *Le Dragon et l'Alouette: Maria Adriana Prolo, Henri Langlois correspondance (1948-1979)*. Museo Nazionale del Cinema, Fondazione Maria Adriana Prolo, 2002.

de arquivos de filmes pudessem se filiar à Fiaf enquanto tal, representando assim os arquivos de um determinado país, brecha que valeria certamente também para a Seção Latino-Americana da Fiaf. No entanto, vale a pergunta: que vantagens poderiam ter esses arquivos federados se fossem contar apenas um voto na federação internacional? Toeplitz afirma que, nesse caso, poderia a Fiaf aceitar a filiação de tais federações nacionais, mas só nos casos onde isso tivesse sido formulado e solicitado voluntariamente: “Nós não podemos forçar os arquivos a trabalharem em um país obrigatoriamente como associação. A associação voluntária é admitida, a associação obrigatória em nossa opinião deve ser excluída<sup>372</sup>”.

O problema é que, de fato, um disparate desse tipo parecia colocava em risco outros tipos de associações locais, formuladas em bases mais sólidas, produtivas e consequentes, a exemplo da Seção Latino Americana, que era um projeto que visava – além da ampla parte pedagógica e seu pressuposto arquivístico – alocar melhor as condições para o desenvolvimento de atividades de preservação e difusão de cultura cinematográfica em condições (em geral) muito diferentes, e por vez bem mais adversas, do que as que eram encontradas na Europa e nos EUA. A essa altura, a seguinte possibilidade é aventada por Toeplitz:

Admitindo este princípio, de fazer algumas reservas para certas decisões, então o voto poderia ser por nações. Tratam-se das medidas principais, as principais decisões tomadas pela federação em todas as questões ligada à admissão, suspensão e exclusão de membros, eleição do comitê executivo, modificações estatutárias, dissolução da federação ou filiação a outras organizações internacionais. Vocês podem perguntar: o que sobra para os membros? Eu penso que toda regulação, todos os intercâmbios, todo o trabalho profissional, o qual é sempre o trabalho principal da federação, [este] é governado pelo princípio de que cada membro nacional tem direitos iguais<sup>373</sup>.

Toeplitz tentava – como muitas vezes o fazia – agradar a gregos e troianos, e o resultado não parecia satisfatório. O presidente tenta embasar um pouco sua decisão, ao afirmar que tal princípio de “membro-nacional” era adotado em muitas outras federações internacionais, tendo como modelo principal a ONU. Ele achava que a assembleia deveria se posicionar, argumentando que seria desrespeitoso com os colegas italianos não o fazer. Depois de ver muitas outras sumárias tomadas de decisão de Toeplitz em relação a assuntos que ele achava

---

<sup>372</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.92.

<sup>373</sup> Idem, *Ibidem*.

pouco ou nada relevantes, a insistência dele nesse ponto mostra mais do que o respeito às praxes da federação. No mínimo Toeplitz tinha algum interesse na questão. É o tipo de interesse dele e de outros a respeito da matéria que estamos tentando mapear. Não se trata de maquiavelismo, o fato é que a ideia de ver federados aqueles que não pudessem pagar suas cotas individuais, com *uma cota e um voto*, deveria parecer atraente ao presidente da federação; *menos conflitos, menos problemas*. Por outro lado, reafirmamos, isso não deixava de denotar falta de apoio a projetos tais como o da Seção Latino-Americana, pois *reduziam o debate* a problemas deveras importantes, mas prosaicos demais.

O Sr. Gadda Conti (*Cineteca Italiana* – Milão) expõe os riscos deste *sistema misto* proposto por Toeplitz. Segundo ele, se algum arquivo rejeitasse participar de uma associação nacional, e se inscrevesse na Fiaf autonomamente, ele não teria os mesmos direitos de voto, no que o próprio presidente Toeplitz chamou *das questões mais importantes da federação*. O Sr. Conti completa: “Nós devemos ser uma federação internacional de arquivos de filmes e não de países ou Estados”. Lindgren também se coloca contra o chamado “princípio nacional”, citando James Card como sendo alguém que também não concordaria com isso.

Quando o Sr. Stojanovic levanta a questão de se as associações nacionais poderiam ser afiliadas à Fiaf enquanto tal, Toeplitz responde: “Eu penso que devemos aceitar o princípio da liberdade de ação. Se eles desejam ser um associado (...) ao invés de dois ou três, nós não vamos evitar isso”. Stojanovic argumenta então que se sua preocupação era a que um arquivo rico pudesse espalhar sua coleção, formando outros tantos e assim obtendo mais votos na Fiaf. O que Lindgren achava “extremamente inacreditável”.

No entanto, seguindo o raciocínio anterior de Stojanovic, nos perguntamos novamente: quem cometeria um erro estratégico desses de perder votos ao se filiar na federação como associação ou federação nacional e não como membro isolado? O argumento de Toeplitz (e de outros membros) é que isso poderia ser uma vantagem para membros que tivessem dificuldade com o pagamento das cotas anuais, pois filiados como federações nacionais pagariam apenas uma cota. Novamente, vendo a questão pelo lado *político* e não “meramente” econômico, é possível vislumbrar nas entrelinhas a falta de um apoio efetivo da Fiaf a projetos como o da Seção Latino Americana da federação, se isso fosse ampliado para o âmbito internacional. Novamente vemos uma *redução do debate* a termos econômicos. Além disso, a observação feita por Stojanovic não era tão inverossímil quanto Lindgren queria fazer crer, pois sendo a política (e o dinheiro decorrente dela) determinante nas relações, um arquivo rico não precisaria criar outros arquivos em seu próprio país, mas

certamente influenciaria outros em seu território e fora dele, sobretudo em situações onde os mais pobres precisassem se juntar para pagar apenas uma cota, mas em contrapartida reduziriam seus votos de 6, 7, 8 para apenas um.

O tema ainda estava sendo debatido dentro dos limites do âmbito nacional, mas acreditamos que nossas reflexões têm procedência no sentido de desvelar o que estava por trás dessas propostas, e do que se pode apreender daí do pensamento hegemônico da Fiaf, uma vez que Toeplitz era o presidente da federação e o seria ainda por muitos anos. O Sr. Volkmann é ainda mais incisivo – confirmando o que afirmamos:

Eu quero apenas dizer que embora eu não esteja feliz com o rumo de nossa discussão, se nós adotarmos o princípio que um membro significa uma subscrição, ou melhor que uma subscrição significa um voto, nós devemos ser consequentes e não termos trégua, primeiramente eliminando todas as reduções de subscrições e em segundo lugar, se não houver pagamento em um determinado ano, então não haverá voto na assembleia geral<sup>374</sup>.

Diferentes pontos de vista e problemas são indicados pelos membros. Victor Privato, por exemplo, acredita que um inchamento da Fiaf só seria produtivo do ponto de vista econômico; outros também se preocupam com isso, acreditando que uma proliferação de arquivos traria mais do que problemas administrativos à Fiaf. O Sr. Lavies (*Deutsches Filmarchiv*), por exemplo, afirma o seguinte: “Eu temo que esse novo sistema vá abrir caminho para a constituição de novos arquivos de filmes e sob a fachada desses arquivos existirá um mercado negro para todos os filmes e a porta estaria aberta para a manipulação comercial dos filmes e não para a propaganda ou cultura”. É bem verdade que o maior problema não era exatamente o sistema que seria utilizado, mas sim o momento histórico em que viviam as cinematecas, de formação, senão consolidação do mercado do patrimônio no campo do cinema, como bem percebia a seu modo o Sr. Lavies.

Stojanovic pensava da mesma maneira, afirmando que deste modo quem tivesse dinheiro seria aquele que teria o direito de escolha. “Eu quero aceitar apenas um sistema ou outro”. Como podemos ver, a ideia de um sistema misto não agradou nem um pouco muitos membros, e seus argumentos eram bastante certos e até premonitórios, na medida em que, de certa forma, desmascaravam tendências de pensamento do comitê executivo<sup>375</sup>.

---

<sup>374</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.95.

<sup>375</sup> Cf. *Ibidem*, P.95.

No entanto, Toeplitz não estava de acordo, e com alguma dificuldade procura explicar que não via, em um futuro próximo, qualquer possibilidade de um crescimento em massa da Fiaf, sobretudo do que ele chamou de arquivos de filmes responsáveis, “os quais serão capazes de pagar a subscrição”. Ele afirma que não fazia parte da tradição da Fiaf vetar a entrada de novos membros, e fala que eles sabiam que teriam que dividir votos, e que isso (para muitos arquivos) não era definitivamente o maior problema para eles. Segundo Toeplitz, muitos não tinham paciência para ler os estatutos, e acrescentamos (em uma tentativa de interpretar as palavras do presidente), nem de participar ativamente dos trabalhos da Fiaf. Outro argumento de Toeplitz é que nunca havia ocorrido na Fiaf disputa por votos em âmbito nacional, e que a Fiaf tinha critérios para a aceitação de um novo membro. “Eu suponho que estejamos salvaguardados por isso (...) o membro sério dificilmente poderá pagar uma subscrição mais pesada”. Sobre os argumentos de Volkmann, Toeplitz estava de acordo, mas faz ressalvas:

As pessoas têm que entender que entrar na Fiaf não é apenas uma questão de manifestação, de ser parte de um clube de arquivos de filmes, mas pede responsabilidade e isso coloca um pesado fardo nos nossos ombros. Eu suponho que o perigo de um novo arquivo criado em qualquer parte em todos os cantos do mundo, não irá ser um perigo de todo. Eu não estou seguro se o Sr. Volkmann não foi longe demais dizendo que se alguém não pagar da subscrição num dado ano, ele não terá direito de voto, porque nós temos na prática a possibilidade de pagar a subscrição até o final do ano<sup>376</sup>.

Volkmann (dando a entender que estava sendo irônico na sua categórica afirmação anterior) lamenta que a questão do financiamento estivesse tão ligada a questão do voto. Para ele, muitos arquivos pequenos de países pequenos sofreriam com o tipo de decisão (ou de política) que estava sendo encaminhada nessa discussão. “Não é uma boa ideia ser tão *stricto* com as subscrições, e especialmente no início da existência de um arquivo, nós poderíamos estar prontos a lhes dar mais facilidades”. Lindgren concorda com Volkmann e sugere que os membros provisórios pagassem somente meia subscrição (o que, acrescentamos, não era redução da cota)<sup>377</sup>.

Toeplitz (como sempre fazia) sugere que a questão necessitava de maiores estudos. Vale a pena transcrever alguns de seus argumentos, pois eles (nessa altura do debate, próximo do encerramento do congresso) são bastante ponderados:

---

<sup>376</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.96.

<sup>377</sup> Cf. Idem, Ibidem.

Nós devemos saber na federação qual é a posição dos diferentes membros em dado lugar, nós devemos saber se lá pode haver algum passo legal, por exemplo, num dado país e nós devemos saber o que o arquivo pensa sobre tais aspectos jurídicos. Por todas essas razões eu acho que tomar uma decisão de uma vez é um pouco difícil. Eu gostaria de sugerir primeiramente que nós discutíssemos a possibilidade de uma associação nacional de arquivos de filmes, e esta é uma possibilidade sobre a qual eu não tenho a menor dúvida. Eu repito que nós não devemos interferir em aspectos internos de um arquivo de filmes e se existam dois ou três arquivos de filmes em um dado território que queiram atuar como um na federação, nós não poderíamos colocar obstáculos nesse sentido. Espero que vocês concordem que admitamos esse princípio, o qual não representa nenhum perigo para a federação, na minha opinião, pode mesmo se tornar uma vantagem, por exemplo, quando tivermos que tratar com vários arquivos de filmes em países muito distantes<sup>378</sup>.

Assim, Toeplitz propõe a votação desse princípio – muito razoável do ponto de vista econômico, mas nem tanto do ponto de vista político – e propõe deixar o debate sobre o “princípio nacional” para o próximo ano. Lindgren não concorda com Toeplitz, insistindo no debate, e diz que o Toeplitz propunha não era exatamente novo, uma vez que vários arquivos poderiam ser representados por apenas um, nos congressos e nas assembleias. Isso claro (acrescentamos), guardadas as questões econômicas, pois arquivos formalmente associados segundo a proposta de Toeplitz pagariam somente uma subscrição. Os argumentos de Lindgren parecem extremamente pertinentes, principalmente quando ele afirma que, deste modo a Fiaf estaria compelindo “os arquivos a atuar coletivamente”, e que a federação não tinha o direito de exercer esse tipo de pressão e interferência<sup>379</sup>. Se pode parecer exagero afirmar *categoricamente* que desse modo a Fiaf estava vetando ou criando dificuldades para uma união mais equânime na federação, podemos no mínimo afirmar que os debates não buscavam tal equilíbrio; e vale notar alguns elementos não exatamente novos no argumento de Toeplitz, mas que nos interessam por fazer menção aos latino-americanos:

Eu acho que isto pode ser um bom exemplo a ser seguido, especialmente para arquivos em países distantes. Eu poderia estar muito feliz de ter os arquivos de filme da Argentina em uma associação, ao invés de ter dois arquivos, e os arquivos brasileiros e os uruguaios. Penso que o trabalho poderia ser muito mais fácil, se tivéssemos tais associações (...) nós estaremos perdendo dinheiro sim, é verdade, mas penso que do ponto de vista de certa unidade no campo nacional, nós estaríamos ganhando<sup>380</sup>.

---

<sup>378</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960.* P.97.

<sup>379</sup> Cf. *Ibidem*, P.99.

<sup>380</sup> *Idem*, *Ibidem*.

Reafirmamos que é o caso de se pensar. Aparentemente Toeplitz apoia projetos como o da Seção Latino-Americana, e facilita sua vida em termos econômicos, no entanto, reduz seu peso político na federação ao defender a ideia de um único voto para os arquivos associados desta forma. É verdade que aqui se trata ainda mais estritamente do âmbito nacional, mas é no mínimo estranho que não se tenha tocado uma única vez no nome da Seção Latino-Americana da Fiaf, em vias de extinção alias. Além disso, (mesmo que fosse a favor de tal projeto) a indicação do presidente da Fiaf aponta de um jeito ou de outro para um enfraquecimento político de tal tipo de projeto – sobretudo quando se tratava (como nesse caso) de uma associação de arquivos em países não apenas distantes geograficamente, mas periféricos também quando o tema era seus lugares no “concerto das nações”. De qualquer maneira a proposta de Toeplitz foi aprovada com apenas duas abstenções. A Fiaf não iria opor-se, caso uma federação nacional de arquivos/ cinematecas quisesse se filiar na federação como tal.

\* \* \*

Pois bem, se não havíamos até aqui detectado divergências entre Lindgren e Langlois, elas finalmente começam a aparecer – timidamente – por meio de um ponto de desacordo já por nós conhecido: o apoio a cinematecas mundo afora. O tema aqui é a Cinemateca Argentina. Langlois volta a pedir ao comitê ajuda e suporte oficial à Fustiñana, ao que Lindgren observa que “não devemos dar a impressão de se intrometer em assuntos internos [de um país]”<sup>381</sup>. Langlois responde dizendo que as cartas da Cinemateca Argentina foram enviadas à Cinemateca Francesa, e que, portanto, a Cinemateca Francesa iria reponde-las. Em seguida emenda uma afirmação que na mitologia das cinematecas parece inverossímil: “ele [Langlois] sugere incluir nos estatutos que não se pode considerar como Arquivo, um arquivo que explora exclusivamente cópias únicas”, e que seria útil que o *National Film Archive*, a Cinemateca Francesa, a Cinemateca Belga e o Museu de Cinema dinamarquês doassem um filme à Roland para que ele pudesse fazer cópias<sup>382</sup>. Langlois volta a afirmar que a Fiaf deveria se posicionar oficialmente a respeito das dificuldades enfrentadas por Fustiñana – afinal, poderíamos ajuntar, se tratava de um membro da federação.

---

<sup>381</sup> AHCB – *Reunião do Comitê Diretor da Fiaf, 19 e 20 de Maio, 1957*. P.5.

<sup>382</sup> Cf. AHCB – *Reunião do Comitê Diretor da Fiaf, 19 e 20 de Maio, 1957*. P.6.

Esse último ponto se liga diretamente ao que se segue, e a todos os demais que estamos tratando aqui, nessa primeira parte do *esboço de inventário* dos obstáculos que frearam o desenvolvimento do que chamamos (e tentamos reconstruir), no primeiro capítulo, de *projeto da Fiaf*. Para que tal projeto fosse levado a cabo tal qual era debatido no período, a Fiaf necessitava de algo que se tornaria cada vez mais problemático; cada vez mais raro e difícil; mas, sobretudo raro e difícil, porque também muitos membros da federação pareciam não compreender a importância desse fato, a saber: *autonomia institucional*. A Fiaf precisava se unir, e fortalecer sua união; o financiamento para seus projetos até poderia (e mesmo deveria) vir de instituições e agentes externos à federação, naturalmente. Mas o controle dos projetos deveria ser exercido pela própria federação. Esse era a opinião de Henri Langlois, é verdade. Mas para além das loucuras de Langlois – muito mais do que sede de poder –, ele tinha razão em perceber que sem o controle das cinematecas sobre projetos que lhes eram específicos, pois solicitavam tarefas específicas das cinematecas, o conceito se esvaziaria, a até mesmo poderia deixar de existir.

#### *Cotas e recursos*

Outro indício de desunião da federação eram os debates em torno de outro ponto sempre polêmico nas assembleias da Fiaf. As *cotas anuais* devidas pelos membros da federação. Em 1955, a secretária executiva Sr.<sup>a</sup> Duncan tinha realizado um levantamento a pedido do comitê diretor dos custos atuais da federação, de modo que pudesse ser calculado com maior precisão qual deveria ser o valor da cota anual paga por cada membro.

Apenas para a manutenção dos trabalhos básicos do *Bureau* de Fiaf seria necessários segundo Duncan uma cota anual de, no mínimo, 80.000 francos franceses (de um orçamento total de 1.700.000). O fato é que como era sabido por todos, nem todos os membros estavam em condição de pagar essa cota, sendo que muitos estavam em dívidas com a Fiaf com relação às cotas de exercícios anteriores. Lindgren propõe que uma cotização igual obrigatória fosse estabelecida para todos os membros, e que as cotas anteriores deveriam ser pagas nos próximos seis meses sob risco de sanções para as cinematecas devedoras. Uma posição bem radical, a respeito da qual a assembleia se manifestou. As cinematecas mais ricas como as da Bélgica, Suécia, Holanda, e algumas outras do Leste Europeu, que contavam com boas subvenções públicas, se manifestaram favoravelmente a proposição de

Lindgren, no máximo, afirmando que o prazo de pagamento das cotas anteriores não deveria ser tão rígido. As desavenças começam a aparecer com os italianos.

O Sr. Mario Villa da *Cineteca Italiana* se colocou contra as duas propostas de Lindgren, fazendo a assembleia notar que a imposição de uma cota igual a todos os membros seria impossível e injusta em uma federação que agrupava cinematecas ricas e pobres. Ele lembra que alguns membros contavam com bons subsídios, enquanto outros viviam com o mínimo de recursos possível, o que tornava o pagamento de tal cota quase impossível. Para ele a cota deveria ser estabelecida de acordo com a importância de cada cinemateca na federação. Em relação às sanções, Villa acreditava que um membro que trabalhava com o mesmo entusiasmo e para as mesmas finalidades não poderia ser excluído da federação “simplesmente porque ele se encontra na impossibilidade de depositar uma cotização por um, dois ou mesmo três anos”. Villa propõe que, de algum modo, as instituições mais ricas pudessem pagar pela impossibilidade das mais pobres: “A Fiaf será uma grande federação por agrupar todas as cinematecas do mundo e será ainda maior quando os ricos puderem pagar pelos outros<sup>383</sup>”. Como andar esse tipo de discurso na Fiaf hoje em dia?

Freddy Buache se mostra de acordo com as propostas de Lindgren, mas igualmente pensa que a sistema de sanções proposto poderia colocar a unidade da federação em risco. Mas é Henri Langlois quem mais veementemente se opôs as propostas de Lindgren. Langlois se mostrava surpreso de ter sido acusado de depositar para a Fiaf uma quantia inferior a que havia sido fixada, ainda mais porque, segundo ele, a Cinemateca Francesa (dentre as quatro mais ricas da federação) havia sido a única a cumprir a recomendação tomada em Lausanne (1954), de aumentar o valor de sua cota. Em Lausanne, o congresso tinha encontrado muitas dificuldades para estabelecer um plano de trabalho mais concreto, segundo Langlois devido a falta de recursos financeiros para tanto. Ele volta a tocar no assunto que, em sua opinião, poderia resolver, em boa medida, as dificuldades financeiras da federação: *a cobrança de uma taxa sobre cada filme que fosse objeto de intercâmbio.*

---

<sup>383</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Varsovie, 1955. *Fiaf – Varsovie – 26 -30 de Septembre, 1955 – Decisions.* P.15.

Uma votação para a aplicação dessa taxa teve lugar em Lausanne [Suíça], mas devido a um desacordo entre os membros, a questão foi deferida pelo comitê diretor. Se a Cinemateca Francesa tivesse, até que o comitê diretor tomasse uma decisão, cessado o envio de filmes do fundo internacional, isto teria sido, sem dúvida, a melhor prova de seus serviços prestados aos membros por meio da Fiaf (...) Mas julgando que é melhor chegar a uma decisão unânime por persuasão do que por meio de pressão, a Cinemateca continuou a enviar os filmes que lhes foram solicitados<sup>384</sup>.

Langlois parecia irritado com o fato do comitê diretor não ter levado a sério sua ideia. Se isso não fosse colocado em prática, a solução para ele seria então estabelecer uma cota mínima e uma cota máxima: “obrigar as pequenas cinematecas a pagar o que elas não podem se permitir seria um desastre para a federação” conclui Langlois<sup>385</sup>.

A intervenção de Langlois causa uma espécie de revés na discussão. Toeplitz afirma concordar com Langlois no estabelecimento de um pagamento “proporcional”, mas que seria sim necessário o estabelecimento de sanções para aqueles que não pagassem as cotas em dia. André Thirifays, que havia concordado com Lindgren anteriormente, afirma que não havia entendido corretamente a proposta do inglês, porque pensava que a proposta não excluía a possibilidade de que as cinematecas mais ricas pudessem aportar maiores recursos à federação se assim desejassem. Lindgren por fim – de nosso ponto de vista – se vê obrigado a mudar estrategicamente seu ponto de vista. Ele afirma que sua proposta de cotas de valores iguais para todos os membros havia sido pensada a partir de um sistema de cota mínima, e que de seu ponto de vista nada impediria que os arquivos mais ricos pudessem pagar mais. “É preciso contudo remarcar” afirma Lindgren, “que [embora] os arquivos de Londres sejam considerados como ricos, seu orçamento é estritamente limitado. Os recursos são depositados pelo governo para as despesas previstas no orçamento e não devem ser utilizados para outros fins (...)”<sup>386</sup>. Isso lá era uma grande verdade, mas, é preciso lembrar, isso tudo depende do modelo institucional defendido e aplicado. Mais uma vez podemos ver que – ao menos nesse sentido, digamos, internacionalista – o *National Film Archive* não era nem um pouco independente do governo (e da indústria cinematográfica) como Lindgren gostava de afirmar.

Após algumas considerações importantes de Andrés Thirifays, de que o orçamento que estava sendo discutido não seria suficiente para fazer o trabalho da Fiaf avançar – o que de nosso ponto de vista significa dizer levar a cabo todos os projetos que estavam sendo

---

<sup>384</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Varsovie, 1955. *Fiaf – Varsovie – 26 -30 de Septembre, 1955 – Decisions*. P.15.

<sup>385</sup> Cf. *Ibidem*, P.16.

<sup>386</sup> *Idem*, *Ibidem*.

elaborados pela federação, bem como garantir que o *Bureau* tivesse estrutura física e de pessoal qualificado para tanto – a assembleia manifestou sua aprovação às observações de Thirifays, e decidiu aumentar o orçamento previsto para o ano seguinte de 1.700.000 para 2.000.000. A discussão se encaminha por meio da condução de Toeplitz para a seguinte solução: seria estabelecida uma cota de 120.000 francos franceses, igual para todos os membros, e posteriormente seria feita uma análise, caso a caso, para possíveis reduções da cota com base nos seguintes termos: as cinematecas mais pobres seriam beneficiadas com uma redução de 50% da cota, e outras que estivessem com alguma dificuldade, ou que não tivessem um orçamento muito folgado poderia se beneficiar de uma redução de 16% da cota<sup>387</sup>.

Fariam parte do primeiro grupo, por exemplo, a Cinemateca Argentina e o Museu de Cinema de Turim (60.000 Ff), e do segundo grupo as cinematecas da Bélgica, Holanda e Suécia (100.000 Ff). É interessante notar que, uma vez mais apareceu aqui, nesse momento, o pedido do SODRE – que era de certo modo um anseio de todos os membros da Seção Latino-Americana da Fiaf – de que a instituição uruguaia pudesse pagar apenas metade dos 100.000 Fr. à Fiaf, de modo que a outra metade pudesse ser paga diretamente à secretaria da Seção Latino-Americana, ao que o comitê diretor da Fiaf responde com um pedido ao SODRE, de que ao menos para aquele exercício (1955-1956) os uruguaioi pudessem pagar o total de 100.000 Fr. diretamente ao *Bureau* central devido ao momento de dificuldade financeira da federação<sup>388</sup>.

O debate segue para tentar encontrar um modo de suprir o déficit que surgiria com as reduções de cota concedidas a alguns membros. Quando questionado (por Toeplitz) se o *National Film Archive* poderia aportar uma subvenção maior, Lindgren afirmou que a situação financeira de sua instituição não era das melhores, etc. Em suma, tentou escapar. Mas Langlois tenta persuadi-lo a tentar encontrar uma solução junto aos diretores do BFI, ao que Einar Lauritzen completa afirmando que a inauguração do *National Film Theater* havia aumentado as solicitações do BFI à Fiaf o que justificaria plenamente um aumento da subvenção paga à federação. Por fim Lindgren concorda<sup>389</sup>. Era indispensável poder saber qual seria a posição da *Film Library* do MoMA, ausente no congresso de Varsóvia. No entanto, Langlois afirma que estava seguro que quando os norte-americanos vissem o esforço feito pelo *National Film Archive* e pela Cinemateca Francesa, estariam certamente

---

<sup>387</sup> Cf: AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congrès de la FIAF/ Varsovie, 1955. *Fiaf – Varsovie – 26 -30 de Septembre, 1955 – Decisions.*, P.17.

<sup>388</sup> Cf: Idem, Ibidem.

<sup>389</sup> Cf: Ibidem, P.18.

dispostos a fazer o mesmo. A Cinemateca Francesa, que manteve o montante pago no ano seguinte, 300.000 Fr. Mais que o dobro da cota fixada para todos <sup>390</sup>.

\* \* \*

No II Encontro da Seção LA. São Paulo, 1956. O informe da Secretaria da Seção aponta um desentendimento então em curso com a FIAF (o que normalmente ocorria em questões ligadas ao financiamento das atividades da Seção, e da ajuda que a FIAF poderia ou não dar ao projeto). A ata cita uma longa carta de Langlois em função do congresso de Varsóvia (da FIAF). O que podemos deduzir, devido ao fato que não havia delegados da Seção neste congresso, é que Langlois atuava como mediador neste tipo de conflito. Como vimos a Seção conseguiu a aprovação pela Assembleia Geral da Fiaf uma divisão no pagamento das cotas dos membros latino-americanos filiados à Seção. O problema é que a ausência sistemática dos membros da Seção nos congressos iria complicar o bom andamento desse arranjo financeiro, mas havia algo mais grave. Alguns desentendimentos internos entre os membros da Seção Latino-Americana, e/ ou com pretendentes a filiações na Seção e na Fiaf iriam comprometer seriamente o projeto. E muitos desses desentendimentos já vinham de longa data.

#### *Broncas y entreveros*

Mal-entendidos e desentendimentos entre os membros estão também, seguramente, entre as causas da crise da Fiaf. Tais conflitos aconteciam entre diversos membros, mas pelo que pudemos ver na documentação da Fiaf, particularmente entre os latino-americanos; algo particularmente grave, pois relativo a um dos pilares dos projetos da federação: as seções regionais.

Em 1951, algumas queixas da Cinemateca Argentina contra o SODRE (de Montevideú) chegaram ao comitê-diretor da Fiaf. Em seu relatório (como secretário-geral) Langlois afirmava que se o que diziam os argentinos era exato, a Cinemateca Francesa considerava o problema de ordem geral extremamente sério. A Cinemateca Argentina (por carta) acusava o SODRE de estar fazendo intercâmbios de filmes em plena carreira comercial, o que, segundo Langlois, fatalmente seria mal interpretado pela indústria, devido às regras

---

<sup>390</sup> Cf. *Ibidem*, P.19.

internacionais que regiam o comércio de exportação e importação de filmes. O problema era ainda mais grave, pois havia a suspeita que o SODRE estaria também intercambiando filmes sem a anuência da cinemateca de origem do material, o que segundo Langlois se tornava um problema interno da Fiaf, constituindo-se em seu fim “para o restabelecimento da lei da selva<sup>391</sup>”. A Cinemateca Francesa decidiu-se por uma advertência para o SODRE, e também a Einar Lauritzen (da Cinemateca Sueca, envolvido no caso), lembrando-os “que o acordo com os produtores é indispensável para o intercâmbio de filmes em carreira comercial [bem como] o acordo da cinemateca de origem para intercambiar os filmes [de tal ou tal arquivo]”. Do contrário estariam os membros incorrendo em todo tipo de infração estatutária (da Fiaf) e jurídica (para com os detentores legais)<sup>392</sup>.

Danilo Trelles (do SODRE) não apenas estaria intercambiando filmes sem a anuência do arquivo de origem do material, mas estaria também omitindo a origem do mesmo à Cinemateca da Dinamarca, o que para Langlois agravava sua situação. No “pacote” havia filmes da Cinemateca Argentina (no que Langlois chamou de imbróglio do SODRE), sendo esse o motivo da queixa dos *porteños*. Não bastasse isso, a situação toda para Langlois servia para mostrar o total desconhecimento das regras, e a consequente desregulamentação vigente nas práticas de intercâmbios de filmes promovidas pelos membros da Fiaf<sup>393</sup>. Essa não será a única vez que veremos Langlois fazendo papel de *sheriff*, o que no geral não devem ser entendidas como “ações contraditórias” do então secretário-geral. É a política e não apenas o discurso técnico que podem explicar se de fato havia ou não contradição no discurso e na prática de Langlois.

Jan De Vaal também dá a sua opinião sobre o “caso Trelles”. Para o holandês, Trelles era uma pessoa ativa, com grande entusiasmo por seu trabalho, mas que demonstrava certa impaciência. Ao que parece Trelles estava longe de ter naquele momento uma sintonia fina com Langlois, alias, com a Fiaf de modo geral, chamando a atenção o fato de De Vaal relatar que ao traçar seus planos de viagem, Trelles teria dito que iria a Paris, mas que não desejava encontrar Langlois.

O mais estranho e preocupante, é que Trelles não poupava críticas à Fiaf, ao mesmo tempo que não se mostrava disposto ao diálogo. Segundo De Vaal, ele pensava ser melhor criar uma nova Fiaf na América do Sul. Ele estaria criticando também o Museu de Arte

---

<sup>391</sup> AHCB – *Reunion du Comite Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.7.

<sup>392</sup> Cf: *Ibidem*, P.8.

<sup>393</sup> Cf: *Idem*, *Ibidem*.

Moderna de São Paulo certamente por seu “alinhamento” com a Fiaf, e se dizia adepto do “movimento de arquivos do senhor Cavalcanti” :

Em minha opinião [diz De Vaal], a Fiaf deve esclarecer esta estranha situação de um membro da Fiaf que tem críticas a fazer, mas não quer discutir com a Fiaf e que, apesar de tudo, deseja receber filmes de outros membros da Fiaf. Uma observação espantosa sobre o Sr. Trelles é que ele ficaria muito contente de que o próximo congresso fosse no Uruguai. Eu espero que uma solução a estas questões difíceis seja encontrada no curso dessa reunião<sup>394</sup>.

Langlois, por sua vez, reafirma o que havia dito anteriormente sobre o caso:

O que quer que tenha acontecido, eu acredito que esse caso nos mostra a necessidade que existe de tomarmos uma decisão no comitê diretor e em todo caso enviar à assembleia dos membros da Fiaf e para as cinematecas com as quais cada um de nós tem relações, uma circular relembrando os direitos de cada um, os estatutos atualmente em vigor em todo o mundo do cinema comercial para a importação-exportação, os regulamentos que regem nossos intercâmbios, e a razão pela qual, em nosso próprio interesse nós devemos nos conformar a eles<sup>395</sup>.

Langlois se mostra duplamente preocupado. Primeiro pelo fato de Trelles ter supostamente intercambiado filmes franceses em carreira comercial (foi citado o caso de *Les enfants du paradis* – Marcel Carné, 1945), e segundo por sua ideia de criar uma “nova Fiaf”, que colocava em risco a federação já estabelecida. Trelles não acreditava ser necessário ir à Fiaf ou à Cinemateca Francesa, “mas encontrou um meio [diz Langlois] de passar pela Ficc, de ver o Sr. Sadoul e Painlevé e eu estou persuadido (...) que não era para nos prestar serviços em relação ao nosso *status quo* com os cineclubes<sup>396</sup>”. Ainda sobre esse assunto as atas comentadas aqui dizem o seguinte mais adiante: era preciso fazer a cinemateca do SODRE compreender que “a condição primeira da qualidade de um membro é a adesão aos estatutos e regulamentos da Fiaf, e não o pagamento da cotização<sup>397</sup>”. Basicamente o que ficou decidido naquele momento é que deveria ser realizada uma reunião com Trelles para discutir a questão. Reunião essa que deveria ser precedida de uma carta oficial da Fiaf se posicionando a respeito do tema, visando colocar as atividades do SODRE em conformidade com os regulamentos e estatutos da Fiaf.

---

<sup>394</sup> AHCB – *Reunion du Comité Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.10.

<sup>395</sup> *Ibidem*, P.12.

<sup>396</sup> *Ibidem*, P.13.

<sup>397</sup> *Ibidem*, P.19.

Cedo a Cinemateca Uruguiaia entrou na disputa que se arrastaria por anos. De fato aquele era um momento complicado para a instituição, que ainda estava em formação – criada em 1952, da junção entre a Cinemateca Uruguiaia criada pelo *Cine Universitario*, e a *Cineteca Del Cine Independiente* criada pelo *Cine Club del Uruguay*. Não conhecemos em profundidade o problema uruguaio, mas não é difícil imaginar hostilidades entre a recém criada instituição e um órgão estatal já existente, que por diversos motivos (ações políticas) poderiam, no ótica da Cinemateca Uruguiaia estar prejudicando a instituição. As queixas, contudo, não poderiam ser aceitas pela assembleia (é o que diz a documentação da Fiaf) por serem parciais; tomando partido abertamente de seus respectivos pontos de vista.

Em 1953 a Fiaf solicitava assim ao SODRE que se manifestasse mais abertamente sobre o assunto, uma vez que a instituição não tinha “jamais respondido as cartas da Fiaf, nem se explicado muito bem em relação às *démarches* que tinham sido reprovadas nem sobre as queixas feitas no congresso de Amsterdã, sendo difícil considerar esse mutismo como algo honorável no que diz respeito a estar de acordo com os regulamentos da Fiaf<sup>398</sup>”. A Fiaf tentava fazer uma investigação mais aprofundada do caso e solicitava que os membros – sobretudo os latino-americanos ajudassem a federação nesse sentido. Os problemas entre os latino-americanos não pararam por aí. E logo voltaremos ao caso uruguaio. Apenas para mostrar de que modo esses desentendimentos eram constantes passamos agora para outro exemplo – que ainda que diga respeito mais especificamente aos argentinos, não deixava também de envolver os uruguaiois, e todos os latino-americanos em geral.

\* \* \*

Em 1960 surge na Fiaf o caso do *Filmmuseum* da Argentina. Pelo que pudemos compreender, tratava-se de um museu de cinema da cidade de La Plata, a 50km de Buenos Aires, que tentou se filiar na Seção Latino-Americana da Fiaf, mas teve sua candidatura vetada pela Cinemateca Argentina. Um ano antes, no III congresso da Seção Latino-Americana em Mar del Plata, Rolando Fustiñana, da Cinemateca Argentina, esclarecia que teriam havido ataques públicos de pessoas ligadas ao museu contra a Cinemateca Argentina e seus dirigentes. Ainda que não saibamos o conteúdo de tais ataques, seguramente isso ajuda a entender por que ele, Fustiñana, colocava-se contra a filiação da instituição à Seção.

---

<sup>398</sup> AHTC – FIAF / Raymond Borde. Congr s de la FIAF/ Vence, 1953. *FIAF. Resolutions du Congr s – Vence, 1953*, P.18.

Houve debate. Emilio Herman (Peru) disse que se era importante valorizar o aspecto moral/ético dos candidatos, era preciso também avaliar as coleções de filmes e o trabalho que é feito pela instituição candidata. Eugenio Hintz concordava, afirmando que só seria possível decidir a questão em uma reunião extra em Buenos Aires com as partes envolvidas. Hintz lembra também (algo que Paulo Emilio comentou no Suplemento Literário do Estadão) que haviam se passado muitos desacordos deste tipo no Uruguai, mas que teriam sido superados. Por outro lado, contudo, foi aprovada a filiação (como membro provisório da Seção) da *Cineteca de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la Plata*. Segundo Fustiñana “esta solicitação é especial, pois se trata de uma cinemateca especializada (filmes didáticos, funções especiais para crianças)<sup>399</sup>”. O peso político da Cinemateca Argentina se valia a favor da *Cineteca de La Plata*, muito provavelmente instituição rival do *Filmmuseum*. Não queremos dar peso ao argumento, apenas aventar e constatar tais disputas.

Em Amsterdã, 1960, Toeplitz se dizia em uma situação difícil e já sabemos o porquê. O *Filmmuseum* havia encaminhado sua candidatura à Seção Latino-Americana que não apenas tinha rejeitado como também (Toeplitz frisa isso) nem ao menos tinha sido aceita sua presença no encontro para discutir tal possibilidade de candidatura. Toeplitz afirma não saber o motivo do conflito. O fato é que em 1960 os argentinos do *Filmmuseum* encaminharam sua candidatura de membro provisório *desta vez diretamente à Fiaf*, com a documentação necessária, estatutos, lista de filmes e relatórios de atividades:

Formalmente nós não vemos nenhum obstáculo para admiti-los como membros [diz Toeplitz], mas temos que respeitar nossas antigas instituições, a Seção Latino-Americana e perguntar a eles, mas infelizmente não temos entre nós representantes da Seção Latino-Americana. Eles deram autoridade ao Sr. De Vaal, que tem o poder de voto, mas ele não pode nos dar nenhuma informação sobre as atividades do *Filmmuseum* da Argentina, e do porque eles não os admitiram<sup>400</sup>.

Não deixa de ser estranho, pois havia um representante do SODRE presente, o Sr. Oribe. De todo modo, Toeplitz afirma que a Fiaf não poderia simplesmente rejeitar a candidatura, até porque a instituição argentina estava procedendo pelas vias normais (*regular way*) para a admissão de novos membros, “porque a América Latina é o único território em que existe uma Seção [da Fiaf] e em todos os outros casos são as assembleias

---

<sup>399</sup> AHCB – Seção Latino-Americana. Ata do III Congresso de cinematecas latino-americanas, Mar del Plata, Argentina, 1959. P.9.

<sup>400</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960*. P.40.

gerais que decidem sobre a aceitação da rejeição da aplicação<sup>401</sup>”. Isso também nos soa um pouco confuso, pois pensávamos ter clareza sobre a forma que a Fiaf procedia nesses casos. Quando surgia um novo interessado em integrar a federação em um país onde já houvesse um membro da federação (sobretudo se fosse um membro efetivo), a opinião desse era de extremo peso na decisão de aceitar ou não a candidatura, e mais do que isso, a candidatura do novo membro deveria ser encaminhada pelo membro já existente no país. Esta foi também causa de “celeuma” entre a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM-RJ. A posição de Toeplitz era a de aceitar a candidatura de membro provisório, de modo condicional, e esperar por notícias da Seção Latino-Americana a respeito do problema.

No entanto, por meio da intervenção do Sr. Oribe (SODRE) podemos compreender melhor o que estava acontecendo, ou antes, e mais importante, de que modo as ações da Seção Latino-Americana podiam repercutir negativamente na Fiaf, revelando em parte a fragilidade do projeto de união das cinematecas do cone-sul. Dito de outro modo, de como era possível compreender as consequências das disputas e cisões locais em âmbito internacional em um momento de tão importante inflexão, do qual a crise da federação era o principal sintoma.

O Cine-Arte do SODRE [esclarece Oribe] tem instruções definitivas para votar pela admissão do *Filmmuseum* da Argentina. Nos parece uma organização séria com excelentes possibilidades de desenvolvimento no campo cultural, e eles solicitam à assembléia geral [se seria possível] admitir esta organização para dar-lhes um status definitivo ao menos esse ano. Em relação à Seção Latino-Americana, seria necessário organizar um encontro regional da Seção para colocá-la em maior harmonia com os estatutos da Fiaf, e eles ficaram muito felizes em ter um membro do comitê executivo participando desse encontro regional<sup>402</sup>.

Como sabemos isso demorou a acontecer, e nos perguntamos ademais, se, e até que ponto o SODRE pode ter jogado contra a Seção neste importante congresso de 1960. De qualquer modo, Toeplitz se mostra plenamente de acordo com Oribe, inclusive no que dizia respeito a necessidade da presença de um membro do comitê executivo da Fiaf no encontro da Seção Latino-Americana para “colocar os regulamentos na América Latina em sintonia dos regulamentos da Fiaf na Europa”. Toeplitz também queria decidir a questão da filiação do *Filmmuseum* de qualquer modo. Questionado por Victor Privato (URSS) sobre os riscos de tal admissão, Toeplitz afirmou que não via nenhum risco, e que, ao mesmo tempo em que

---

<sup>401</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>402</sup> AHCB – *Minutes of the general assemblance of Fiaf, held in Amsterdam. Stedelyk Museum, 11 – 13 June, 1960*. P.41.

esperaria um pronunciamento da Seção Latino-Americana sobre o assunto, daria uma solução satisfatória ao *Filmmuseum*. No final a proposta de Toeplitz foi aceita por 50 votos a favor e duas abstenções<sup>403</sup>.

*Acordos, manobras e disputas: o caso da Unesco*

Como vimos no início desse trabalho, os contatos, assim como os atritos entre a Fiaf e a Unesco aconteceram desde a criação da agência das Nações Unidas para a Educação e a Cultura. Já em 1951 podemos ver a agência se movimentando para com os planos de seu projeto de um Instituto Internacional de Cinema e Televisão; projeto que dividiria a Fiaf ao longo dos anos 50. Na reunião do comitê-diretor da Fiaf em Paris, setembro de 1951 é discutida uma moção da Unesco, que *solicitava a adesão da Fiaf à Unesco*. Não sabemos exatamente os termos propostos para essa adesão, mas a moção não agradou em nada o comitê diretor da Fiaf. O texto oferecia (em quase sua totalidade) apoio moral da Fiaf para o entendimento dessa com as outras organizações não-governamentais com as quais mantinha contato (Fifa, Ficc, Aics, etc.) O que, por um lado, do nosso ponto de vista, poderia ser entendido como um apoio importante, de um órgão da envergadura da Unesco, por outro, foi entendido pelo comitê diretor da Fiaf como uma tentativa de subordinar esta à Unesco. As atas da Fiaf afirmam que, no caso das relações da federação com a Ficc desde 1946 (Copenhague) e depois em 1948, as duas entidades buscavam formas de entendimento, e que não precisavam da intermediação da Unesco para tanto<sup>404</sup>.

A Unesco se oferecia, por exemplo, a ajudar na criação de organismos ou instituições nacionais (neste caso cinematecas, ou federações ligadas ao campo do cinema) em países onde estas ainda não existissem, o que para a Fiaf se constituiria em uma abdicação e uma renúncia de seus direitos, de seu passado e de sua eficácia. “No que concerne à Fiaf, a experiência mostrou que o dever da cinemateca não é [meramente] o depósito dos estatutos, mas na escolha das pessoas que tomam a iniciativa. Ora apenas as cinematecas existentes podem colocar em evidência nos países, as pessoas qualificadas para fundar cinematecas.”

405

O mesmo entendimento se deu em relação à oferta de ajuda material da Unesco a membros de organizações internacionais não governamentais. Naquele momento, tanto para o comitê diretor da Fiaf como para a Ficc aceitar isso seria um ato de servidão em relação à

---

<sup>403</sup> Ibidem, P.42.

<sup>404</sup> Cf: AHCB – *Reunion du Comite Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.33.

<sup>405</sup> Ibidem, P.34.

Unesco. Segundo a Fiaf, as organizações ligadas à Unesco dessa forma perdiam sua liberdade de movimento e sua independência absoluta tendo sua sorte ligada assim a da Unesco. “É a cotização dos membros, apenas, que deve fazer funcionar suas sedes internacionais”. Ficou decidido, por outro lado, que os membros nacionais dessas associações poderiam receber subvenções da Unesco para realização de tarefas e projetos pontuais e específicos, assim como a permissão dada à Unesco para tal tipo de solicitação<sup>406</sup>.

Havia uma clara preocupação com o que a Fiaf considerou falta de informação por parte da Unesco em relação ao trabalho da federação e de seus associados. A Fiaf desejava sim que a Unesco tomasse parte dos trabalhos da federação e de seus associados, mas sem se colocar como tutora da situação<sup>407</sup>. O risco de decisões unilaterais da Unesco que pudessem afetar a Fiaf existiam claramente, era preciso se posicionar com firmeza a respeito.

\* \* \*

Seis anos depois (em 1957), o debate reaparece em um encontro do comitê-diretor, em um daqueles clássicos ruídos de comunicação decorrente da falta de informações mais precisas. André Thirifays (Bélgica) informa ao comitê que tomou conhecimento de uma carta da Unesco, solicitando outras pessoas a organizar um congresso para encorajar a formação e o desenvolvimento do Museu do Cinema. “O comitê diretor se espanta com essa iniciativa da qual não percebe [não entende] o objetivo, e está convencido que o Sr. Thirifays fará o necessário para lembrar a Unesco a existência de um organismo com estas funções desde 1938”.<sup>408</sup>

Em maio daquele ano, Lindgren foi encarregado (pelo comitê-diretor da Fiaf) do contato com a Unesco em negociações que envolviam a criação do instituto de cinema e televisão da Unesco. A conclusão a que o inglês chegou era de que a agência “queria estabelecer uma ligação das cotas comerciais (produção, distribuição, etc.) com os aspectos culturais”, e que deste modo era então necessário que a Fiaf criasse seu próprio instituto. Algo com o qual Langlois estava de pleno acordo. Toeplitz sugere que se estabelecesse uma lista de organizações e escolas (citando também a FICC) que poderiam assistir a uma conferência sobre esse tema<sup>409</sup>.

---

<sup>406</sup> Cf: AHCB – *Reunion du Comité Directeur de la Fiaf – Paris, 27 septembre – 2 octobre, 1951*. P.36.

<sup>407</sup> Cf: *Ibidem*, P.38.

<sup>408</sup> AHCB – *Reunião do Comitê Diretor da Fiaf, 2 e 3 de março de 1957, Paris*. P.18.

<sup>409</sup> Cf: AHCB – *Reunião do Comitê Diretor da Fiaf, 19 e 20 de Maio, 1957*. P.8.

O fato é que as intenções da Unesco criaram fortes instabilidades (ou reforçaram as já existentes) entre a Fiaf e seus membros associados, além de outros organismos internacionais. No congresso de Praga haviam sido examinadas (pelo comitê diretor da Fiaf) os resultados das reuniões de informações com as diversas associações internacionais em vista de conhecer suas respectivas posições em relação ao projeto de um instituto de cinema e televisão patrocinado pela Unesco. Uma dessas reuniões é citada em particular, convocada pela AICS (Associação Internacional de Cinema Científico) em Bruxelas. “Reunião no curso da qual, à exceção da AICS todas as associações presentes tinham mostrado uma atitude reservada<sup>410</sup>”.

A assembleia confirmou também as deliberações do comitê diretor e do BIRHC antes de continuar a tentar promover relações entre a Fiaf e organismos internacionais, em particular com a Unesco. Decidiram também não rejeitar *a priori* associações eventuais da federação com organismos internacionais de caráter cultural e “desinteressado” que não tivessem por objeto principal o cinema. Com relação à Unesco, uma indicação de que havia algo tenso e preocupante é a nota de que a Fiaf tinha recebido nessa ocasião (congresso de Praga) “queixas e reclamações da FIFA e do Cife para quem a intervenção da Unesco se revelou prejudicial<sup>411</sup>”. Mas afinal, o que estava acontecendo? Quais eram exatamente os pontos de tensão e seus atritos entre o que pretendia a Unesco e o trabalho da Fiaf?

\* \* \*

A Unesco demonstrava todo o interesse do mundo na criação de seu instituto internacional de cinema e televisão, e naturalmente pretendia ter a colaboração da Fiaf para tanto. Como veremos, o plano da agência da ONU mudou devido a pressões da Fiaf, e ao invés de criar diretamente o instituto como órgão da Unesco, passou a se estudar a criação preliminarmente um *conselho internacional* sobre a matéria que organizaria os estatutos e conseqüentemente a criação mesma do instituto. É o que vemos em carta de Tor Gjesdal ao presidente da Fiaf de 30 de julho de 1958, momento em que as ações da Unesco nesse campo pareciam se precipitar<sup>412</sup>.

---

<sup>410</sup> AHCB – *Décisions, Résolutions, Recommendations du XIV eme congrès de la Fiaf – Prague – 20 – 25 Octobre, 1958*. P.9.

<sup>411</sup> *Ibidem*, P.11.

<sup>412</sup> Cf: AHFIAF – Carta do diretor do departamento de informações da Unesco a Jerzy Toeplitz, de 30 de julho de 1958.

A lista de organizações convidadas para participar da assembleia constitutiva do conselho era bastante heterogênea, algo que só pode ser considerado democrático na medida em que grupos de força hegemônica, até então fora dos debates da Fiaf, não estivessem presentes tão massivamente, principalmente no que diz respeito a entidades de caráter confessional. A situação dessa forma configurada se tornava problemática para a Fiaf na medida em que muitas forças estariam entrando em sua órbita sem que ela estivesse no controle da situação. Cremos ser válido citar algumas. Além das entidades mais próximas da Fiaf como a Associação Internacional de Cinema Científico (Aics), a Federação Internacional de Cineclubes (Ficc), a Federação Internacional de Filmes sobre Arte (Fifa), e o Comitê internacional do Filme Etnográfico (Cife), estavam presentes na lista, dentre outras, a Associação Católica para a Radiodifusão e Televisão, Associação Internacional da Imprensa Filmada (*International Newsreel Association*), *Asociación de Prensa Filmada y Televisada Hispano-Americana*, Centro Evangélico Internacional do Filme, Centro Internacional de Filmes para a Juventude, Centro Internacional de Ligação das Escolas de Cinema e Televisão, Comitê Internacional do Filme Educativo e da Cultura, Confederação Internacional de Cinema de Arte e Ensaio, Conselho Internacional de Filme Educativo, Federação Europeia da Indústria Técnica do Cinema, Federação Internacional das Associações de Produtores Cinematográficos, Federação Internacional de Autores de Filmes, Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica, Federação Internacional de Produtores Asiáticos, *Inter American Association of Broadcasters*, Ofício Cinematográfico Católico Internacional, União Europeia de Radiodifusão, União Internacional de Exibidores Cinematográficos, Comitê Mundial da Radiodifusão Cristã, e até um *Conselho Mundial de Igrejas*<sup>413</sup>.

Como já notamos, o projeto da Unesco de nosso ponto de vista era uma espécie de duplo da Fiaf. Inicialmente a federação se opôs ao projeto da Unesco, mas com o passar dos anos – devido ao encaminhamento dos debates da Fiaf, foi paulatinamente se tornando mais receptiva ao mesmo até integrá-lo, não por acaso, em 1961, apenas um ano após a eclosão da crise que marcou a saída da Cinemateca Francesa (e de Henri Langlois) da federação.

O projeto de estatuto do conselho da Unesco afirmava que considerando a influência capital do cinema e da televisão em todos os domínios eles deveriam ser colocados a serviço da paz, da liberdade e da justiça. Para a Unesco, era preciso articular os profissionais da campo cinematográfico e televisivo com os responsáveis pela educação, formação artística,

---

<sup>413</sup> Cf: AHFIAF – Lista de organizações convidadas pela Unesco para a formação do Conselho Internacional de Cinema e Televisão.

cultural e científica. A rapidez do desenvolvimento dos meios tecnológicos utilizados pelo cinema e a televisão não favorecia o ajustamento entre esses dois campos considerados pela Unesco como estando em descompasso, cinema e televisão, de um lado, educação e formação cultural, artística e científica, de outro. Assim, seria preciso criar um organismo que coordenasse as informações, difundisse a documentação e cooperasse nas pesquisas. O papel desse organismo seria o de coordenar as atividades das organizações do campo cinematográfico que tinham seus potenciais prejudicados pela “falta de uma organização central com a qual elas possam cooperar e agir em seus próprios interesses, assim como no interesse universal<sup>414</sup>”. Para tanto, como já vimos, a Unesco considerava importante estabelecer uma etapa inicial na criação de tal organismo – planejado para ser um instituto – na forma de um conselho consultivo prévio.

Nossas impressões não são boas com relação à história desse projeto da Unesco. Não temos dúvida quanto ao fato de que tal projeto faz parte da história da formação de um novo mercado para o cinema, o do patrimônio.

Um detalhe interessante que dá conta do caráter centralizador do projeto da Unesco, diz respeito ao nome inicial, ou antes, do debate em torno da escolha do nome inicial do conselho. O documento analisado aqui nesse momento – projeto de estatuto – traz uma nomenclatura mais democrática – Conselho de Organismos Internacionais de Cinema e Televisão – mas uma nota afirma que alguns membros preferiam a nomenclatura que seria futuramente a definitiva: Conselho Internacional de Cinema e Televisão. A diferença pode parecer insignificante – até por ser ainda uma fase preliminar do projeto – mas o segundo nome dá toda autoridade à Unesco sobre o órgão, e não mais às entidades e instituições que o compunham.

O documento afirma no seu (artigo 1º) que as organizações internacionais de cinema e televisão manifestavam seu desejo de trabalhar na formação do conselho, e do futuro instituto, encorajando “a compreensão mútua dos povos e o desenvolvimento das organizações membros, dos debates e pesquisas técnicas, artísticas, econômicas e sociais relacionadas ao cinema e à televisão”. Seria tarefa do conselho realizar consultas e estudos regulares entre os membros de modo a procurar soluções comuns e que estivessem em harmonia com finalidades comuns, assim como encorajar o movimento em outros países de modo “a garantir em escala mundial a cooperação no domínio do cinema e da televisão”, procurando favorecer ativamente a criação do instituto da Unesco no mais breve espaço de

---

<sup>414</sup> AHFIAP – *Unesco – Conseil des Organisations Internationales du Cinéma et de la Television. Projet de Status*. P.2

tempo possível. Contudo, ainda no mesmo artigo 1º, podemos ver aquele que de nosso ponto de vista era o principal problema do projeto para a Fiaf – ainda que a essa altura dos debates muitos na federação não entendessem desse modo. Pode parecer um truísmo, mas entendemos tal problema exatamente como sendo a subordinação das instituições à Unesco. No supracitado artigo, vemos um item relativo às finalidades do conselho e do instituto assim descrito: seria tarefa do órgão “empreender tarefas urgentes, práticas e de natureza precisa, principalmente as que sejam susceptíveis de contribuir às finalidades das Nações Unidas no domínio da educação, da ciência, e da cultura<sup>415</sup>”. Tal submissão à Unesco – e por consequência também à ONU – teria por consequência um certo atrelamento de projetos e encaminhamentos gerais das organizações que compunham o projeto aos desígnios da Unesco, pois muito mais do que finalidades nobres e problemas em comum, e para além de questões e disputas ideológicas, o que atraía grande parte das organizações para perto da Unesco eram os vultuosos recursos financeiros que a organização poderia disponibilizar para quem estivesse disposto a partilhar de suas diretrizes. Não temos dúvidas que era esse o caso da Fiaf que, “dividida” no dilema *preservar ou difundir* viu na Unesco uma possibilidade de equilibrar a balança do conceito rumo ao mercado do patrimônio.

O conselho seria composto de uma assembleia geral, como de praxe, órgão máximo da entidade, e de um comitê-executivo, que contaria com um secretário geral, responsável por coordenar as atividades do conselho nos intervalos entre as assembleias gerais. O organograma aqui é conhecido, não valendo a pena maiores descrições – até porque isso pouco importaria uma vez que as esferas decisórias estariam para além do comitê – em órgãos hierarquicamente superiores nos quadros da Unesco. Não se trata de uma análise determinista, mas apenas de uma constatação, pois nosso interesse aqui não é tanto o de analisar os destinos de tal projeto, e sim muito mais de comparar os modelos do ponto de vista da Fiaf. A assembleia, e /ou o comitê-executivo estavam autorizados a criar comissões regionais para o conselho visando um maior desenvolvimento regional das atividades da entidade.

As modificações no estatuto seriam decididas nas assembleias gerais – com pré-aviso ao comitê executivo –, sendo que o conselho seria extinto quando da criação do instituto, para o qual o conselho era etapa preliminar. Vale destacar ainda as previsões orçamentárias citadas no projeto de estatuto. Os recursos viriam de cotas pagas pelos membros, de doações, mas principalmente – ainda que o texto não precise dessa forma – de “subvenções

---

<sup>415</sup> AHFI AF – Unesco – *Conseil des Organisations Internationales du Cinéma et de la Television. Projet de Status*. P.3.

destinadas à realização das finalidades do conselho” e “do produto dos trabalhos efetuados pelo conselho sob solicitação dos organismos nacionais e internacionais<sup>416</sup>”. Em grande medida, portanto viram da própria Unesco.

\* \* \*

Alarmado, Langlois convoca então uma reunião com o senhor Maddison – representante da Unesco nos debates em torno da constituição do conselho, e igualmente secretário-geral da Aics –, procurando esclarecimentos pessoais (e para a Cinemateca Francesa), uma vez que ele não poderia substituir os dois delegados designados pelo comitê diretor da Fiaf para a matéria, a saber, Ernest Lindgren e Iris Barry. Lindgren alias estava presente na reunião, que Maddison considerava importante devido à “cascata de mal-entendidos” a respeito do projeto da Unesco<sup>417</sup>.

De fato havia mesmo uma série de mal-entendidos. Maddison defende a Unesco por ter abandonado a pretensão de constituir um instituto diretamente, tendo mudado de ideia, apresentando agora o projeto do conselho como preliminar do instituto; por conta dessas mudanças, ele havia sido autorizado pela Aics a prosseguir nas negociações com a Unesco. Para ele a mudança de planos da Unesco tinha feito com que o projeto inicial – ao qual a Aics tinha feito críticas e tinha reservas – perdesse a nocividade, o que mesmo assim não fazia com que tal projeto (do conselho) fosse ainda naquele momento, uma unanimidade dentro da Aics. O maior mal-entendido, contudo, era o fato do secretário-geral da Aics afirmar que havia sido informado que a Fiaf tinha participado na elaboração do instituto<sup>418</sup>.

Langlois é categórico em afirmar que a Fiaf jamais havia dado seu consentimento ao projeto da Unesco, que a federação sempre exprimiu suas reservas quanto ao mesmo, não participou da elaboração dos estatutos, e que não os aceitava. Langlois afirma ainda que o Congresso da Fiaf de Dubrovnik (1956) havia proibido que os membros do comitê-diretor da federação de tomar medidas “que colocassem em risco a independência da associação [Fiaf] e colocasse sua assembleia geral diante de negociações que a eclipsariam (...)”. Esse era o ponto chave do debate para Langlois. É por aqui que podemos começar a realizar o

---

<sup>416</sup> Ibidem, P.6.

<sup>417</sup> Cf. AHFIAF – *Procés verbaux – réunions – août, 1958 – Institut. Réunion Maddison, Langlois, Lindgren.* P.1

<sup>418</sup> Cf. Idem, Ibidem.

desejo de Dominique Païni de ultrapassar antigas histerias sobre as lendas em torno história da Fiaf. Langlois continua:

Nada permite então aos promotores do projeto da Unesco de pretender que a Fiaf tenha tomado parte na elaboração do projeto. Ao contrário, há três anos, a Fiaf é extremamente reservada quanto ao projeto e seu comitê diretor nunca considerou seriamente filiar a Fiaf ao mesmo, e abandonar a realização do Instituto de Coordenação planejado pela Fiaf e seus membros associados desde o congresso de Roma, 1949<sup>419</sup>.

Mas, quais eram afinal as divergências particulares de Langlois para com o projeto da Unesco? Elas começavam pela lista de convidados para a reunião que constituiria o conselho. O representante da Unesco afirma que esse era um ponto em comum entre a Fiaf e a Aics, e que, portanto, não deveria ser debatido, ao que Langlois responde que era essa o *ponto inicial do problema*, e que correspondia à *essência do mesmo*, e que, portanto, não poderia ser descartado.

O principal problema era que, segundo Langlois, constavam na lista cerca de 20 organismos que defendiam interesses comerciais ou para-comerciais; a situação se tornava pior na medida em que os organismos ditos culturais (ou sem interesse comercial) estavam em franca minoria na lista, o que faria com que seus respectivos votos nas assembleias do conselho e do instituto fossem como *letra morta*. “Por consequência [afirma Langlois], essa lista não se constitui em um ponto fraco do projeto podendo ser corrigido em seguida, mas a causa primordial de sua nocividade, e é preciso poder garantir que ela seja corrigida antes da assembleia geral constitutiva, caso contrário será tarde demais<sup>420</sup>”. O projeto do modo como estava apresentado, constituía-se para Langlois “uma antecâmara que penetramos sem saber como sairemos, da qual se mostra a porta de entrada, mas não se vê bem a porta de saída<sup>421</sup>”. Não havia dúvidas para ele que o que a Unesco queria era o aval das instituições de cultura para um projeto no qual seriam vozes minoritárias, *mas ajudariam a legitimar*. “Podemos considerar que aceitando o convite da Unesco nós estaremos dando vida a esse conselho, e se entregando de pés e punhos atados a um projeto do qual ignoramos o conteúdo<sup>422</sup>”. O convite – e a mudança de planos da Unesco – não deixava de soar aos ouvidos do secretário-

---

<sup>419</sup> AHFIAF – *Procés verbaux – réunions – août, 1958 – Institut. Réunion Maddison, Langlois, Lindgren*. P.2.

<sup>420</sup> Idem, Ibidem.

<sup>421</sup> Ibidem, P.3.

<sup>422</sup> Idem, Ibidem.

geral da Cinemateca Francesa (e da Fiaf), como uma armadilha da agência das Nações Unidas. “É esta a razão pela qual as reticências já formuladas sobre o instituto não podem mais do que se encontrar reforçadas na medida em que examinamos a realidade e não a aparência do projeto. É porque a única posição possível para chegarmos a uma solução positiva é recusar de participar da reunião até que as mudanças tenham sido feitas<sup>423</sup>”.

Langlois ressalta uma vez mais que a iniciativa da criação do conselho não tinha partido dos organismos culturais, e que as reticências desses para com o projeto era a causa da “reconsideração” da estrutura do projeto pela Unesco, pois a agência precisava da legitimação dessas entidades. Maddison não concorda, afirmando que se tratava de uma “decisão intergovernamental, sendo muito difícil se opor a ela”. O tom é quase ameaçador, ou no mínimo de alguém que estava acomodado com a situação. Lindgren afirma então que a Fiaf esperava que os governos e suas decisões intergovernamentais pudessem escutar as vozes das 5 associações culturais que há cinco anos tentavam se agrupar e tomar decisões em comum, ao que Maddison respondeu: “é muito tarde para constituir o instituto internacional de coordenação do cinema cultural<sup>424</sup>”.

Lindgren afirma que era preciso ao menos esclarecer que as posições da Fiaf e as da Aics com relação ao projeto da Unesco eram bem diferentes; e que se as posições se mantivessem, era desejável também que a Aics renunciasse a participar do projeto do instituto da Fiaf. Conceitualmente talvez Langlois não fosse tão extremista, e tentasse trabalhar para ter a Aics ao lado da Fiaf – só não sabemos como as coisas caminharam devido às relações conturbadas entre Langlois e Jean Painlevé.

De fato, ainda na mesma reunião, após a saída de Lindgren, Langlois e Maddison tentam negociar, ou ao menos explicitar melhor suas respectivas posições. Langlois explica a Maddison que o projeto da Fiaf visava o fato de que os organismos culturais envolvidos pudessem eles próprios presidir seus destinos e, reunidos em bloco, pressionar a Unesco para que ouvisse suas vozes.

A reunião parece mesmo ter mudado de clima com a saída de Lindgren. Maddison afirma a Langlois que o ponto de vista apresentado por ele sobre o projeto da Unesco lhe era novo, e que além disso ele não tinha conhecimento da decisão do comitê diretor da Fiaf tomada em Dudrovnik. É curioso. Teria mesmo havido essa mudança no clima da reunião? E se houve, quais teriam sido as razões para tanto? O fato é que Maddison solicita que a Fiaf esteja representada no próximo congresso da Aics para expor a situação, pois isso poderia

---

<sup>423</sup> AHFIAF – *Procés verbaux – réunions – août, 1958 – Institut. Réunion Maddison, Langlois, Lindgren*. P.3.

<sup>424</sup> Idem, *Ibidem*.

“criar uma situação nova”. Langlois afirma que (sem que saibamos porque) isso seria impossível, mas que a Fiaf enviaria uma carta à Aics explicando-lhes a posição da federação sobre a matéria, e que em todo caso era ainda possível à Aics juntar-se a Fiaf no projeto do instituto da federação<sup>425</sup>.

Em outra reunião em 30 de agosto de 1958, Langlois e os representantes do Cife e da Fifa tinham a mesma opinião: *não cooperar com o projeto da Unesco*. O problema, é que apesar da presença e das opiniões de W. Sandberg, representante da Fifa, a Federação Internacional de Filmes sobre Arte estava enfrentando uma crise interna, que do ponto de vista de Langlois impedia que essa entidade cooperasse com a Fiaf no projeto de seu próprio instituto de pesquisa e coordenação. Para Langlois a carta de Henri Storck endereçada ao secretariado da Fifa deixava bem claro que era preciso “não tentar salvar uma ficção, mas encarar a complicada situação da Fifa, e da obrigação que se encontrará a Fiaf de examiná-la<sup>426</sup>”. A situação, segundo Langlois, paralisava a Fifa, e impossibilitava a federação de participar de modo ativo e válido do Instituto de Coordenação da Fiaf, ainda que as posições dos membros presentes na reunião fossem válidas, era preciso considerar seriamente “a atitude do Sr. Storck, a anarquia que reina na FIFA, e esperar seja sua reforma, seja sua dissolução<sup>427</sup>”.

Jean Rouch afirma que a Cife não tinha ganhado em nada nos projetos que tinham participado ao lado da Unesco; os resultados tinham sido tão decepcionantes segundo Rouch que a assembleia da Cife achou melhor, para evitar possíveis desastres, se manter afastada da Unesco. “O Cife tende a conservar suas ligações com a Fiaf da qual pode apreciar a eficácia e o desinteresse”, afirmou Rouch<sup>428</sup>.

Dessa vez é Lindgren quem responde em nome da Fiaf. Ele duvida que a posição da Aics se modifique de modo a se tornar harmoniosa com as pretensões da Fiaf – destacando que seria espantoso que tais decisões “tivessem por resultado salvaguardar o princípio da autonomia absoluta [da Aics] em face da Unesco<sup>429</sup>”. Quanto à sua visão sobre o papel da Fiaf naquele momento, Lindgren acreditava que a Fiaf não tinha porque mudar sua linha de conduta que ele considerava justa. “Não temos medo da Unesco, nem de seu instituto, sob condição de não ver a Fiaf cometer os mesmos erros que cometeram o Cife, que causaram a ruína da Fifa e paralisaram o Comitê Internacional do Filme Individual”. Ele sugere que o

---

<sup>425</sup> Cf. AHFIAF – *Procés verbaux – réunions – août, 1958 – Institut. Réunion Maddison, Langlois, Lindgren*. P.4.

<sup>426</sup> AHFIAF – *Procés verbaux – réunions – août, 1958 – Institut. Réunion du 30 Août – Procès-Verbal*. P.1.

<sup>427</sup> Ibidem, P.2.

<sup>428</sup> Idem, Ibidem.

<sup>429</sup> Idem, Ibidem.

Cife mande uma resposta negativa, polida e educada à Unesco, e que a Fiaf, ainda não informada *oficialmente*, não devia ainda resposta à Unesco. No entanto não era possível prosseguir com o projeto do instituto da Fiaf com tamanha desarmonia entre seus membros associados<sup>430</sup>.

Em resumo, por mais que houvesse apoio à Fiaf e ao projeto de seu instituto – tais como os anunciados por Jean Rouch, sobre as intenções do Instituto de Filmologia, e por Langlois, afirmando que o diretor do IDHEC indicava profunda a reticência das escolas de cinema de participar do projeto da Unesco – o documento afirma que sem a Aics não era possível a criação do instituto da Fiaf. “Fica decidido então não renunciar [ao projeto], mas esperar que os outros organismos tenham clareza sobre seus verdadeiros interesses<sup>431</sup>”. Não se tratava de uma dependência da Fiaf para com a Aics, mas sim da delicada situação que se encontravam as relações dos membros associados da federação. Era isso que, ao lado das divergências internas dos membros efetivos da Fiaf, dificultavam e inviabilizavam o projeto do instituto da Fiaf.

Vale comentar uma carta de Henri Storck a Henri Langlois, de 21 de agosto de 1958. Na carta Storck dizia que o convite de Langlois para participar das reuniões de consulta aos membros associados da Fiaf não fazia sentido, uma vez que ele havia se demitido de suas funções de secretário-geral da Fifa. O que nos interessa nessa carta – e é uma pena não ter encontrado a carta citada por Storck, onde ele explica as razões de sua demissão – é que ela dá a medida da situação da Fifa naquele momento. Storck afirma que, se ele tomasse partido nas atividades do Instituto da Unesco, isso não teria nenhuma relação com suas ex-funções na Fifa, que estava segundo ele paralisada, esperando desde 11 de novembro de 1956 a convocação da sua assembleia geral, tarefa essa segundo Storck, de responsabilidade de Mary Meerson:

Você é muito espirituoso para que eu duvide um segundo que sua carta não seja uma obra-prima do humor. Com efeito, todos os documentos que você me solicita em nome da Fifa você tem muito mais acesso que eu (que alias nunca cheguei a obtê-los) Com efeito, eles se encontram classificados e conservados na Federação Internacional de Arquivos de Filmes que não deixou de ser a sede da Federação do Filme sobre Arte. Eles se encontram em suas mãos e nas mãos de Mary Meerson. Me parece paradoxal, arbitrário e particularmente humorístico solicitá-los a mim. De fato, a administração jurídica da Fifa foi assegurada pelos serviços da Fiaf, sob a direção de Mary Meerson e logo você tem tudo sob seu controle<sup>432</sup>.

<sup>430</sup> Cf. AHFIAF – *Procès verbaux – réunions – août, 1958 – Institut. Réunion du 30 Août – Procès-Verbal*.

<sup>431</sup> Ibidem, P.3.

<sup>432</sup> AHFIAF – Carta de Henri Storck a Henri Langlois, de 21 de agosto de 1958.

### *Estratégias de Langlois*

É Langlois quem sugere a Toeplitz que responda a carta-convite de J. Benoit Lévy (Unesco); que escrevesse *amavelmente* afirmado que a mesma não tinha valor legal de convite, uma vez que era praxe na Fiaf que toda correspondência oficial deveria ser encaminhada à sede social da federação. Langlois sugere ainda que Toeplitz não a responda de imediato, mas espere a reunião do comitê-diretor da Fiaf em Varsóvia (1958), de modo que a Fiaf pudesse ganhar tempo para discutir o assunto<sup>433</sup>. No mais, Langlois informa ao presidente da Fiaf o resultado das reuniões sobre o instituto com os membros associados, cuja documentação já analisamos acima:

Eu lhe enviarei em alguns dias o protocolo extremamente preciso de minhas consultas [aos membros associados], que, malgrado a extrema prudência de sua redação, lhe explicará porque eu sou definitivamente e totalmente contra tudo que possa mudar ou modificar a situação presente da Fiaf. E se me restava alguma dúvida, ela foi sanada pela manobra que consistiu em ignorar o caráter jurídico da Fiaf, enviando um convite a um homem e não à Fiaf, já que você é o presidente da Fiaf, e não a Fiaf, e que o presidente da Fiaf tem por endereço a sede da Fiaf, endereço demasiadamente conhecido para ser ignorado<sup>434</sup>.

Langlois estava se movimentando há vários meses. Em junho ele enviou uma longa carta a Toeplitz, onde se dizia satisfeito com a mediação de Maddison com relação à Aics e a Unesco, mas se mostra bastante preocupado com as decisões da Fiaf nas conversas com os membros associados da federação em relação às intenções da Unesco e de seu projeto de instituto. Langlois se diz preocupado com algumas presenças e com algumas ausências na lista de entidades convidadas pela Fiaf para tais consultas e reuniões.

Em um primeiro momento, o francês trata das *presenças* que o incomodavam; e podem parecer surpreendentes as declarações do secretário-geral sobre a Federação Internacional de Cineclubes. As afirmações de Langlois beiram a ojeriza à Ficc, mas não é assim tão difícil compreender, o que apenas na aparência é uma contradição com a história da Fiaf até então. “Se não me falha a memória, acredito me lembrar, por exemplo, que nosso comitê diretor tinha tomado uma posição negativa e bastante clara no que diz respeito à Federação Internacional de Cineclubes”. A paciência de Langlois tinha acabado com relação aos acordos entre a Fiaf e a Ficc. O mesmo aparentemente se passava com relação à Fifa, o

---

<sup>433</sup> Cf: AHFIAF – Carta de Langlois a Jerzy Toeplitz, 15 de setembro de 1958. P.1.

<sup>434</sup> *Ibidem*, P.2. Grifo do original

que de nosso ponto de vista é algo bastante lamentável. “Ficou decidido, alias pelo comitê-diretor de Londres, que em caso de confirmação da *exposé* que eu fiz sobre a Fifa, nós tomaríamos uma decisão, anulando sua qualidade de Membro Associado. Isso, por consequência, exclui, aos meus olhos, que convidemos, antes de nossa decisão final sobre a Fifa, esse organismo fictício não importa o que se diga<sup>435</sup>”.

Por outro lado, Langlois se queixa a respeito de algumas *ausências* de entidades consideradas por ele de vital importância. A primeira e mais importante era a ausência do Cifé (entidade aliada de Langlois), mas não menos importante, ele lamenta também a ausência das escolas de cinema (particularmente o IDHEC) e do Instituto Internacional de Filmologia:

Do meu ponto de vista, isso advém de uma extrema confusão quanto ao objetivo final. Quanto aos meios de atingi-los, [e] quanto aos interesses fundamentais da Fiaf. No entanto, também assinalo no meu relatório, que na discussão em Londres sábado de manhã, não poderia haver equívoco. Nós estamos todos de acordo que estamos em uma posição forte e que não devemos abandoná-la que sob a condição de nos cercarmos de todas as precauções de modo a não sermos vítimas de um erro de estratégia, ou de mau-conhecimento dos fatos e das realidades. Ora, para mim, não existe equívoco. A Assembleia Geral da Fiaf tinha proibido ao Comitê Diretor de se engajar em caminhos que trouxessem riscos à Fiaf no que diz respeito à perda de sua autonomia e independência<sup>436</sup>.

A desconfiança de Langlois com relação à Aics era (quase) total. Langlois expõe seu ponto de vista a Toeplitz alegando ser preciso – caso a Fiaf desejasse ter na Aics uma parceira – cercar-se de todas as garantias, legais inclusive, pois do contrario seria como virar o barco em direção a um banco de recifes. Tratando da possibilidade de fazê-lo, Langlois apresenta o que para ele seriam algumas garantias:

Se convocamos prematuramente dia 19 e 20 de julho outra coisa que uma reunião Fiaf – Aics, tendo por objetivo confrontar nossos pontos de vista, e de evitar assim todo mal-entendido quanto à linha a seguir, uma vez colocados todos os dados e todos os princípios sobre a ação a seguir, assim como sobre os estatutos e o funcionamento do organismo de coordenação, sobre as pessoas, as categorias de membros que o comporiam, sobre as pessoas a serem convidadas, nós designaremos uma comissão-mista à qual se juntaram nossos advogados-consultores, de modo a que esses especialistas definam até o mínimo detalhe a carta escrita e o plano de ação de nosso instituto de modo que em setembro isso seja submetido às assembleias da Aics e da Fiaf para aprovação. Após o que, nós poderemos

<sup>435</sup> AHFIAF – Carta de Henri Langlois a Jerzy Toeplitz, 23 de junho de 1958, P.1.

<sup>436</sup> Ibidem, P.2.

convocar a reunião constitutiva, as duas federação terão assinado a prévia do *Gentlemen's Agreement* bilateral previsto entre nós, e a carta e os estatutos do novo organismo. Isso não excluirá, para apressar as coisas, uma consulta individual e puramente não-oficial das diferentes federações, afim de evitar um passo em falso<sup>437</sup>.

Portanto, Langlois ainda considerava a possibilidade de entendimento com a Aics, ainda que preferisse a primeira opção apresentada por ele a Toeplitz na carta. Basicamente virar as costas para entidades com relação as quais ele, Langlois, tinha alguma desconfiança. Por isso nem lhe passava pela cabeça dar seu consentimento com relação a conversações semelhantes com a Ficc e com a Fifa. Para ele os sinais eram claros – sinais que confirmavam suas desconfianças. O Bfi tinha se posicionado de modo reticente com relação à Aics, o que seria forçar a nota no eufemismo com relação à posição da Cinemateca Francesa a respeito; razão pelas quais, Langlois acreditava ser seu dever se posicionar claramente a Toeplitz: “Seria grave que uma decisão tão importante não apenas para a Fiaf e para seus membros, não fosse tomada com a maior unanimidade possível<sup>438</sup>”.

Em carta a Freddy Buache (então secretário-geral da Fiaf), de 12 de agosto de 1958, Langlois lamenta a escolha (da qual ele diz ter partilhado) de Ernest Lindgren para conduzir as negociações com a AICS e a Fiaf. “Não é que nosso vice-presidente não seja de boa fé, mas simplesmente porque ele é honesto demais para dar conta de problemas de caráter internacional onde o código é bem diferente do Código Civil<sup>439</sup>”.

Langlois tenta colocar Buache a par do fato que a convocação da Unesco para a constituição do conselho de Cinema e Televisão tinha sido enviada a um dos membros associados da Fiaf agendando a reunião para a mesma data do congresso da Fiaf: “curiosa coincidência<sup>440</sup>”, afirmou. Langlois entendia tal “coincidência” como uma manobra por parte da Unesco, que se somava aos outros problemas já apontados por ele no projeto da Unesco, notadamente com relação às entidades que haviam sido convocadas para compor o conselho, e o desequilíbrio entre aquelas de caráter cultural das que defendiam ou agiam em nome de atividades comerciais ou para-comerciais. Era espantoso para ele o fato de que a Unesco tivesse convocado a Fiaf para a reunião, mesmo com todas as reservas manifestadas por parte da federação. Isso porque não havia sido uma convocação qualquer. Ela não havia sido enviada à sede da federação, e sim ao endereço particular do presidente da mesma, ou

---

<sup>437</sup> AHFIAF – Carta de Henri Langlois a Jerzy Toeplitz, 23 de junho de 1958. P.2.

<sup>438</sup> Ibidem, P.3.

<sup>439</sup> AHFIAF – Carta de Henri Langlois a Freddy Buache, 15 de agosto de 1959, P.1.

<sup>440</sup> Idem, Ibidem.

seja, Jerry Toepflitz. Como relação à carta que deveria ter sido enviada à sede da Fiaf, Langlois pergunta: “Por onde então se perdeu essa carta? Ou então ela atrasou para que fossemos informados da situação apenas no último minuto? Eu penso que ela não foi enviada à sede para que eu não tivesse conhecimento, e [que] enviaram ao nosso presidente na esperança que ele nos colocasse diante de um fato consumado<sup>441</sup>”. Contudo, Langlois se mostrava um pouco mais tranquilo devido ao fato de que os regulamentos da Fiaf indicavam serem válidos apenas convites enviados à sede.

A irritação de Langlois com Lindgren (e com o Bfi) é também evidente. Os ingleses – e particularmente Lindgren – haviam retardado uma reunião com Maddison (que como vimos era representante a um só tempo da Unesco e da Aics), e quando finalmente prepararam a reunião o teriam feito nos moldes da Unesco, com a convocação somente de organismos que eram hostis ao posicionamento da Fiaf até então. Langlois então teria “relembrado” aos ingleses as decisões do comitê-diretor da Fiaf, e que a tal lista de convidados era contrária às resoluções da Fiaf. A partir desse momento, segundo Langlois, os ingleses só fizeram em postergar a reunião, para irritação do francês:

Nós acreditamos erroneamente que a AICS e nós tínhamos uma posição comum de partida, agora é evidente que nós queremos nos preservar de uma invasão de domicílio, quer dizer de nosso projeto, pois do contrário, eles abordaram nosso projeto com a ideia de nos levar para onde não queremos ir. Cada minuto conta, e é evidente que nós seremos inexpugnáveis se respondermos a essa gente que sua convocação não nos diz respeito, pois nossa concepção Museu e Arquivo e Biblioteca concerne à zona Lincoln e não ao projeto deles. Ou ainda, se não tivermos uma resposta comum de todos organismos verdadeiramente culturais. Mas isso só é possível com a condição de não mais se deixar manobrar e tomar a iniciativa<sup>442</sup>.

Para Langlois, tal tomada de iniciativa tinha como ponto de partida a substituição da Aics pela Cife, nas conversas sobre o andamento dos trabalhos do comitê-coordenador da Fiaf para seus membros associados. Langlois afirma não esperar grandes resultados dessas conversas, mas que ao menos, assim ele esperava, tais negociações obrigariam a Fifa e a Aics a expor claramente seus interesses, a colocar as cartas na mesa, “e como elas não são belas de se ver, não haverá mais equívocos, e nós não ficaremos como lagostas entocadas, sem defesa, atiradas ao martírio<sup>443</sup>”. Como mostra uma carta de Langlois a Lindgren, de 30

---

<sup>441</sup> AHFIAF – Carta de Henri Langlois a Freddy Buache, 15 de agosto de 1959, P.2.

<sup>442</sup> Ibidem, P.3.

<sup>443</sup> Idem, Ibidem.

de junho de 1958, o francês corria contra o tempo, tentando ainda arranjar um acordo seguro entre a Fiaf e a Aics que viabilizasse o início das atividades do Instituto da Fiaf, e assim com o Instituto funcionando, poder fazer frente aos projetos da Unesco. Como estamos vendo, contudo, a Aics “mudou de lado”, e as tentativas de Langlois se voltavam para o Cife. *O projeto já tinha naufragado*. A partir de outubro de 1958 as ações da Unesco se precipitam. O conselho da ONU seria criado com ou sem a Fiaf, e o que era pior para a Fiaf, o projeto de seu próprio instituto de pesquisa continuava a escorregar no gelo sem avançar.

Em meio à documentação que encontrarmos sobre esse delicado momento da Fiaf, encontra-se também uma carta circular de Langlois aos membros da federação. Na qualidade de secretário-geral adjunto, Langlois comunica aos membros a posição oficial da Fiaf quanto a uma retrospectiva que estava sendo planejada para a Bienal de Veneza. A Fiaf havia enviado uma carta à Bienal que permanecia sem resposta. Nessa carta, a federação comunicava aos organizadores do certame as condições para a colaboração da Fiaf na retrospectiva. Uma dessas condições nos parece bastante significativa para pensarmos o tipo de autonomia que a Fiaf (e particularmente Langlois) desejava: “As retrospectivas de Veneza serão manifestações comuns da Fiaf [e da Bienal] ou de Veneza com os membros [da Fiaf] interessados, *e não manifestações de Veneza com nossos filmes*”<sup>444</sup>. Em 1959 já havia muita gente de olho grande no patrimônio acumulado pelas cinematecas filiadas na Fiaf.

\* \* \*

Mas e quanto ao projeto da Fiaf? É preciso voltar a debatê-lo aqui, na tentativa de verificar no que ele se diferenciava daquele intentado pela Unesco. Tomando como exemplos dois documentos, o primeiro escrito por Jerry Toeplitz e o segundo que acreditamos ter sido escrito por Henri Langlois (ou que ao menos corresponde de modo muito forte às suas ideias), podemos perceber ainda mais as duas principais concepções para o projeto do Instituto da Fiaf em pauta. A ideia é tentar verificar em que medida elas significavam duas diferentes concepções de cinematecas.

Vejamos primeiro o texto de Langlois. Não há data no texto, mas vemos indícios suficientes para datá-lo como sendo do ano de 1959 (entre o final de 1958 e o ano de 1959),

---

<sup>444</sup> AHFIAF – Carta Circular do Secretário-Geral Adjunto (H. Langlois) aos membros. Paris, 10 de fevereiro, 1959. P.1. Grifo nosso.

o que já é suficiente para o debate do qual pretendemos reconstruir aqui alguns aspectos centrais. As diferenças aparecem já de partida. Para Langlois o instituto deveria se dedicar a uma dupla tarefa básica: preparar pessoas qualificadas para o trabalho de arquivo e funcionar (ao mesmo tempo) como um centro internacional de pesquisa e difusão<sup>445</sup>.

Haviam sido decididas em Praga algumas atividades para o Instituto: a preparação de um manual sobre o trabalho dos arquivos, uma bibliografia de livros sobre cinema, o estabelecimento do regulamento para intercâmbio entre o pessoal dos arquivos, e finalmente, a organização de um curso sobre Eisenstein ou sobre filmografia. Para Langlois, era evidente que o comitê-diretor não poderia sozinho cuidar de todas essas tarefas, e que por isso mesmo seria necessário abrir outra frente – que era o próprio instituto – para cuidar da articulação dos vários projetos da federação que não dissessem respeito ao trabalho de preservação dos filmes de seus membros. Afinal, poderíamos mesmo perguntar: para que a Fiaf existia? É evidente que a federação tinha um papel político importante no sentido de dar peso internacional para as ações e solicitações de seus membros nacionais no campo da preservação do patrimônio cinematográfico, mas não seriam as ações de preservação propriamente ditas tarefas “exclusivas” das cinematecas? É verdade que a federação poderia criar um fundo de crédito, ou apoiar projetos de preservação, mas, além de debater questões relativas às técnicas de preservação e catalogação, para que mais as cinematecas se reuniam nos congressos da Fiaf durante todo esse período em foco aqui? As perguntas são válidas, pois existem já algumas tendências estabelecidas para se pensar na história da Fiaf. Para Langlois, a Fiaf existia também para articular os trabalhos de preservação com a difusão desses acervos. Ademais, a *preservação* não era debatida na Fiaf fora dos quadros do projeto do polo de circulação – para o francês conceitualmente mais adequado do que projetos exclusivamente voltados para a preservação, sobretudo por um fator fundamental que é preciso repetir: não se preservam filmes para serem guardados, estocados; a difusão dos mesmos de um modo ou de outro vai “fatalmente” acontecer. Restando saber por quem será promovida, sob que argumentos e para que público.

Trata-se mesmo de uma diferença de concepção. Langlois afirma que “para o futuro, é o Instituto que será responsável por todos os trabalhos concernentes à cultura no campo internacional. Ele concentrará todos os esforços feitos no passado que serão empreendidos

---

<sup>445</sup> Cf. AHFIAF – *Institut de Recherche et d’Enseignement de la Fiaf*. O principal indício para datação do documento é um citação a resoluções do congresso da Fiaf em Praga (1958), e a proposta de previsão de atividades para o ano de 1960.

no domínio da pesquisa e da ciência<sup>446</sup>. Novamente afirmamos que não se tratava de promover uma cisão entre preservação e difusão, muito pelo contrário. Podemos estranhar uma possível interpretação como se pertencesse ao *domínio da cultura* apenas as atividades que estivessem para além da preservação (do ponto de vista técnico). Mas não é disso que se trata. Se a difusão seria realizada de algum modo, de algum lugar teria que vir o dinheiro para fazê-la. A ideia de Langlois é que a Fiaf –guardiã dos materiais afinal – comandasse sua difusão, ou ao menos tivesse condições para promover sua própria difusão desse material. Langlois vai além, e desejava mesmo a *primazia* da Fiaf nesse campo (é decepcionante ver o rumo que as coisas tomaram tendo sido tal primazia entregue a terceiros que não às próprias cinematecas que dedicavam suas vidas à preservação do patrimônio cinematográfico).

É interessante ver como as coisas estavam mais claras na cabeça de Langlois em 1958/ 59. A coordenação dos trabalhos deveriam se concentrar em quatro eixos: pesquisa histórica e teoria do cinema, as cinematecas especializadas, formação de pessoal para os arquivos e difusão internacional. No campo da pesquisa, Langlois entendia ser necessário tornar o BIRHC um departamento do Instituto, sem que a entidade perdesse sua autonomia, bem como aproximar da Fiaf pesquisadores das Universidades que se interessassem em desenvolver pesquisa e projetos com o Instituto.

Para as coleções de filmes especializadas a proposta era mais ousada, e Langlois nos sugere que Toeplitz apoiava sua proposição. A ideia era que as cinematecas fossem proprietárias dessas coleções, para que pudessem utilizá-las “da melhor maneira possível”, o que podemos entender como sendo da maneira como as cinematecas quisessem<sup>447</sup>. É difícil entender como essas negociações eram pensadas, pois sabemos que envolvem questões relativas aos direitos legais dos filmes.

Naquele momento, as coleções especializadas com as quais a Fiaf tinha contato e participação eram as de filmes sobre arte, de cinema científico e de filmes etnográficos, mas as portas não deveriam, evidentemente, ser fechadas para outros gêneros caros a Langlois, o filme experimental e de vanguarda, e às associações (em torno desses gêneros cinematográficos) que se formavam naquele momento, e buscavam contato com a Fiaf. Eles

---

<sup>446</sup> AHFIAF – *Institut de Recherche et d’Enseignement de la Fiaf*. P.1.

<sup>447</sup> Cf. Idem, *Ibidem*.

deveriam antes estar em conformidade com os regulamentos e estatutos da federação e os trabalhos seriam realizados em parceria<sup>448</sup>.

No que dizia respeito aos trabalhos para formação de pessoal para os arquivos, Langlois considerava importante a publicação do manual, mas que ainda era muito pouco, sendo preciso pensar, também de partida, em cursos sobre problemas específicos da arquivística, citando a conservação e a filmografia – que devemos entender como sendo catalogação<sup>449</sup>.

No campo da difusão, a primeira proposta que chama a atenção – e não se tratava de algo defendido apenas por Langlois –, era a de produzir filmes com materiais de arquivo para uso pedagógico. Além disso, o programa do polo internacional de circulação é lembrado como sendo o coração do Instituto. Por fim, uma vez mais vemos proposto o que consideramos uma posição importante e fundamental para compreendermos as ideias de Langlois, a busca do devido reconhecimento ao trabalho da Fiaf nos festivais e mostras organizadas com filmes oriundos das cinematecas da Fiaf: “Todas as retrospectivas organizadas pelos Festivais Internacionais são realizadas com filmes da Fiaf. No momento somos parceiros invisíveis, mas devíamos ter as honras. E não podemos deixar a outros as conferências onde se discutem, sem nós e por vezes contra nós, as questões relativas aos arquivos<sup>450</sup>”.

Do ponto de vista prático, a proposta de Langlois era o estabelecimento de um secretariado permanente para o Instituto em Paris com um ou dois responsáveis empregados, e a votação de um orçamento da Fiaf para a manutenção desse secretariado. Langlois é categórico em afirmar que os trabalhos e solicitações do instituto não podem deixar de ser pagos, isso é, não poderiam ser feitos na base do voluntarismo. Além disso, ele pede que sejam lembradas as decisões do congresso de Dubrovnik (1956) para o estabelecimento de sessões locais do Instituto, bem como a previsão para a realização de mostras internacionais do Instituto para que circulassem em diferentes países do mundo<sup>451</sup>.

---

<sup>448</sup> Cf: AHFIAF – *Institut de Recherche et d’Enseignement de la Fiaf*. P.1. Um projeto de associação muito caro a Langlois e que mereceria maior atenção era o de uma entidade – que ele desejava associada à Fiaf – de produtores cinematográficos independentes, gênero chamado por ele de *film individuel*.

<sup>449</sup> Cf: Idem, *Ibidem*, P.1.

<sup>450</sup> *Ibidem*, P.2.

<sup>451</sup> Cf: Idem, *Ibidem*. P.2.

Toeplitz entendia o projeto de um modo bem mais frio, no sentido que se buscava mais estritamente e supostamente um modo de gestão do mesmo. Mas tal frieza não vinha apenas de necessidades práticas para a administração do Instituto; vinha da concepção do mesmo, que dissecava o corpo como o fazem cientistas com ratos de laboratório, perdendo assim por vezes o conceito em unidade e coesão. Em carta, de 2 de novembro, enviada a Marion Michelle, ele solicita à secretária da Fiaf que enviase uma nova circular aos membros sobre o instituto, que contivesse um questionário/ sondagem a respeito das expectativas das cinematecas para com o projeto da Fiaf, e das linhas de trabalho que seriam tentadas. Em parte trata-se de um questionário pertinente e necessário no sentido de precisar as demandas, o que estava ou não pronto para ser utilizado em prol do projeto, etc. Podemos ver isso, por exemplo, quanto se trata de saber se existiam coleções especializadas nas cinematecas membros, ou se elas desejavam formar alguma; o mesmo quando se tratava das atividades dos membros visando a qualificação de seu pessoal, se estariam dispostos a receber pessoas de outras cinematecas para cursos de aperfeiçoamento técnico e mesmo com relação ao trabalho de pesquisa, ainda que nesse último ponto possamos já perceber no mínimo o pouco estímulo, ou baixo estímulo do presidente – ainda que fosse ele próprio, Toeplitz, um professor e pesquisador de cinema<sup>452</sup>.

O mesmo, contudo, não podemos dizer com relação a um dos pontos-chave do projeto de Langlois: a difusão. A enquete pode parecer democrática, e podemos estar forçando um pouco a nota, mas o fato de algumas perguntas ainda serem colocadas em pauta pelo presidente da federação nos mostram no mínimo, e na melhor das hipóteses, algumas dúvidas com relação à identidade mesma das cinematecas, e na pior delas uma visão *fragmentada* desse tipo de instituição. Um dos seis tópicos da carta-circular sobre o instituto deveria ser o seguinte: “Qual é sua opinião sobre a possibilidade da Fiaf organizar mostras de filmes ou festivais? Você teria alguma ideia para tais tipos de programas? Você está disposto a suprir os organizadores de tais festivais com filmes de sua coleção? Você está disposto a organizar tais festivais? Se sim, quando e em quais condições?”<sup>453</sup>

É muito difícil com a documentação que temos reconstruir “totalmente” o debate em torno dos dois projetos, mas temos pistas, indícios importantes para fundamentarmos aqui

---

<sup>452</sup> Cf: AHFIAF – Carta de Jerzy Toeplitz a Marion Michelle, Varsóvia, 2 de novembro de 1959. P.1.

<sup>453</sup> Idem, Ibidem.

nossa hipótese básica, a de que de um lado Langlois defendia uma maior coesão do projeto; que deveria ele próprio ter papel preponderante da Fiaf e de seu instituto no trabalho de difusão – o que em boa medida muda como conceber os trabalhos de pesquisa – e, por outro lado, a tendência da federação de delegar mais e mais essa tarefa a terceiros, o que coadunava com os intentos da Unesco. Vamos então as tais pistas, os tais rastros e vestígios. Em 18 de julho de 1958, o senhor Ferenc Hont, presidente do Instituto de Ciências do Teatro e do Filme da Hungria – órgão estatal que abrigava a Cinemateca Estatal e o Museu de Teatro da Hungria – escreveu para Henri Langlois, comunicando-lhe oficialmente que o comitê-diretor da Fiaf o havia incumbido de cuidar do programa de atividades do Instituto da Fiaf para o ano seguinte, em mais uma tentativa de colocar o projeto do Instituto em prática.

Embora tenham acontecido alguns mal-entendidos, parece evidente que a proposta apresentada por Hont estava em plena sintonia com o que imaginava Langlois. Além das atribuições básicas do novo instituto da Fiaf – como a de servir como uma coleção central de documentos sobre a história do cinema, bem como assegurar a formação de pessoal para os arquivos – aparecem alguns pontos (ainda na carta de Hont) que merecem destaque: “Susitar a criação de comitês nacionais de estudo da arte e da história cinematográfica e de centros de pesquisa e experimentação cinematográfica<sup>454</sup>”. Essa ideia de centro de pesquisa e experimentação cinematográfica está intimamente associada a outro ponto citado mais adiante como atribuição do instituto: “apoiar o esforço de realizadores de filmes independentes<sup>455</sup>”. Tais intuitos mostram um modo de entender a difusão como meio de ligação direta com o campo da produção cinematográfica. É nesse tipo de intento que podemos identificar e compreender melhor o que significa falar de um *museu vivo* quando tratamos de concepções de cinematecas – no caso aquelas mais próximas das concepções de Langlois, aqui nosso exemplo maior. Além desses pontos, e por isso mesmo diríamos, a carta é clara quanto às intenções de Hont de que o Instituto fosse “um centro internacional de museologia cinematográfica”, assim como um centro de difusão, digamos, de seu próprio trabalho.

Como anexo da carta, Hont enviou um questionário, que seria encaminhado a todos os membros da federação, visando obter as informações necessárias para dar início aos trabalhos práticos do instituto. O questionário se dividia em quatro partes. A primeira delas dizia respeito à pesquisa. Hont queria saber, por exemplo, quais eram os trabalhos de

---

<sup>454</sup> AHFIAF – Carta de Ferenc Hont a Henri Langlois, Budapeste, 18 de julho de 1958. P.1.

<sup>455</sup> Ibidem, P.2.

pesquisa em curso, se existiam grupos de estudo, quais os trabalhos haviam sido feitos para ou em parceria com instituições estrangeiras; se existam bibliotecas nas cinematecas, acervo documental (não-filmes), e o tamanho e modos de organização dos mesmos.

A segunda parte do questionário era dedicada à difusão. Era grande a ênfase nas perguntas relacionadas à publicações realizadas ou em projeto pelas próprias cinematecas. Contudo, são feitas perguntas hoje pouco usuais no universo desse tipo de instituição, como por exemplo, se os membros teriam estúdios cinematográficos a sua disposição (para a realização de experimentos cinematográficos), assim como sobre a difusão dos filmes propriamente ditos (mostras e festivais, etc.).

A terceira parte questionava os membros sobre atividades para a formação de mão de obra para as cinematecas; Hont solicitava informações sobre atividades que já eram desenvolvidas pelos membros, possíveis intercâmbios já existentes, bem como sobre os planos das cinematecas de estabelecerem contatos e convênios com as escolas de cinema e com a universidade. Por fim, na última parte do questionário, Hont pedia sugestões e opiniões sobre a forma de organização do instituto, de suas seções nacionais, e também sobre o modo de financiar tais atividades, juntando uma questão que, se pode parecer banal, tinha certo tom de camaradagem e compreensão para com a situação dos membros (notadamente os mais pobres), espírito que, por vezes, parece ter faltado na Fiaf: “Que dificuldades você encontra como Seção Nacional do ICIÉAH [sigla para o instituto]? Quais são suas necessidades? Financeiras, de pessoal, etc. Como podem as outras seções nacionais ajuda-lo? Inclua ainda outras observações e proposições se desejar<sup>456</sup>”.

O que gostaríamos de frisar, é que existia tanto na carta como no questionário enviado por Hont um equilíbrio entre os *polos de formação* do projeto do instituto – que advém de uma concepção de cinemateca – inexistente no projeto da Unesco, ou que ao menos tinha outras conotações políticas, e que por vezes faltava no próprio debate da Fiaf com relação ao projeto; falta que levou a federação à crise, muito mais, ou tanto quanto as “maluquices” de Langlois, e para cada vez mais perto da própria Unesco, mudando definitivamente o rumo da história da federação.

Vemos o mesmo ímpeto (de busca por esse *equilíbrio*) em um relatório preparado pelo comitê-diretor, depois de reunião em maio de 1958. De partida citemos um fato que já havíamos visto em outros documentos, e para o qual damos nossa interpretação. Devido à demora da Fiaf para com o andamento prático do projeto do Instituto de um lado, e de outro,

---

<sup>456</sup> AHFIAF – Questionário anexo a Carta de Ferenc Hont a Henri Langlois, Budapeste, 18 de julho de 1958. P.3.

por conta dos avanços da Unesco para com o projeto de seu próprio instituto, Langlois se adiantou e registrou legalmente, na França, um *Instituto Internacional de Estudos de Arte e História da Fiaf*, nome que poderia ser utilizado doravante para as atividades da federação planejadas como sendo atividades do instituto, como os intercâmbios de estagiários<sup>457</sup>. Outro ponto fundamental do documento, afirma que, dentre as finalidades do novo instituto era a de criar uma universidade de história e museografia do cinema:

Isso implica igualmente, como objetivo final na concentração em um único lugar, de um laboratório, salas de trabalho, auditório, etc. e de um programa de cursos e trabalhos práticos, para os quais contribuiriam especialistas vindos de todos os arquivos e disciplinas concernentes aos departamentos da Fiaf e *que serão abertas, não apenas ao pessoal dos membros*<sup>458</sup>.

Mas, como estamos vendo, as coisas andavam lentamente, e enquanto o instituto não tinha ainda sua sede principal que pudesse centralizar os trabalhos e cuidar de modo mais sistemático do financiamento dos mesmos, a Assembleia-Geral da Fiaf havia votado (por unanimidade) uma resolução (em Dubrovnik, 1956) que dividia as tarefas do instituto entre alguns membros. Praga ficaria encarregada dos trabalhos relacionados à técnica (sem que saibamos bem o que isso significava), estética e documentação (em papel supomos), biblioteca e bibliografia estaria em Wiesbaden, na Alemanha, História em Paris, Pedagogia em Moscou, Conservação em Londres, Circulação (termo usado no lugar de difusão) para nossa surpresa, em Nova Iorque<sup>459</sup>.

No entanto, o relatório do comitê-diretor se queixa da lentidão dos trabalhos, e da pouca articulação entre aqueles que estavam sendo realizados – inclusive alguns intercâmbios de estagiários. Além das decisões de Dubrovnik (1956) de encarregar os arquivos acima citados de preparar programas de estudo (em suas respectivas especialidades) para o instituto, em poucas ocasiões tinham sido possíveis debates mais específicos em torno dos trabalhos da nova entidade da Fiaf. Vale notar que o Congresso do Birhc (Paris, 1958) é citado como tendo sido uma dessas poucas ocasiões. Em suma, embora na prática algumas ações já estivessem sendo tomadas, era preciso sistematizá-las; o instituto não tinha ainda nem mesmo seu estatuto pronto, e para resolver tal situação, novamente uma reunião do Birhc é citada (em Bruxelas, ainda em 1958). O comitê-diretor sugeria organizar, paralelamente à reunião dos pesquisadores, um encontro do comitê

---

<sup>457</sup> Pela federação, e por Langlois talvez, pois não sabemos que tipo de registro ele teria feito do instituto.

<sup>458</sup> AHFIAF – Fiaf - Relatório do Comitê-Diretor, maio de 1958 – *Institut International d'Études d'Art et d'Histoire de la Fiaf*. P.1.

<sup>459</sup> Cf. Idem, Ibidem.

provisório do instituto para definir os estatutos da nova entidade, para que, enfim, pudessem ser submetidos à Assembleia-Geral da Fiaf em Estocolmo, no ano seguinte (1959).<sup>460</sup>

\* \* \*

Em 1º de setembro de 1958, Langlois mostrava-se ao mesmo tempo ainda confiante e otimista com relação ao projeto da Fiaf, mas parecia saber que dificilmente as coisas mudariam de rumo. Em carta a Ferenc Hont, Langlois elogia o questionário elaborado pelo húngaro (que teria valor estatístico), mas remarca a urgência de ações práticas. Era preciso obter dos arquivos que haviam aceitado participar do Instituto, os programas de estudo, os regulamentos para os estágios e as especialidades que houvessem escolhido para ministrar cursos para estagiários em intercâmbio. Langlois pedia ações práticas, tais como as relacionadas aos vistos para estrangeiros nos diferentes países. Três anos haviam se passado já desde Dubrovnik, e pouca coisa havia sido feita. É importante notar que era sobre questões técnicas que Langlois insistia – nesse caso, nos intercâmbios de estagiários, um tipo de trabalho de base – como um modo de começar efetivamente com as atividades do Instituto, e não vê-lo sucumbir como mais uma questão teórica não concretizada. Langlois se queixa da *lentidão de espírito* de seus colegas da Fiaf, *que não entendiam nada, e que haviam reduzido o projeto a questões financeiras*<sup>461</sup>. Os rumos dos trabalhos com os membros associados, de um comitê de coordenação para gerir as atividades e parcerias entre eles e a Fiaf, também o estavam desagradando e muito (como vimos): “salvo um milagre de última hora, [o projeto] se encaminha para a garagem. Que ideia o ter confiado a Lindgren!”<sup>462</sup>. O Tom de otimismo foi deixado para o final da carta, quando Langlois afirma não ter isso tudo nenhuma importância:

Eu sempre pensei que todos esses projetos dependiam completamente do azar, pois eles são válidos apenas com a boa fé de parceiros ligados por interesses comuns. É a razão pela qual nós devemos conseguir em Bruxelas dar vida real aos intercâmbios de estagiários e aos programas de formação de nosso pessoal<sup>463</sup>.

---

<sup>460</sup> Cf: AHFIAF – Fiaf - Relatório do Comitê-Diretor, maio de 1958 – *Institut International d'Études d'Art et d'Histoire de la Fiaf*. P.1.

<sup>461</sup> Cf: AHFIAF – Carta de Henri Langlois a Ferenc Hont. 1 de setembro de 1958. P.1.

<sup>462</sup> Ibidem, P.2.

<sup>463</sup> Idem, Ibidem.

Na mesma carta, Langlois ainda reafirma que havia registrado legalmente na França o nome que desejava utilizar para o instituto, a fim de evitar que um dia se visse juridicamente impedido de utilizá-lo, prevendo inclusive no modo como as finalidades do mesmo haviam sido registradas, os desenvolvimentos futuros do BIRHC e do já citado projeto de Langlois, de uma entidade de produtores independentes, chamado por ele de *Film Individuel*. O Secretário-Geral da Cinemateca Francesa afirma também ter procedido dessa forma *com o aval da Assembleia Geral da Fiaf*, ou ao menos tendo avisado a federação: “Eu me expliquei alias ao Congresso, e o fiz de modo bem preciso<sup>464</sup>”.

O desânimo e as precauções de Langlois tinham fundamento. Tivemos acesso ao projeto de Manual de Arquivos de Filmes preparado por Hont (um resumo dos capítulos; texto de 21 páginas<sup>465</sup>), e nele vemos o mesmo equilíbrio entre os polos de formação do projeto – equilíbrio que tanto agradava Langlois, e que tão ferreamente ele defendia. O manual seria dividido em quinze capítulos, sendo eles: precedentes históricos das cinematecas, estrutura dos arquivos cinematográficos, prospecção e coleções de filmes, salvaguarda (corrido por Toeplitz como conservação) e restauração de filmes, catalogação e filmografia, sobre as bibliotecas das cinematecas e arquivos, fotos, cartazes, maquetes e outros documentos em papel, e um capítulo sobre salas de projeção. Os outros seis seriam dedicados mais diretamente à difusão. Haveria um capítulo sobre museus de cinema, outro sobre pesquisa histórica e científica, seguido de outro muito interessante intitulado *lembranças, fixação* (corrigido por Toeplitz como *memórias*), e *filmes experimentais*, depois um sobre ensino, e por fim, documentação e propaganda (corrigido por Toeplitz como *popularização*), relação dos arquivos com outros organismos e finalmente um sobre o Instituto da Fiaf. Novamente aqui – no projeto de publicação preparado por Hont – vemos expresso o equilíbrio entre fatores técnicos de preservação, catalogação e restauro, e as atividades mais diretamente ligadas à difusão, pesquisa, museologia, ensino, etc.

Contudo, Ferenc Hont abandonou o projeto do Manual – segundo justificativa oficial da Fiaf, a pedido dele próprio (e não duvidamos disso), devido ao fato que Hont assumirá outras e pesadas responsabilidades no Instituto Húngaro de Teatro e Cinema. A tarefa do manual passou então para o diretor do Instituto da Fiaf, e presidente da federação, Jerzy Toeplitz. Em 18 de novembro de 1959, a secretária-executiva da Fiaf, Marion Michelle,

---

<sup>464</sup> AHFIAF – Carta de Henri Langlois a Ferenc Hont. 1 de setembro de 1958, P.1.

<sup>465</sup> Documento encontrado também no arquivo da Fiaf.

enviou um circular aos membros da federação sobre o instituto, comunicando-os de algumas sugestões de Toeplitz sobre a preparação do Manual:

A fim de apressar a publicação do Manual, o Senhor Toeplitz considera necessário eliminar, por hora, os capítulos anteriormente previstos sobre: a) trabalho científico e pesquisa histórica, b) memória, c) ensino. Esses capítulos tratam de vastos problemas, e não entram necessariamente no campo de trabalho dos arquivos de filmes, eles poderão ser realizados ulteriormente no quadro de outros projetos do Instituto. Além disso, o Senhor Toeplitz sugere que o capítulo X, POPULARIZAÇÃO, *seja limitado às atividades e publicações de seus membros estritamente ligadas às principais responsabilidades e finalidades dos arquivos*<sup>466</sup>.

A proposta de Toeplitz era que o Manual fosse dividido em oito capítulos, tendo um organizador cada (e outros colaboradores) sendo eles: histórico das cinematecas (Langlois), organização e administração de um arquivo (Toeplitz), prospecção e coleções de filmes (James Card – com participação de Paulo Emilio), conservação e restauração de filmes (Lindgren), catalogação e filmografia (Victor Privato e Svoboda), sobre as bibliotecas das cinematecas e arquivos (Brusendorff), fotos, cartazes, maquetes e outros documentos em papel (Lauritzen) e por fim, um capítulo sobre salas de projeção (Richard Griffith).<sup>467</sup> O caminho estava *oficialmente* aberto para que outras entidades assumissem o papel da Fiaf na difusão do patrimônio cinematográfico. O caminho estava *oficialmente* aberto para que a ideia de *acesso* substituísse o *conceito* de difusão.

---

<sup>466</sup> AHFIAF – Fiaf, Circular, Ref.: *Institut de Recherche et d'Enseignement de la Fiaf*. Paris, 18 de novembro de 1959. P.1. Grifos nossos (em itálico).

<sup>467</sup> AHFIAF – Projeto de Jerzy Toeplitz, anexo a: Fiaf, Circular, Ref.: *Institut de Recherche et d'Enseignement de la Fiaf*. Paris, 18 de novembro de 1959. P.1.

## *Desfecho*

Henri Langlois não desejava ver a Fiaf enredada em questões políticas que não dissessem respeito ao cinema, ou mais especificamente às cinematecas. Não que ele entendesse que o cinema, as cinematecas e a Fiaf estivessem para além da política. O que importa é que Langlois – e outros dirigentes das cinematecas e da Fiaf – queriam autonomia para difundir os filmes da maneira como achavam conveniente fazê-lo, e isso não seria possível (definitivamente) em projetos financiados pela Unesco, e muito pior, *com as diretrizes da Unesco transplantadas a tais projetos*. O posicionamento de Langlois estava intrinsicamente relacionado com o *modelo institucional* da Cinemateca Francesa: um modelo de autonomia institucional frente ao Estado, de quem recebia a maior parte dos recursos, mas com relativa independência para a utilização desses mesmos recursos.

Como tentamos mostrar no primeiro capítulo desse trabalho, os projetos da Fiaf no período em foco na pesquisa (1948 – 1960) se articulavam entre si, formando um todo coerente, e que se configurava como uma espécie de *forte de defesa* da federação frente ao mercado que ela mesma ajudou decisivamente a engendrar: o mercado do patrimônio cinematográfico. Esse *forte* desejava participar ativamente dos debates e das formulações em torno da memória e do patrimônio cinematográfico preservado pelas cinematecas – quando não capitaneando tais atividades – e não apenas trabalhar para dar *acesso* aos materiais. Podemos apontar dois dos principais motivos devido aos quais essa situação deveria ser evitada. Eles se relacionam a um mesmo tema; um mesmo objeto; mas em compassos de tempo diversos: a produção cinematográfica. Em um primeiro momento, apenas dar acesso, tira em grande medida as cinematecas do comando das ações, pois as negociações se fazem entre detentores legais dos filmes e os promotores da atividade de difusão – que depois do *fim* dos cineclubes, passou a ter como finalidades o mercado de vídeo, as salas alternativas dos circuitos de exibição das grandes cidades, a televisão por assinatura, e mais recentemente a internet. Em um segundo momento, a lógica da produção já traz previsto em seu DNA os procedimentos a serem adotados depois do encerramento, do que agora podemos chamar de *primeira* carreira comercial do filme.

Evitar as outras carreiras comerciais do filme tornou-se *legalmente* impossível. No caso do patrimônio cinematográfico, o Conselho Internacional de Cinema e Televisão da Unesco foi a primeira grande porta de entrada para essas mudanças que consolidaram o mercado do patrimônio cinematográfico.

O primeiro problema, como apontamos acima, era distanciar as atividades de difusão das cinematecas por meio da aceitação de um agente intermediário complexo como a Unesco. Para que possamos compreender um pouco melhor esse problema, é necessário dar aqui certa atenção à história da Unesco; e o faremos com base no excelente trabalho de Chloé Maurel<sup>468</sup>.

Parece óbvio supor que a Unesco – agência das Nações Unidas para a Educação e Cultura – fosse ela própria, durante o período em foco aqui, um reflexo das tensões internacionais que marcavam o mundo. Ainda que seja preciso – como fez Maurel – mesurar tal influência, não resta dúvida alguma que ela existiu, e que não foi pouca.

Um dos pontos evidentemente discutido à exaustão por Maurel é até que medida a agência não servia apenas para regular as políticas de Estado, e até que ponto tinha alguma independência de seus governos. A autora cita documentos da própria ONU, já na conferência geral da ONU de 1949, que caracterizavam as delegações da Unesco como tendo sido compostas com a visível preocupação de *evitar* personalidades muito brilhantes ou muito vigorosas. “Os governos parecem terem seguidamente preferido funcionários e diplomatas aos intelectuais propriamente ditos, descartando também os de perfil político<sup>469</sup>”. Maurel mostra como desde a criação da agência, uma divisão interna importante na Unesco marcou toda sua história: entre o *clã Latino*, e o *Anglo-Saxão*. Disputa essa cujo interesse precoce dos EUA autora descreve:

Se os EUA se interessaram então tanto pela Unesco, era com a finalidade de orientar o programa dessa organização em um sentido que favorecesse seus interesses. Assim, os EUA insistiam para que a ação cultural da Unesco se abrisse para o *mass-media* (rádio, imprensa de grande circulação, cinema) que eram em grande parte controlada pelos EUA. Por isso os EUA viam na Unesco a possibilidade de difundir suas ideologias e seus produtos culturais no mundo, o que seria vantajoso tanto no plano político quanto no econômico. Entretanto, esses verdadeiros motivos de interesse pela Unesco deveriam permanecer escondidos. Em maio de 1950 o americano Walter Laves, então subdiretor geral da Unesco chama a atenção de Benton que tinha, na mídia americana propostas muito explícitas sobre o interesse político dos EUA pela Unesco: “Você não pode dizer abertamente que a Unesco deve estar a serviço da política exterior norte-americana”. Diz-lhe<sup>470</sup>.

---

<sup>468</sup> MAUREL, Chloé. *Histoire de l'UNESCO – Les trente premières années. 1945 – 1974*. Paris: L'Harmattan, 2010.

<sup>469</sup> *Ibidem*, P.94.

<sup>470</sup> *Ibidem*, P.96.

Isso tudo era só um prelúdio às tensões que viriam com a Guerra Fria. Tensões que de início se apresentavam de forma bastante desequilibradas na organização, devido a presença muito reduzida do bloco comunista no início da história da Unesco. Isso se devia à desconfiança da URSS para com a Unesco. Maurel cita um jornal moscovita, o *Novye Vremia (Novo Tempo)* de 29/03/1950: “Sob a bandeira do cosmopolitismo, a Unesco preconiza e defende a política dos americanos que aspiram dominar o mundo. A Unesco serve para favorecer a expansão ideológica do imperialismo do dólar e participa ativamente de uma propaganda hostil à União Soviética e às democracias populares (...)”<sup>471</sup>.

Por outro lado, a ausência da URSS era também lamentada por numerosos Estados membros e igualmente contribuía para aumentar a atmosfera de ceticismo em relação às capacidades da Unesco. Era difícil ser diferente. Com todo seu poder e influência o bloco ocidental barrava sistematicamente os projetos de seus adversários, bem como a entrada de outros Estados que pudessem lhe fazer frente, por serem aliados de seus adversários (que naturalmente defendiam suas respectivas candidaturas). Um caso típico foi o da China:

Seguindo o exemplo da ONU, e sob a influência dos EUA, a Unesco reconhece o regime nacionalista da pequena ilha de Taiwan como sendo o único regime legítimo da China e recusa a reconhecer o regime comunista vigente na imensa China continental. Na conferência geral de 1949, a Unesco decide então abandonar os projetos que ela tinha começado na China continental. Na conferência geral de 1950, as delegações da Tchecoslováquia, da Polônia e da Hungria reclamam pela admissão da China popular à Unesco. Em vão. Essa solicitação, formulada novamente pelas democracias populares nas conferências gerais seguintes, se choca de novo à recusa sob a pressão dos EUA. A recusa dessa demanda é uma das razões da retirada das democracias populares da Unesco<sup>472</sup>.

A saída das democracias populares, como afirmou o então diretor geral da Unesco, Julian Huxley, abria um grande fosso na pretendida universalidade da organização. A autora mostra como isso se ligava ao anticomunismo dominante na Unesco que se manifestava pela crença obsessiva de uma infiltração comunista na organização, e contribui para fazer da Unesco um instrumento de propaganda anticomunista. Assim, paralelamente à ‘caça as bruxas’ que se deflagrou nos EUA contra os comunistas nos anos 1940-50, um fenômeno análogo se desenvolve na Unesco. Segundo Maurel, desde 1947 o departamento de Estado adverte todos os diplomatas americanos de um suposto ‘perigo de desenvolvimento de uma aliança de intelectuais de esquerda contra a influência americana’ no seio do pessoal da

---

<sup>471</sup> MAUREL, C. Op. Cit. Apud: P.111.

<sup>472</sup> Ibidem, P.114.

Unesco. São estabelecidas listas de todos os comunistas declarados da Unesco, e comandadas enquetes confidenciais sobre numerosos membros do Secretariado suspeito de serem comunistas (notadamente de franceses), acompanhadas de um esforço visando suas substituições. “Os agentes do departamento de Estado, obcecados pela fobia anticomunista, se afirmam rapidamente persuadidos de que as ‘manetes de comando [da Unesco] estão agora nas mãos de comunistas de *compagnons de route*’ e que ‘a Unesco corre o risco de cair nas mãos do *Komintern*’, parecendo ignorar que o *Komintern* deixou de existir em 1943<sup>473</sup>”.

\* \* \*

Saindo um pouco desse quadro mais geral, podemos comentar um ponto que poderia trazer muito conflito entre a Unesco e a Fiaf. Segundo Maurel, os EUA faziam igualmente pressão sobre a Unesco para que as ONG de tendência comunista, ou simplesmente de esquerda, que desejassem cooperar com a Unesco, não obtivessem o ‘status consultativo’, estatuto jurídico necessário para poder cooperar oficialmente com a Unesco e receber financiamentos dessa organização. “A Unesco cede às pressões. Na conferência geral de 1952, sob pressão dos EUA, seis ONG de tendência comunista perdem seu status consultativo com a Unesco. Em seguida nenhuma outra ONG comunista conseguirá tal status<sup>474</sup>”. Do ponto de vista político, definitivamente – apesar dos vultuosos possíveis financiamentos – a Unesco não parecia ser a melhor parceira para uma instituição que agregava instituições que tinham (inerentes a sua “natureza” contraditórias ou não – pois se trata de uma contradição do próprio objeto) tendências “subversivas” à lógica industrial (e capitalista) do cinema.

Por outro lado, na Convenção Geral de 1950, a Polônia acusa a Unesco de, sob pretexto de desenvolver programas de ‘reeducação’ voltados para as populações dos ‘países ex-inimigos’, notadamente Alemanha e Japão, estaria cooperando e patrocinando de fato várias organizações de juventude derivadas das antigas *Hitle-Jugend*. A preocupação era também – como sempre – com o avanço do comunismo nesses países, e por isso mesmo a

---

<sup>473</sup> MAUREL, C. Op. Cit. P.115. Segundo a autora, o departamento de Estado americano se angustiava particularmente com uma “possível” contaminação comunista na América Latina, e vigiava então com grande atenção os agentes da Unesco enviados para a América Latina e para o Caribe, assim como os membros das delegações dos Estados Latino-Americanos.

<sup>474</sup> Ibidem, P.116.

agência continuava a recusar a candidatura de vários Estados (de governos socialistas), ao passo que, ao mesmo tempo, estreitava relações, por exemplo, com o Vaticano<sup>475</sup>.

Assim de 1945 a 1953 a atmosfera da guerra-fria obscureceu rapidamente as perspectivas da Unesco. As relações Leste-Oeste foram desequilibradas no seio da organização: estando a URSS ausente as democracias populares não tardaram em se retirar, fazendo da influência ideológica do bloco ocidental aparecer como predominante. Essa influência se traduziu por orientações atlânticas, católicas e marcadamente anticomunistas. Os EUA e o Vaticano se afirmam como atores importantes da nova organização<sup>476</sup>.

A entrada da URSS na Unesco, apesar de contribuir decisivamente para estabelecer certo equilíbrio diante da conjuntura política do período, não mudaria muito o panorama da agência do ponto de vista da análise que estamos tentando tirar de sua história, ou seja, procurar entender no que (e como) parecerias da Fiaf com a Unesco poderiam contribuir para o desenvolvimento das cinematecas membros da federação, para além de recursos financeiros. Pelo contrário, a entrada da URSS na Unesco acabou por enredar a agência de vez nos meandros da Guerra-Fria, criando segundo Maurel, *uma politização generalizada na Unesco*.

Evidentemente, esse restabelecimento de um mínimo de equilíbrio político na Unesco poderia ser visto pelos membros da Fiaf como uma possibilidade mais “segura” de tentar angariar recursos para as cinematecas, por meio da agência, e sem se comprometer demasiadamente com as linhas de conduta da ONU. Maurel cita um exemplo que pode ter interessado muito à Fiaf naquele momento. Trata-se do depoimento de Henry Cassirer, um antigo funcionário da Unesco, que evoca a conferência internacional de produtores de emissões educativas de televisão, organizada em Londres em 1954, pela Unesco e pela BBC como um ‘encontro histórico’ entre aliados dos dois blocos: pela primeira vez, segundo Cassirer, profissionais da União Soviética que tinham aderido à Unesco, tomavam parte no livre intercâmbio de ideias e experiências com seus colegas do oeste<sup>477</sup>. Algo que faz pensar não só na postura de Jerry Toeplitz (um polonês afinal), como presidente da Fiaf diante desse quadro, como também mostra que, não por acaso, houve uma concentração de congressos da Fiaf no Leste nesse período<sup>478</sup>.

Mas as perspectivas não eram assim tão boas para aqueles que, dentro da Fiaf, buscavam e defendiam uma maior autonomia das cinematecas (e da própria federação) face

<sup>475</sup> Cf. MAUREL, C. Op. Cit. P.119.

<sup>476</sup> Ibidem, P.120.

<sup>477</sup> Cf: Ibidem,. P.126.

<sup>478</sup> Cf: <http://www.fiafnet.org/uk/congresses/pastcongress.cfm>

às idas e vindas das políticas dos Estados. Naturalmente, é um tanto quanto utópico pensar a tentativa de se imunizar de tal tipo de influência, e o caso francês é um bom exemplo (Langlois financiava a Cinemateca Francesa, sobretudo com recursos do Estado francês). A “dependência” de Langlois, e da Cinemateca Francesa era, contudo, apenas da França, e não do tabuleiro político (e financeiro) de um órgão internacional como a Unesco.

Maurel aponta como sendo o elemento mais significativo da politização crescente da Unesco uma importante modificação nos estatuto do conselho executivo, que foi votada na conferência geral de 1954, “sob pressão dos EUA e do Reino Unido, apesar da oposição de vários membros dentre eles a França”. A autora nos mostra que, anteriormente, os membros do conselho executivo eram (teoricamente) eleitos a título *estritamente pessoal* por suas qualidades pessoais de intelectuais; a partir de 1954 eles passaram a ser escolhidos e *apresentados oficialmente por seus governos*, eleitos enquanto representantes dos respectivos governos. “Desde então, o conselho executivo não tem mais a vocação de ser composto por pensadores, de intelectuais, de cientistas, mas de diplomatas e altos funcionários da administração dos Estados. Esta modificação teve por consequência submeter mais nitidamente ainda a ação da Unesco às influências políticas dos Estados<sup>479</sup>”. Maurel completa remarcando como tais mudanças fortaleceram as posições dos EUA e da Grã-Bretanha no seio do conselho.

Poderíamos apontar uma série de outros pontos de tensão política no âmbito da Unesco que poderiam não interessar em nada a alguns membros da Fiaf, como por exemplo, as relações da agência com o Vaticano, ou o acirramento das tensões entre países não mais apenas do Leste-Oeste (Guerra-Fria – no sentido mais clássico termo – capitalismo *versus* comunismo), mas também entre os países do eixo Norte-Sul, com a emergência e afirmação dos países do *terceiro-mundo*; mas, não é esse nosso foco principal. Passemos diretamente, para um tema de relevância ainda mais direta como nosso tema aqui: a *história do direito autoral* e do *copyright*. Assunto esse que teve na Unesco e no seu Conselho Internacional de Cinema e Televisão um dos fóruns privilegiados.

---

<sup>479</sup> MAUREL, C. Op. Cit. P.129.

Curiosamente esse tema tão fundamental (direito autoral/ *copyright*) não aparece clara e abertamente em nenhum documento que tenhamos lido e analisado, e não foram poucos. Contudo, é como se o tema sempre estivesse presente de algum modo, visto que ele é a base principal sobre o qual se apoiam os trabalhos de uma cinemateca. Vejamos uma primeira (e possível) definição geral do que vem a ser o direito autoral:

O direito autoral é ao mesmo tempo um direito individual em sua dimensão de direito moral (distribuído de modo não igualitário segundo os países) e um direito de propriedade pelo aspecto patrimonial. O componente econômico consiste em conceder ao autor, depois aos seus herdeiros, um monopólio de exploração da obra que toma a forma de direitos pecuniários cedíveis e limitados no tempo. A construção dessa categoria jurídica e a legitimação à qual ela dá lugar sobre o terreno econômico não param de evoluir<sup>480</sup>.

O debate em torno do direito legal começa com Locke no final do XVII nos quadros da formação filosófica da sociedade burguesa. Vale a pena tentar resumir o histórico apresentado por Françoise Benhamou e Joëlle Farchy, pois por meio dele podemos ver que as questões fundamentais sobre a matéria permanecem as mesmas.

Para Locke a propriedade natural do indivíduo se estende ao seu corpo do mesmo modo que a do autor sobre sua obra, já que ela é fruto de seu trabalho. Cedo, contudo, como oposto à tradição Lockeana se desenvolveu uma concepção utilitarista do direito autoral nos termos da qual a propriedade intelectual tira sua legitimidade de sua eficácia econômica.

As autoras afirmam que os debates sobre a legitimidade e a aplicação do direito autoral se prolongam por todo o século XIX. O economista liberal Frédéric Bastiat preconiza, segundo as autoras, um direito de propriedade perpétua inspirado em Locke; pois o autor era o proprietário natural da obra, e seus direitos sobre ela deveriam permitir a venda ao deixá-la como herança sem obstáculos como ocorria com outros tipos de propriedade. De outro lado, uma concepção utilitarista impregnava a concepção norte-americana, afirmando que a propriedade era uma construção cuja origem deveria ser buscada em sua utilidade social. Não é algo simples de se compreender, mas tal concepção, com todos os problemas que podem ser apontados tem, ou poderia ter uma vantagem. Os defensores do utilitarismo reconheciam que o monopólio do autor funcionava sim como um estímulo à criação, na

---

<sup>480</sup> BENHAMOU, Françoise; FARCHY, Joëlle. *Droit d'auteurs et copyright*. Paris. La découverte, 2009. P.5.

medida em que dava alguma garantia de direito aos autores, mas poderia ele também ter efeito contrário, e que por isso, deveria ser limitado no tempo<sup>481</sup>.

Outra justificação do direito autoral vem de uma corrente particular, ligada notadamente ao pensamento de Immanuel Kant: aquele da publicidade do discurso. Na Europa das Luzes do século XVIII, emergiu um espaço público de discussão, elemento decisivo da democracia nascente que ajudou a constituir um conjunto de pessoas privadas, que usavam o princípio da publicidade tal qual Kant o definiu (uso público da razão) como um meio de oposição ao poder. Esse momento era decisivo na história da arte que deixaria de ter no status sagrado, bom como no aval do mecenato Real, o seu status privilegiado, e passaria a ser reconhecida também, se não principalmente pelo gosto do público<sup>482</sup>.

A preocupação de constituir um domínio público atravessa o pensamento das Luzes. Ao mesmo tempo que Diderot publica notadamente *La lettre sur le commerce des livres* (1763), texto no qual ele defende a legitimidade da propriedade do autor sobre sua obra como um direito inalienável, Condorcet e Sieyès apregoam que uma propriedade literária sem limites seria injusto pois ela instituiria de modo durável um monopólio sobre as ideias que seriam parte prementes do bem comum e úteis ao progresso da humanidade: as ideias não saberiam ser a propriedade de uma pessoa, elas são o fruto de um processo coletivo de criação. Afim de conciliar proteção e difusão, Sieyès sugere um direito de duração máxima de 10 anos após a morte do autor. Esse debate se traduz por uma primeira delimitação do domínio público, sobre o qual encontramos uma definição precoce em um édito (*Arrêt*) de 1777, que estipula que todas as livrarias e editoras estão por princípio aptas a obter uma autorização para publicar um texto após o vencimento do privilégio que lhe é atrelado e à morte de seu autor<sup>483</sup>.

As autoras citam um discurso de Victor Hugo na abertura do congresso literário internacional de 1878 que, ao mesmo tempo em que coloca em evidencia o conflito de interesses públicos versus privados, representaria o pensamento hegemônico na França sobre o direito autoral – herdeiro da concepção de Locke e dos filósofos iluministas; Hugo teria afirmado que “o livro como livro, pertence ao autor, mas como pensamento, ele pertence – e a palavra não é assim tão vasta – ao gênero humano... Se um dos dois direitos, o direito do escritor e o direito do espírito humano devesse ser sacrificado, este deveria

---

<sup>481</sup> BENHAMOU, Françoise; FARCHY, Joëlle. Op. Cit. P.6.

<sup>482</sup> Idem, Ibidem.

<sup>483</sup> Ibidem, P.7.

certamente ser o direito do escritor, pois o interesse público é nossa preocupação única, e todos, eu o declaro, devem passar antes de nós<sup>484</sup>”.

Naturalmente, a indústria do livro era até o início do século XX o grande exemplo em questões relativas ao direito autoral. E continuaria sendo por bastante tempo. Contudo, muita coisa começou a mudar quando do advento de técnicas de reprodução mais avançadas, e de outras mídias; inicialmente o rádio e o cinema, e posteriormente a televisão. O direito autoral entrava na *era da obra de arte tecnicamente reproduzível*<sup>485</sup>. O mais interessante para nossos propósitos aqui, para com a história do direito autoral no cinema, e particularmente para o que dizia respeito às atividades das cinematecas, e notar como exatamente no período por nós abordado, muitas importantes noções legais estavam sendo definidas e estavam longe de serem unânimes, principalmente do ponto de vista jurídico, sempre passível de interpretações diversas de acordo com a tradição (jurisprudência), e com uma nova situação para a qual não se tenha registro legal.

No que diz respeito especificamente ao cinema, um aspecto bastante particular com relação a atribuição dos direitos legais é a dificuldade que por vezes existe – ou que ao menos existiu ao longo da história do direito – de definir papéis e limites em uma obra de criação coletiva como o filme. Contudo, outro fator nos interessa mais de perto. Pelo que pudemos entender em toda a documentação que trabalhamos, e na leitura dos poucos trabalhos sobre história do direito que tivemos contato, um dado deve ser levado seriamente em consideração quando pensamos na história das cinematecas, e a relação delas com os detentores legais. Inicialmente – quando do nascimento desse tipo de instituição em meados dos anos 30 – *o entrave jurídico poderia ser criado em função dos contratos existentes que tinham por objeto a distribuição e a exibição comercial dos filmes*. Terminados esses contratos de distribuição e exibição, *os filmes estariam livres para o uso*, pois, de início, poucos realizadores, produtores, detentores legais se opunham ao trabalho das cinematecas, que muitos consideravam uma excentricidade<sup>486</sup>.

---

<sup>484</sup> BENHAMOU, Françoise; FARCHY, Joëlle. Op. Cit. P.7.

<sup>485</sup> Seguramente muitas consequências poderiam ser observadas a partir de uma análise da história do direito autoral (e do copyright) a partir do célebre ensaio de Walter Benjamin, sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Uma delas certamente seria a de averiguar (in loco) como a história do direito legal caminha no sentido de minar o potencial revolucionário da reprodução.

<sup>486</sup> Sobre uma análise jurídica do filme como criação coletiva e outras questões de direito legal no cinema Cf: LABERGE, Yve. *La notion d'auteur et le droit d'auteur au cinéma : aperçu historique, juridique et sociologique*. In: Les Cahiers de droit. Volume 38, numéro 4, 1997, p. 899-917. Disponível no portal de periódicos: <http://www.erudit.org/>

A *ampliação do escopo* das leis de direito legal “*coincidem*” com o aumento da visibilidade do trabalho das cinematecas. As autoras fazem referência, por exemplo, a um trabalho importante sobre a matéria (um artigo de 1954<sup>487</sup>) que estabeleceu a partir da distinção entre *bens coletivos* e *bens privados*, noções como de *não-rivalidade*, e de *não-exclusão* no entendimento, e nos processos envolvendo os *bens coletivos*. *Não-rivalidade* (noção menos problemática, e mais democrática) exprime a ideia que o consumo de um bem por um agente não diminui a quantidade desse mesmo bem para outro agente. Por outro lado, a noção de *não-exclusão* define a ideia da *impossibilidade* de excluir do círculo de consumo um agente que não colaborou para o financiamento de um bem. Para alguns autores e juristas, o problema da *não-exclusão* colocava entraves sérios ao desenvolvimento do direito autoral. Sendo assim, dessa perspectiva, era preciso e possível solucionar, ou ao menos amenizar o problema, incentivando a iniciativa privada por meio da criação de monopólios *via* direitos de propriedade intelectual, ampliando o controle legal no uso dos *bens* sempre com objetivo de diminuir a margem para os chamados *passageiros clandestinos* – usuários dos *bens*, mas que não contribuem para o financiamento dos mesmos<sup>488</sup>.

O *boom* de trabalhos teóricos sobre a matéria aconteceu – não por acaso – com o surgimento e o desenvolvimento de novas tecnologias de reprodução (fotocópias, cópias analógicas de reprodução de música, K-7) nos anos 70 e principalmente nos anos 80. Nessa linha de debates o *conteúdo das mídias* (de reprodução) estava na categoria de *bens coletivos* descritos por Arrow, e as próprias mídias seriam encaradas como *bens privados* (*de uso privado*). Esse tipo de procedimento jurídico encontrou, segundo os autores, terreno fértil em países de *common law* “mais sensíveis à jurisprudência que os países europeus de direito romano, a análise econômica da propriedade intelectual fez discípulos principalmente nos países de *copyright*”<sup>489</sup>.

O aspecto do incentivo relacionado ao direito autoral, que teve mais atenção por parte dos economistas, foi aquele não tanto relacionado ao autor, mas ao produtor e responsável pela difusão das obras. A indústria do livro foi tomada pelos teóricos do direito autoral como o primeiro exemplo das necessidades de proteger também, se não principalmente, os produtores, levando à análise a *não mais distinguir autores de produtores quando o tema é a proteção legal*.

---

<sup>487</sup> SAMUELSON, P. *The pure theory of public expenditure*. In: Review of Economics and Statics. Vol. 36, N°4.

<sup>488</sup> BENHAMOU, Françoise; FARCHY, Joëlle. Op. Cit. P.9.

<sup>489</sup> *Ibidem*, P.10.

\* \* \*

Contudo, o estabelecimento de *direitos de propriedade intelectual* (DPI), como uma nova categoria de jurisprudência, seria juntamente com a produção direta ou a subvenção, *uma* das respostas possíveis ao problema da *sub-produção de bens coletivos*. As autoras lembram que perfeitamente aceita em muitos países para a produção científica, a produção direta por agentes do Estado não o é tanto para a produção cultural. Mais corrente, a subvenção também colocaria problemas, pois, segundo as autoras, engendra uma economia de rendas que se desenvolve protegida das *sanções do mercado*. O ponto crítico desse modelo de subvenção teria consequências em termos de despesas públicas e de distorções de preço com relação à produção privada; e como *a produção direta pelo Estado*, no surgimento de academicismos e de uma criação supostamente submetida aos *gostos do príncipe*. É preciso lembrar, contudo, e as autoras o fazem, que a maior vantagem desse sistema de subvenção ou financiamento direto pelo Estado é que as inovações e produtos de pesquisa, ou obras artísticas poderiam – dependendo do arranjo jurídico – cair imediatamente em domínio público<sup>490</sup>.

De todo modo, os direitos de propriedade intelectual não seriam dessa forma algo necessariamente indispensável para incitar a produção cultural; muito pelo contrário. Para muitos críticos – segundo as autoras – uma economia sem *copyright* permitiria uma difusão mais importante das obras e eliminaria os custos de transação elevados para obtê-las. Elas remarcam que (de acordo com os críticos do modelo do *copyright*), os direitos legais criam monopólios a seus titulares e autorizam a fixação de preços unitários elevados, superiores aos custos marginais e assimiláveis às rendas. “Desse modo, menos consumidores compram o bem, conduzem a uma perda do bem estar social e a uma ‘subutilização’ [do bem cultural]”<sup>491</sup>.

As autoras ponderam, argumentando que o monopólio estabelecido pelos direitos de propriedade intelectual não eram assim tão rígidos, e que as obras, os bens culturais tem substituto: “um leitor pode sempre se dirigir para uma obra próxima quando aquela que lhe chamou inicialmente a atenção se revelar muito custosa”<sup>492</sup>. Mas isso não nos soa muito bem quando pensamos no mercado do patrimônio. Em se tratando de história da arte, não há muito como se dirigir a uma obra próxima. Mas, em se tratando do capitalismo, os termos

---

<sup>490</sup> BENHAMOU, Françoise; FARCHY, Joëlle. Op. Cit. P.13.

<sup>491</sup> Idem, Ibidem.

<sup>492</sup> Idem, Ibidem.

nos quais são colocados os extremos e as tensões que regem a balança da proteção aos produtores são interessantes. A escolha do *nível de proteção* é o resultado de “uma arbitragem delicada entre sub-produção e sub-utilização” na busca de um equilíbrio – incluindo naturalmente o ponto de vista econômico – entre *aceso* e *incentivo à produção*. Assim, os defensores dos DPI afirmam que os direitos logram atingir um equilíbrio entre a proteção inicial – por tempo determinado por lei – de modo a que os produtores possam rentabilizar seus investimentos, evitando os passageiros clandestinos, e que depois de um tempo (legalmente determinado), a proteção termina “afim de que a criação ou a inovação se difunda no conjunto da coletividade”. O bem se tornaria acessível como bem não-rival<sup>493</sup>.

No entanto, como também mostram nossos autores, os DPI servem para algo mais além do discurso de proteção e estímulo à produção; eles se constituem eles próprios em um mercado, além de servirem para facilitar suas próprias transações, que também seriam transações necessárias no momento de negociar os direitos legais sobre um determinado bem cultural – custos de informação, de negociações e de controle de contratos e acordos, aos quais se juntariam os custos de produção propriamente ditos. Tais procedimentos não excluiriam as ações do Estado na regulamentação do sistema. A competência do mercado seria a de negociar os direitos já claramente atribuídos, e não de se substituir ao direito no papel inicial, atribuído ao Estado, que se conservava no papel de velar pelo respeito ao direito de propriedade. Vale dizer também que essa noção de custo de transação é também do início dos anos 60 (segundo nossas autoras); um indicativo a mais de que muita coisa estava ainda em formação no período em foco por nossa pesquisa. “A propriedade intelectual tem por objetivo não apenas excluir o não-pagante mas igualmente delimitar e distribuir os direitos de propriedade sobre as fontes de modo a permitir uma negociação eficaz dos mesmos<sup>494</sup>”.

O caso é que os países que tinham por fundamento filosófico do direito autoral, um direito natural de primazia do autor, viram pouco a pouco crescer a hegemonia de um sistema onde é o fator econômico que determina as negociações: a passagem de um direito natural do autor para um direito econômico oferecido como um meio a serviço de um objetivo “aquele de maximizar o bem estar social”, principalmente, é claro, daqueles que detêm recursos para comprar e negociar direitos de obras produzidas por outrem.

---

<sup>493</sup>BENHAMOU, Françoise; FARCHY, Joëlle. Op. Cit. P.14.

<sup>494</sup>Ibidem, P.17.

Em 1968 podemos ver por meio de um relatório do então secretário da Fiaf, Jacques Ledoux que o conflito entre a Fiaf e a Cinemateca Francesa continuava (quase 10 anos depois) apesar dos esforços feitos pelo Centro Nacional de Cinema da França para reaproximar as entidades (instituições) e resolver o conflito. Havia um interesse evidente da parte das autoridades francesas de manter relações com a Fiaf, assim como da parte da Fiaf de manter relações com a França – daí a importância que a Cinemateca do Toulouse adquiriu nesses anos.

O diretor do CNC “apontou que o conflito da Fiaf em âmbito judicial não diminuía o respeito que o Ministério de Assuntos Estrangeiros da França nutria pela federação, assim como o mesmo se poderia dizer da parte do Centro Nacional de Cinematografia, nem na crença da importância do trabalho da Fiaf. Ele expressava a esperança de que o problema do status legal da Fiaf na França pudesse ser resolvido em breve por André Malraux. Mas os esforços do governo francês foram em vão. A Fiaf decidiu por fechar seu escritório na França e transferir a sede provisoriamente para Bruxelas (a decisão final da futura sede da Fiaf não tinha ainda sido tomada durante a reunião de Paris (1968). No entanto, o comitê diretor da Fiaf decidiu avisar o CNC – na carta de agradecimento que a Fiaf enviaria ao Instituto francês que não mais se reuniria com representantes da Cinemateca Francesa *sem a presença de pessoas do governo francês*<sup>495</sup>.

O que podemos dizer a partir de uma rápida passada pela documentação do final dos anos 60, é que de fato, o *aspecto técnico* havia ganhado muita força nos debates da Fiaf, principalmente no que dizia respeito ao campo da catalogação. No relatório do comitê executivo de Paris, 1968 (agora o comitê era assim nomeado – e não mais comitê diretor), podemos verificar que a maioria dos projetos em andamento na federação naquele momento dizia respeito à catalogação. Não estamos certos, mas acreditamos que a primeira comissão técnica da Fiaf a ser criada foi exatamente a comissão de catalogação. Esses projetos incluíam também a publicação de filmografias e bibliografias. Citemos alguns exemplos. Um catálogo de diretores do Leste Europeu (a cargo de Victor Privato), uma filmografia de filmes alemães produzidos entre 1916 e 1922, uma lista de fontes de informações filmográficas (a cargo de Jacques Ledoux), um catálogo de animações produzidas antes de

---

<sup>495</sup> Cf. AHCT – FIAF/ Raymond Borde – *Executive Committee Meeting – Paris, January, 5-6-7- 1968*. P.4.

1940 nas coleções dos membros, um catálogo de curtas metragens de filmes cômicos norte-americanos (*splatick*), dentre outros<sup>496</sup>.

Vemos também nesse relatório de Jacques Ledoux que a Fiaf continuava a tentar estabelecer acordos com associações de produtores cinematográficos; nesse caso com a FIAPF, *International Federation of Film Producer's Associations*. Não existe dúvida, do nosso ponto de vista, de que acordos com associações de produtores deveriam mesmo ser estabelecidos por parte da Fiaf. Segundo Ledoux, o presidente Toeplitz havia remarcado que progressos haviam sido obtidos nos últimos anos nas relações entre arquivos e produtores, e que muitos produtores começavam a perceber alguns dos importantes serviços que poderiam ser realizados para eles pela natureza e trabalho dos arquivos sérios. O documento não é nem um pouco claro quanto à natureza do projeto de acordo entre a Fiaf e a FIAPF, apenas sublinha que a intenção da Fiaf era reforçar aos produtores o caráter de proteção aos seus direitos que eram intrínsecos à natureza dos estatutos e regulamentos da Fiaf, bem como que era intenção da Fiaf ampliar os acordos a Fiaf com as associações nacionais de produtores. O que nos perguntamos é até que ponto (e por mais politicamente incorreto que isso possa parecer) o caráter legalista dos acordos feitos pela Fiaf com os produtores nesse período não tornavam a federação refém dos produtores. Acreditamos ser essa realmente uma pergunta realmente válida e importante. Pois, quando pensamos no problema de fundo de todas as questões relativas às cinematecas, a pergunta que sempre “fica no ar” é, o que é, e o que era cinema para esses diretores de cinematecas, e o que é, ou o que era cinema para esses produtores com os quais as cinematecas pretendiam estabelecer acordos. Independentemente da multiplicidade das respostas possíveis, esse é um debate do qual as cinematecas não podem ser furtar, não podendo desse modo se restringir ao trabalho especificamente técnico e burocrático. Estaremos sempre às voltas com esse tipo de questão. Por hora nos limitamos a fazer uma simples constatação: do artigo nos estatutos da federação que proibiam terminantemente qualquer uso comercial dos filmes por parte das cinematecas que os guardavam e protegiam (sob pena de expulsão do membro da federação), chegamos a um legalismo extremamente insosso. O trecho que trata do cinema *não-comercial* nas revisões nos estatutos e regulamentos da Fiaf, imediatamente após a Assembleia de Amsterdã (1960), chega a ser servil aos produtores.

---

<sup>496</sup> AHCT – FIAF/ Raymond Borde – *Executive Committee Meeting – Paris, January, 5-6-7- 1968, P.4.*

\* \* \*

Alguns meses mais tarde (naquele mesmo ano de 1968), o comitê diretor da Fiaf, reunido em Londres (reunião que precedeu o congresso da Fiaf em alguns dias na capital britânica), decide que se houvesse a criação de uma nova instituição do governo francês para a preservação de filmes essa instituição poderia ser aceita na federação, assim como a Cinemateca Francesa e Henri Langlois – se assim desejassem – poderia solicitar sua reintegração na federação<sup>497</sup>.

A situação na França (em pleno Maio de 68) começa a se tornar um pouco mais clara para a Fiaf – que pretendia sempre optar pela visão mais pragmática possível das coisas. Ledoux leu – durante a reunião –, uma carta do diretor do CNC, na qual esse explicava à Fiaf que (vejamos bem) “a Cinemateca Francesa irá ser dividida em dois organismos separados: um arquivo governamental para a função de preservar, e a Cinemateca Francesa, atuando apenas como uma associação cultural privada para finalidades culturais e difusão de filmes”. O diretor do CNC propunha esperar um pouco para que a situação se definisse claramente e oficialmente para pensar na reintegração da Cinemateca Francesa à Fiaf, e na admissão do novo arquivo na federação<sup>498</sup>.

Uma coisa parece bastante certa (e nos lembramos das promessas de Jerzy Toeplitz em 1960, em Amsterdã): a documentação dos congressos da Fiaf – e provavelmente os congressos em si, se tornaram muito mais dinâmicos e objetivos. É o que vemos, por exemplo, ao examinar as minutas do XXIV Congresso da Fiaf em Maio de 1968, na Inglaterra; e não deixa de ser irônico o fato de que a reunião do comitê executivo da Fiaf em janeiro de 1968 ter sido realizada em Paris. Mais irônico ainda é o fato de que o congresso da Fiaf de 1968 (acontecido em maio) tenha sido na Inglaterra – com uma Fiaf bastante modificada – dinâmica e objetiva – cuja língua oficial agora era o inglês (o congresso seguinte, não por acaso, seria em Nova Iorque) e com o seu comitê executivo (não mais diretor) a toda prova.

Havia mais um detalhe, a Fiaf estava comemorando 30 anos de vida em Londres. A vitória da técnica (indiscutivelmente importante) era completa. Tanto que traduziremos na íntegra a introdução da documentação do congresso de Londres, seguros que (apesar de

---

<sup>497</sup> AHCT – FIAF/ Raymond Borde – *Executive Committee Meeting – London, May 21<sup>st</sup> 22<sup>nd</sup>, 1968*. P.4.

<sup>498</sup> *Ibidem*. P.3.

serem muito mais interessantes no original inglês) tal introdução dá muito bem o tom da Fiaf naquele momento:

O *National Film Archive* foi sede do XXIV Congresso e Assembléia Geral da Federação Internacional de Arquivos de Filmes – celebrando o trigésimo aniversário da Fiaf – que foi oficialmente aberto pela Sua Alteza Real a Princesa Margaret, Condessa de Snowdon, no grande auditório do *National Film Theatre*, terça-feira, 23 de Maio de 1968 às 3h30 da tarde. Após as palavras de boas-vindas do Professor Sir William Coldstream, do *British Film Institut*, Sua Alteza Real a Princesa Margaret abriu oficialmente o encontro que precedeu a abertura feita pelo Professor Toeplitz, Presidente da Fiaf (Os textos da abertura estão anexos às presentes minutas – veja anexos 1-2-3). Todos os delegados tiveram então o prazer de assistir a projeção de dois filmes: *Winsor Mc'Cay's Gertie the trained dinosaur (USA, 1910)* apresentado pela Cinemateca do Canadá; *Benjamin Cristensen's Seven Footprints to Satan (USA, 1929)*, apresentado pela Cineteca Nazionale e Det Danske Filmmuseum. Em seguida, o mestre de cerimônia e diretor do British Film Institut convidou os presentes para uma recepção na *Banqueting House, Whitehall*.<sup>499</sup>

Da Rainha da Inglaterra chegamos (em pouco mais de uma década) à Dama de Ferro do neoliberalismo, e a *um certo ator* (canastrão) que se tornaria presidente dos EUA. Daí à certeza (como afirmava Mario Pedrosa) de que a arte se torna mesmo uma mercadoria como qualquer presunto ao adquirir valor de troca, nada mais era preciso. Hollywood parece ter vencido de novo. Até um *Oscar* eles deram a Henri Langlois. Será que esse ano Meryl Streep vai também ganhar o seu, no papel de Margaret Thatcher<sup>500</sup>?

---

<sup>499</sup> AHCT – FIAF/ Raymond Borde – Sem referência precisa. Sabemos que se trata de um texto introdutório de um documento da Fiaf, mas não sabemos se se trata de um resumo das decisões do congresso da Fiaf em Londres 1968 – ou aos anais do mesmo congresso.

<sup>500</sup> No filme *A Dama de Ferro* (The Iron Lady – de Phyllida Lloyd, Paris Filmes, 2011). Em tempo, a supracitada atriz, ganhou o supracitado prêmio.

### ***Bibliografia geral***

- ADORNO, T.W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE Polyana Lopes. *Bienais em São Paulo: da era dos museus à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BENHAMOU, Françoise; FARCHY, Joëlle. *Droit d'auteurs et copyright*. Paris. La découverte, 2009.
- BENJAMIM, W. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIM, W. *Obras escolhidas V.1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, P. *Economia das trocas simbólicas*: São Paulo, Perspectiva, 1992.
- BÜRGER, Peter. *The institution of Art as a Category of the Sociology of Literature*. In: BÜRGER, Peter/ BÜRGER, Christa. *The institution of Art*. University of Nebraska, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira V.1*. São Paulo, Martins Fontes. 1964.
- \_\_\_\_\_, A. *Feitos da burguesia*. In: *Teresina Etc*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- CHASTEL, André. *La notion de patrimoine*. In : NORA, Pierre. *Lieux de memoire*. Paris: Gallimard. 1997.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/ Editora UNESP, 2001.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1989.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere 6 volumes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo, Cia das Letras, 1999.
- JAMESON, Fredric. *O pós-modernismo : a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo : Editora Ática, 2002.
- KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac&Naïf, 2009. Trad. C.E.J MACHADO e M. HOLZHAUSEN.
- MAUREL, Chloé. *Histoire de l'UNESCO – Les trente premières années. 1945 – 1974*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*, IN : SCHWARCZ, Liliam Moritz. *História da Vida Privada no Brasil V.4*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos – Textos escolhidos III*. ARANTES, Otilia (Org.), São Paulo: EDUSP, 2004.
- PONTES, Heloísa. *Destinos mistos*. São Paulo, Cia da Letras 1999.
- SADER, Emir; JINKINGS. *Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

### **Bibliografia sobre cinema:**

- ANDRADE, Rudá de. *A ação de cineclubes e cinematecas na América Latina para o desenvolvimento da cultura cinematográfica*. ONU – Organização das Nações Unidas. Mesa-redonda internacional sobre o cinema na América Latina. Santa Marguerita Ligure, 25-27 de Maio, 1961. Traduzido do original francês, por Fausto D. Correa Jr.
- BORDE, Raymond. *Les Cinémathèques*. Paris: L'Age d'Homme, 1983
- \_\_\_\_\_, Raymond. BUACHE, Freddy. *La crise des cinémathèques et du monde*. Paris : L'Age D'Homme, 1997.
- BUACHE, Freddy. *Derrière l'écran – entretiens avec Christophe Gallaz et Jean-François Amiguet*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2009.
- CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama do Saber, 2002.
- CORREA JR. Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- DECHERNEY, Peter. *Hollywood and the cultural elite: how the movies became American*. Columbia University, New York, 2004.
- FRAPPAT, Marie. *Cinémathèque à l'italienne: conservation et diffusion du patrimoine cinématographique en Italie*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. Projeto centro(s) regional(ais) de preservação do acervo cinematográfico latino-americano. Tese de livre-docência. ECA/ USP, 1991. 3.V.
- GAUTHIER, Christophe. *La passion du cinéma: Cinéphiles, Cine-Clubs et Salles Spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Association Française de Recherche sur L'Histoire du Cinéma/ École des Chartes, 1999.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Críticas de cinema no Suplemento literário*. 2.v. Rio de Janeiro, Paz e Terra e Embrafilme. 1982.
- \_\_\_\_\_, Paulo Emilio Sales. *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente; coletânea de textos de P.E.S.G; Organizadores: Carlos Augusto Calil e Maria Tereza Machado*. São Paulo: Brasiliense. Co-edição da Embrafilmes, 1986.
- \_\_\_\_\_, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Ed. Paz e terra, 1996.
- HAMERY, Roxane. Jean Painlevé: le cinéma au coeur de la vie. Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- HOUSTON, Penélope. *Keepers of the frames: the films archives*. London: British Film Institute, 1994.
- LANGLOIS, George P.; MYRENT, Glenn. *Henri Langlois : premier citoyen du cinéma*. Paris : Denoël, 1986
- LANGLOIS, Henri; PROLO, Maria Adriana. *Le dragon et la Alouette. Correspondance, 1948, 1979*. Texte Etabli para Sérgio Toffetti, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 1992.
- LINDGREN, Ernest. *The art of the film*. New York: Collier Books, 1974.
- MANNONI, Laurent. *Histoire de la Cinémathèque Française*. Paris : Gallimard, 2006.
- \_\_\_\_\_, Laurent. *Cine-Clubs et Clubs*, in: *Dictionnaire du cinéma mondial: mouvements, écoles, courants, tendances et genres*. Sous la direction d'Alain et Odette Virmaux. Éditions du Rocher. Jean-Paul Bertrand Éditeur. 1994.
- MITRY, Jean, *Le Cinema Experimental*. Editions Seghers, Paris, 1974.
- OLMETA, Patrick. *La Cinémathèque Française, des 1936 à nous jours*. Paris : CNRS, 2000.
- PAÏNI, Dominique. *Conserver, Montrer – où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinema*. Editions Yellow Now. 1992.

\_\_\_\_\_, Dominique. *Le temps exposé – le cinéma de la salle au musée*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2002

PINEL, Vincent. *Introduction au ciné-club: Histoire, théorie, pratique du ciné-club en France*. Les Éditions Ouvriers: Paris, 1964.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A.(Org.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema Estado e lutas culturais: anos 50 / 60 / 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_, Anatol. *Na cinelândia paulistana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002

SADOUL, George. *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

SOUZA, José Inácio Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

\_\_\_\_\_, J.I.M. *Congressos, patriotas e ilusões, e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de Doutorado: ECA/ USP, São Paulo, 2009.

SOUZA, Carlos Roberto de. *História da Cinemateca*. Catálogo. SESC/ Cinemateca Brasileira. 2006.

SLIDE, Anthony. *Nitrate won't wait: a history of film preservation in the United States*. McFarland & Company. 1992.

TORRES, Augusto Martinez; ESTREMER, Manuel Pérez. *Nuevo Cine Latino Americano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.

VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959 – 1991)*. Tese de Doutorado defendida na FFLCH/ USP, sob a orientação da Professora Dr<sup>a</sup>. Maria Helena Capelato em 2006.

VINCENOT, Emmanuel. *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la Révolution*. Tese de Doutorado apresentada em 2005 na Université de Bourgogne. École Doctorale 202 *Langages, Imaginaires, Société*. Centre de Recherches Hispaniques du Xxe siècle EA 570.

WASSON, Haidee. *Museum Movies: the Museum of Modern Art and the birth of the Art Cinema*. University of California Press, 2005.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_, Ismail. *Sétima Arte: Um Culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

\_\_\_\_\_, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo : Paz e Terra.

\_\_\_\_\_, Ismail. *Critique, ideologies, Manifestes*. In: *Le cinema bresilien*. Cinema/ Pluriel. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1987. Catálogo de uma mostra de cinema brasileiro no Centro George Pompidou (Março/ Outubro, 1987).

### ***Textos de periódicos:***

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sofística da assimilação*. In: Praga - Revista de Estudos Marxistas, São Paulo, v.8, 1999.

BARBIN, Pierre. *Contribution à une histoire de la Cinémathèque Française*. In: Journal of Film Preservation, FIAF, 67, 2004. P.15-29.

- CARRIL, Manuel Martínez. *Medio siglo de cinematecas em América Latina*. Separata da Revista *Encuadre*. Nº1, Julho/Agosto, 1990.
- COSTA, José Manuel. *De l'avenir des cinématèques. Entrevue avec José Manuel Colsta*. In: FIAF, *Journal of film preservation*. Nº 71. Jul, 2006. P.5
- \_\_\_\_\_. *Films Archives in motion*. In: *Journal of film preservation*. FIAF, Nº68, 2004.
- DICKINSON, Thorold. *Film Societies*. In: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 3, No. 3, Special Issue: Film, New Media, and Aesthetic Education. (Jul., 1969), pp. 85-95.
- DIMITRIU, Christian. *Festivals européens: « Les 5 Grands »*. In: *Journal of Film Preservation*, Nº 84, Bruxelles: Fiaf, Avril, 2011.
- FORMAN, Denis Forman. *The Work of the British Film Institute*. In: *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol. 9, No. 2. (Winter, 1954), pp. 147-158.
- FRANCIS, D. *From parchment to pictures to pixel balancing the accounts: Ernest Lindgren and The National Film Archive, 70 years on*. In: *Journal of film preservation*, FIAF, Nº 71, 2006.
- GRIFFITH, Richard. *The Film Library*. In: *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 24, No. 1, A Report on the Film Library 1941-1956. (Autumn, 1956), pp. 4-21.
- LABERGE, Yve. *La notion d'auteur et le droit d'auteur au cinéma : aperçu historique, juridique et sociologique*. In: *Les Cahiers de droit*. Volume 38, numéro 4, 1997, p. 899-917. Disponível no portal de periódicos: <http://www.erudit.org/>
- LAURTIZEN, Einar *The Swedish Film Archive*. In: *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol. 11, No. 4. (Summer, 1957), pp. 325-336.
- LIMA, Mônica Cristina Araújo. *Cinema e transformação social: o Instituto de Cinematografia de Santa Fé (1956-1962)*. In: *História* vol.25 no.2 Franca, 2006
- LANGLOIS, Henri. *The Cinémathèque Française* In: *Hollywood Quarterly*, Vol. 2, No. 2. (Jan., 1947), pp. 207-209.
- LOYER, Emmanuelle. *Hollywood au pays des ciné-clubs*. In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 33. (Jan. - Mar., 1992), pp. 45-55.
- MITRY, Jean. *Sur la naissance da la Cinémathèque Française*. In: *Archives – Institut Jean Vigo – Cinémathèque de Toulouse*. Setembro/ Outubro, 1987. Nº 7.
- ORY, Pascal, *De "Ciné-Liberté" à La Marseillaise: Espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936-1938)* In: *Le Mouvement social*, No. 91, Culture et militantisme en France: De la Belle Époque au Front Populaire. (Apr. - Jun., 1975), pp. 153-175.
- OZOLLO, Javier. *La Califórnia Argentina. Film Andes y la industria vitivinícola mendocina (1944 – 1957)*. In: *Revista Universum* Nº19, V.2. P.126-137, 2004.
- PAÏNI, Dominique. *Henri Langlois: expérimenter, conserver*. In: *Journal of Film Preservation*, 85. Bruxelles: Fiaf, 2011.
- PEREIRA, Miguel. *Columbianum, na contramão do imperialismo cinematográfico*. In: *Cinemas*, Nº12, Jul/ Ago, 1998.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Film Scholarship: Present and Prospective*. In: *Film Quarterly*, Vol. 16, No. 3. (Spring, 1963), pp. 27-37.
- \_\_\_\_\_. *Cinema in Eastern Europe*. In: *Cinema Journal*, Vol. 8, No. 1. (Autumn, 1968), pp. 2-11.
- WIEDKNET, Annie. *Un cine-club en 1933*. In: *Archives – Institut Jean Vigo – Cinémathèque de Toulouse*. Mai, 1988. Nº14.
- La Cinemateca argentina*. Entrevista con Guillermo Fernández Jurado. Por Christian Dimitriu. In: *Journal of Film Preservation, FIAF*, nº74/ 75, Nov. 2007