

Unión de Cinematecas de América Latina: reflexões sobre o seu processo histórico (1965-1984)¹

*Unión de Cinematecas de América Latina: Reflections on its
Historical Process (1965-1984)*

*Fabián Núñez
Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo
fabian_nunez@id.uff.br*

Recibido: 07.07.20

Aceptado: 20.10.20

Resumo

A *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL) é criada com o objetivo de dar visibilidade e articulação às cinematecas latino-americanas. Em seguida, a UCAL sofre um processo de incorporação do discurso terceiro-mundista, em sintonia com a formulação e consolidação do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), o que ocasiona dissidências em seu seio em um determinado momento. Nos anos 1980, diante de uma outra conjuntura sociopolítica e de pensamento preservacionista audiovisual, opta-se por findar a UCAL. O nosso objetivo é levantar hipóteses e postular questões, como a relação entre a UCAL e o NCL, o impacto do cenário sociopolítico em nossas cinematecas e o debate sobre patrimônio na América Latina

1 O presente artigo é fruto das investigações ocorridas durante o projeto de pesquisa *Cinema, memória e política: a formação e os dissensos na Unión de Cinematecas de América Latina (1965-1984)* no Programa Pesquisador Colaborador da Universidade de São Paulo (USP), realizado de julho de 2018 a junho de 2019, sob a supervisão do Prof. Dr. Eduardo Morettin.

durante o contexto das ditaduras, para um estudo sobre a trajetória histórica da *Unión de Cinematecas de América Latina* (1965-1984).

Palavras-chave: Unión de Cinematecas de América Latina; Preservação audiovisual; Patrimônio cultural

Abstract

The *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL) is created with the aim of giving visibility and articulation to Latin American film archives. Then, UCAL undergoes a process of incorporating the third-world discourse, in line with the formulation and consolidation of the New Latin American Cinema (NCL), which causes dissent in its midst at a given time. In the 1980s, faced with a different socio-political situation and audiovisual preservationist thought, it was decided to end UCAL. Our objective is to raise hypotheses and postulate questions, such as the relationship between UCAL and NCL, the impact of the socio-political scenario on our film archives and the debate on heritage in Latin America during the context of the dictatorships, for a study on the historical trajectory of the *Unión de Cinematecas de América Latina* (1965-1984).

Keywords: Unión de Cinematecas de América Latina; Audiovisual preservation; Cultural heritage

Introdução (um guia para estudos)

Nosso objetivo é refletir sobre o processo histórico da *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL). A criação da UCAL, em 1965, visa dar visibilidade e articulação às cinematecas latino-americanas, ocupando um vazio institucional gerado pela saída de parte de nossas instituições da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), em apoio à saída da Cinemateca Francesa da organização.² Frisamos que a segunda metade dos anos 1960 pode ser interpretada como a consolidação ideológica do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). E no interior deste processo se encontram os debates ocorridos na UCAL, sobretudo a discussão sobre a redefinição do conceito de cinemateca na América Latina, que ocorre a partir de 1971. Logo, em seguida, os dissensos na UCAL, catalisados em maior vigor a partir de 1974, se transformam em uma ruptura definitiva em 1976, quando algumas cinematecas sul-

2 Frisamos que o uruguaio Cine Arte do SODRE e a Cinemateca Brasileira não se retiram da FIAF (esta última, por sua vez, será desligada da federação e readmitida no final dos anos 1970, após sua reestruturação). Por sua vez, a Cinemateca de Cuba é aceita como membro provisório em 1961 e aprovada como permanente em 1963. Ao longo dos anos 1960, outras instituições latino-americanas também fazem parte da FIAF, como a Cinemateca Venezuelana, a Cinemateca Colombiana e a Cineteca da Universidade do Chile, mas são, de fato, o SODRE e a cubana as que frequentam regularmente, na medida do possível, os congressos da FIAF.

americanas se retiram da instituição.³ A sua existência se prolonga até a década seguinte, quando é, de modo unânime, “autodissolvido”, dando lugar à atual *Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento* (CLAIM).

Para postularmos as questões que guiarão as nossas reflexões sobre o processo histórico da UCAL, iremos discutir algumas ideias a partir da análise sobre a história das cinematecas, em geral. Raymond Borde (1991) traça a história das cinematecas em um relato da passagem de uma época inicialmente marcada pela *subjetividade* em direção à consolidação da atual *objetividade técnica*. Assim, o personalismo é a principal marca dos anos iniciais das cinematecas, cuja origem, em sua expressa maioria, se deve a críticos, cineclubistas e colecionadores. No entanto, aos poucos, foi se formando progressivamente um pensamento preservacionista.

Fausto Douglas Correa Júnior (2012) sublinha que há um tom teleológico na obra de Borde, como se a instauração da atual *objetividade técnica* tivesse ocorrido de modo quase que natural e inexorável. Assim, para compreender essa “passagem da *subjetividade* à *objetividade técnica*”, há um fenômeno mais profundo, que parece escapar à leitura de Borde: o surgimento de um mercado do patrimônio cinematográfico, que as cinematecas paradoxalmente ajudaram a criar. Apoiamos a crítica de Correa Júnior a Borde em relação ao tom teleológico que, por vezes, soa na visão do autor francês. No entanto, concordamos com Raymond Borde e Freddy Buache (1997), pois houve uma transformação radical no universo das cinematecas, sobretudo a partir dos anos 1950, com o advento da televisão comercial, quando a própria indústria cinematográfica se vê diante do prolongamento da vida comercial dos filmes “antigos”. Assim, “juntar filme velho” deixa de ser uma excêntrica ação de um estreito grupo de fanáticos para se tornar uma prática corrente da própria indústria. Soma-se a esse fator, a consolidação do conceito de patrimônio audiovisual, em espaços como a Unesco. Assim, hoje em dia, os profissionais que dirigem os arquivos audiovisuais são meros administradores de patrimônio sem a mesma “aura” de intelectuais cinéfilos de seus predecessores.⁴

3 Ver Dimitriu (2009, pp. 37-58).

4 Maria Rita Eliezer Galvão reconhece essa mudança na área ao descrever que “pelo menos boa parte dos dirigentes de cinematecas já não são aficcionados, nem necessariamente gente de cinema, e sim administradores – executivos habilitados a sustentarem a instituição por seus contatos com diferentes fontes de financiamento, ou indicados por instâncias superiores segundo critérios burocráticos, e com frequência também político-partidários” (1991, p. 81). E, em tom conclusivo, afirma em relação ao contexto latino-americano: “Em decorrência – e considerando-se o fato de que na América Latina as relações pessoais têm um enorme peso nas relações de trabalho –, é muito grande a dificuldade de criação e manutenção de uma política institucional sistemática” (1991, p. 82). Ou seja, a objetividade técnica, que tanto caracteriza as cinematecas de hoje, segue às voltas com o personalismo. Portanto, para evitarmos uma interpretação não evolucionista desse fenômeno histórico, o mais correto seria afirmar que há um aspecto profundamente ambíguo que define a(s) história(s) das cinematecas latino-americanas. Por sua vez, Ray Edmondson (2017) chama a atenção de quanto os arquivos audiovisuais, em comparação a outros arquivos e museus de setores culturais e artísticos mais consolidados, possuem poucos recursos e, por isso, os riscos de personalismo acabam sendo maiores, já que,

No entanto, se as cinematecas, em sua missão institucional de preservar e difundir filmes, ajudaram – inconscientemente – a criar um mercado do patrimônio cinematográfico, isso se deve, inicial e principalmente, a uma *política* por elas adotadas, a saber, a de consagrar o cinema como manifestação artística. Portanto, a partir dessa inter-relação entre a formação histórica das cinematecas, a cinefilia, o Cinema Moderno e o surgimento de um mercado do patrimônio cinematográfico, levado ao extremo nos dias de hoje por uma mercantilização da memória, postulamos a seguinte questão: - *Qual é o papel que a UCAL desempenha (ou deveria desempenhar, dependendo das vertentes) em relação ao NCL? Por trás desses debates, podemos encontrar a questão fundamental que move todas as discussões e os dissensos na UCAL: qual deve ser a função de uma cinemateca em países sem uma indústria cinematográfica forte, como é o caso latino-americano?*

Junto a esse objetivo de análise, nos defrontamos com outras questões. Correa Júnior frisa que o conceito de difusão traz consigo um projeto de cinema. Nesse sentido, as cinematecas latino-americanas, surgidas em sua maioria na Guerra Fria, prolongam uma militância cultural em prática nesses países por meio da crítica e do cineclubismo. Boa parte dessas primeiras cinematecas surge exatamente da ação de colecionadores de filmes, críticos e cineclubistas. Seguindo – e, muitas vezes, aspirando a – um modelo encarnado pela Cinemateca Francesa, a relação entre críticos e, principalmente, cineclubes é fundamental nesse projeto institucional. Assim, a cinemateca nasce com um nítido propósito de militância cultural. Encarando-se desse modo, a cinemateca prolonga as ações do cineclubismo movido por um mesmo objetivo: consagrar ao cinema o *status* de arte. Trata-se de constituir o que podemos chamar de uma “cultura cinematográfica”. No entanto, a reflexão sobre a figura institucional da cinemateca, em particular no seio da FIAF, se consolidou em sua missão na preservação. É esse o processo estudado por Borde, sintetizado na transição do “subjetivismo” até o entendimento de sua real missão institucional, caracterizado pela “objetividade técnica”. E é, por esse viés, que uma cinemateca se distingue de outras instituições que também produzem “cultura cinematográfica”, como cineclubes e escolas de cinema.

Essa é uma discussão ampla, pois traz à tona o debate sobre a origem e a formação das cinematecas e da FIAF e, por extensão, uma conceituação sobre o que é preservação

devido a essa escassez, a habilidade (política) de seus dirigentes é algo fundamental para a dinâmica da instituição. E, assim, muitos produtores e cineastas depositam seus filmes em tal arquivo não necessariamente pela instituição em si, mas porque tal pessoa está trabalhando nela. E, assim, paradoxalmente, se fragiliza a instituição. Paolo Cherchi Usai (2002) frisa o quanto as cinematecas, em sua ambígua e múltipla face de arquivo e museu, tornaram-se instituições muito singulares e, por isso, de certo modo, frágeis, pois algumas de suas práticas seriam consideradas inaceitáveis dentro de um rigor museológico, por exemplo. As reflexões de Edmondson e Usai nos ajudam a entender a peculiaridade dos arquivos audiovisuais, marcados por um processo histórico próprio, para além do subdesenvolvimento, auxiliando-nos a superar o “complexo de viralata”, ao chamar a atenção que, aparentemente, não há muita diferença entre uma cinemateca na Europa, na Oceania ou na América Latina, embora, seja necessário estudarmos as particularidades de suas respectivas formações históricas.

audiovisual. Logo, é possível interpretar os debates que gravitam em torno da “redefinição de cinemateca” em discussões na UCAL na virada dos anos 1960 e 1970 e, sobretudo, quanto à posterior quebra no seio da entidade, como, digamos, uma versão local dessa transição analisada por Borde. No entanto, há alguns aspectos a serem considerados, pois caso contrário podemos cair em um viés teleológico, postulando sub-repticiamente que há um modelo universal em todos os processos de constituição e consolidação das cinematecas de todo o mundo. Nesse sentido, sublinhamos, por exemplo, que Carlos Roberto Rodrigues de Souza (2009) frisa o quanto a Cinemateca Brasileira se orientou, sim, para a preservação, mas sem recorrer a modelos pré-estabelecidos.

Assim, para prosseguirmos as nossas reflexões, partimos de algumas considerações:

Primeiramente, o papel desempenhado por muitas cinematecas latino-americanas como polos de resistência cultural em um contexto de ditadura. Germán Silveira (2014) afirma que os locais de cultura são os melhores lugares para se tornar espaços públicos, espaços de troca cotidiana, de modo que o público transformava esses locais de cultura como espaços de liberdade cultural e política. É claro que é difícil generalizar esse raciocínio a todas as cinematecas latino-americanas. Porém, é inegável que muitas cinematecas exerceram um papel fundamental na cena cultural de seus respectivos países, transformando-se em polos aglutinadores de atividade cultural alternativa e em espaços de formação e convivência de um público identificado como opositor ao regime.

Logo, nos perguntamos: *Em que medida as transformações ocorridas no cenário sociopolítico, tanto local quanto internacional, se relacionam com os debates ocorridos em nossas cinematecas? Em que medida, tal contexto interferiu nas políticas de difusão e de preservação das cinematecas e como esse debate se deu no interior da UCAL? Devemos levar em conta a fetichização do termo “resistência cultural”, como chama a atenção Marcos Napolitano (2017), para evitarmos a homogeneização dos vários setores sociais que compuseram a oposição aos regimes ditatoriais, de amplo espectro político-ideológico (da direita liberal à esquerda armada).*

Secundariamente, devemos levar em conta as complexidades da formação e consolidação do conceito de patrimônio audiovisual na América Latina. Se Correa Júnior frisa a mercantilização da memória, com a criação de um mercado de patrimônio cinematográfico que as cinematecas auxiliaram a construir, entendemos que o mesmo fenômeno ocorre de modo bastante distinto nos países latino-americanos dos anos 1960 a 1980. É possível, sim, que em outras áreas do audiovisual, nas quais se efetivou uma indústria forte na América Latina, como a televisão e a publicidade, tenha ocorrido um debate sobre um mercado de “obras antigas” no período. No entanto, em relação à área cinematográfica, cremos que tais questões são quase nulas ou bastante incipientes, devido sobretudo ao desinteresse do Estado e da própria classe cinematográfica local ao tema da preservação. Por outro lado, é

importante ressaltar que alguns dos governos autoritários instalados na América Latina buscaram constituir uma política pública de preservação de bens culturais, movidos primordialmente por uma concepção politicamente conservadora de proteção à “identidade nacional”. Assim, em relação aos governos autoritários que buscaram implementar políticas públicas de preservação do patrimônio histórico e cultural, devemos levar em consideração em que contexto tais preocupações vêm à tona – no período em que esse Estado autoritário busca se aproximar, na medida do possível, de sua sociedade civil.⁵ Por sua vez, boa parte dessas medidas preservacionistas, baseadas em uma mentalidade politicamente conservadora, se confronta com o avanço da modernização das relações socioeconômicas locais, ao promover a inserção da economia nacional em um contexto cada vez mais global, processo que é ambigualmente promovido por esse mesmo Estado autoritário.

Dito isso, nos perguntamos: *Como o debate sobre a preservação audiovisual ocorreu, fora do âmbito das cinematecas, na América Latina nos anos 1960 e começos dos 1980? Em suma, como o Estado, a classe cinematográfica local e a sociedade civil em geral se manifestaram – ou não – em relação às questões concernentes à preservação audiovisual? É preciso levarmos em conta a dinâmica dos agentes históricos durante as nossas ditaduras, fenômeno não isento de contradições e, principalmente, ambiguidades, o que buscam compreender as recentes pesquisas sobre sociedades em regimes autoritários, para além das canônicas leituras dicotômicas entre resistentes e colaboracionistas.*

Portanto, postulamos as seguintes hipóteses:

1. A redefinição do conceito de cinemateca na América Latina, debatida na UCAL a partir de 1971, postula a preservação subordinada à ânsia de produção e difusão do NCL. O NCL sofreria do pressuposto (preconceito?) de que é necessário primeiro fazer e divulgar os filmes, para depois, se preocupar em conservá-los? Ironicamente, o NCL não estaria reproduzindo uma mentalidade entranhada na classe cinematográfica latino-americana de, antes de mais nada, filmar, postergando para depois o que se crê “vir depois” (a difusão e, por última etapa, a conservação e, caso derradeiro, a restauração)? Afinal, essa subestimação da preservação não é coerente com a postura generalizada do NCL de recusa à

5 “Em que medida o voltar-se para o acervo cinematográfico brasileiro e sua preservação representava o que Felipe Macedo denominava “inserção inadequada da FCB [Fundação Cinemateca Brasileira] no projeto cultural do governo” não era nossa preocupação. A premência e a dimensão do trabalho a fazer eram absorventes demais e muito estimulantes para o grupo de moços com seus vinte e cinco anos ou pouco mais. Entretanto, se cada um de nós rejeitava a ditadura militar e a combatia com as armas possíveis, olhando retrospectivamente verifica-se que estávamos na verdade nos alinhando a uma tendência patrimonialista renovadora que se imiscuía nas estruturas governamentais e germinava com apoio oficial.” (Souza, 2009, p. 107-108). No entanto, Souza (2014) e Bezerra (2014) sublinham o quanto a preservação audiovisual sempre foi um tema desprezado pelo principal órgão, criado pelo Estado brasileiro, voltado para as políticas públicas de preservação de bens culturais, a saber, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Por outro lado, como frisam Bezerra e Soares (2014), a ideia de patrimonialização é historicamente alheia aos arquivos audiovisuais.

memória cinematográfica nacional, se autopostulando como o marco inicial de uma autêntica cinematografia nacional, ao interpretar a produção pregressa ao NCL como filmes “alienantes” e “antipopulares”? A partir dessas interrogações, entendemos que esta subordinação da preservação à difusão *pode* estar vinculada ao “princípio do ato inaugural” do NCL⁶ (não queremos ser categóricos, mas há uma proximidade lógica e ideológica entre esses dois pontos).

2. Essa subordinação à produção e difusão, postulada na redefinição do conceito de cinemateca na América Latina, entende a cinemateca como mais uma trincheira nas lutas de Libertação Nacional, o que significa que a cinemateca deve estar, acima de tudo, em consonância com uma *política*, ou seja, com um “projeto de cinema” a ser ferozmente defendido. No entanto, nos esforçamos por compreender que a divergência com a “hegemonia cubano-chilena” na UCAL e, por conseguinte, a “politização da entidade” (o que acarreta na saída de algumas cinematecas da associação), não se trata apenas de questões circunstanciais, como disputas internas de poder no seio da UCAL ou de conjunturas políticas no nosso subcontinente, embora concordemos que tais fatores também possuem um profundo impacto. Será que a divergência entre o “cinema clandestino” (condensada em torno das ideias do Grupo Cine Liberación) e o “cinema industrial” (condensada, sobretudo, no Cinema Novo brasileiro pós-Golpe de 1964) que freme o pensamento do NCL,⁷ a partir da virada dos anos 1960 e 1970, não pode estar presente na crise da UCAL? Nesse sentido, como entendem os defensores de cada vertente a ideia de um mercado do patrimônio cinematográfico? E, por esse viés, como entender esse debate (e esse fenômeno) em países sem indústria cinematográfica, como os nossos? A partir dessas interrogações, entendemos que a discussão sobre o mercado do patrimônio cinematográfico e, atrelado a ele, o debate em torno da difusão (o que subentende um projeto de cinema) e, por conseguinte, do próprio conceito de cinemateca, sempre está vinculado à discussão sobre o desenvolvimento do mercado audiovisual, o que atinge, em última instância, nos países da América Latina, o debate sobre a construção de uma indústria cinematográfica nacional.

Obviamente, não teremos condições de responder a todas as questões acima. Portanto, nosso intuito é tornar claros os pressupostos e as interrogações que conduzem as nossas pesquisas e, desse modo, realizar as nossas reflexões, não apenas sobre a UCAL, mas sobre a trajetória histórica das cinematecas latino-americanas.

6 Sobre o “princípio do ato inaugural” do NCL, ver Núñez (2009, pp. 38-39).

7 Sobre a querela entre “cinema industrial” e “cinema clandestino”, ver Núñez (2012 e 2017).

O percurso histórico da UCAL: formação, ação política e dissensos

A UCAL é fundada durante o Festival de Mar del Plata, em março de 1965. Em setembro do mesmo ano, há uma Ata de Ratificação durante o I Festival Internacional do Filme (I FIF), no Rio de Janeiro. Sublinhamos a presença de Henri Langlois durante esses dois momentos de criação. Nesse período, a Cinemateca Francesa havia rompido com a FIAF e, por isso, Langlois havia criado em 1962 uma federação de contraponto, a União Mundial de Museus de Cinema (UMMC).⁸ Pela documentação analisada, o encontro do Rio é chamado de “congresso de museus de cinema”, coordenado pelo crítico José Sanz, e nas palavras do próprio Langlois, “não se trata exatamente de um congresso, mas de uma reunião”.⁹ Não podemos deixar de frisar a terminologia adotada para batizar a entidade, tanto pela UCAL quanto por Langlois: “União”, não “Federação”, como a FIAF.¹⁰

O próximo Congresso da UCAL foi realizado em Viña del Mar, em março de 1967, em paralelo ao I Encontro de Cineastas Latino-Americanos e ao V Festival de Cinema. Pela documentação passa a ser denominado de III Congresso da UCAL, o que se supõe que o I e II congressos teriam sido os dois momentos de criação em 1965. Em Viña del Mar, foram aprovados os Estatutos, a partir da proposta apresentada pelo prof. Miguel Reynel Santillana (Cinemateca Universitária do Peru). Pelos termos do Estatuto, foram oficializadas a divisão da UCAL em três secretarias, como já havia sido proposto no momento de sua fundação em Mar del Plata, dispostas por área geográfica. Constituiu-se, então, um fundo de filmes, formado pelo acervo de todos os membros da UCAL. Esse é um assunto constante nos debates dentro da entidade. Também frisamos que, segundo os Estatutos aprovados, passam a existir dois tipos de membros, os efetivos e os provisórios, sendo necessários dois pré-requisitos básicos para solicitar o ingresso à entidade: “a) ter desenvolvido um trabalho devidamente comprovado no campo da cultura cinematográfica, sem fins comerciais; b) contar com um fundo de filmes”. Em suma, trata-se de algo bastante genérico, uma vez que sua atenção é mais focada na difusão do que na conservação e restauração.

8 Curiosamente, em Mar del Plata, o presidente da FIAF, Jerzy Toeplitz, também era um dos convidados do festival. Porém, em sua entrevista à publicação oficial do Festival, a ênfase dada pelos editores é inteiramente à Escola de Cinema de Łódź e à então atual situação do cinema polonês, não havendo nenhuma menção à FIAF. Cf. *Gaceta del Festival*, Mar del Plata, (6), 22 março de 1965 (Acervo da Biblioteca da ENERC).

9 Cf. *FIF Cinelândia. Boletim Informativo do Festival Internacional do Filme*, 19 set. 1965, p. 1 (Acervo da Cinemateca do MAM-RJ).

10 *A priori*, a querela entre a FIAF e a UMMC não era um problema para a UCAL, pelo menos para alguns representantes de seus membros. Por exemplo, em carta a Héctor García Mesa (Cinemateca de Cuba), datada de 19 de maio de 1965, Manuel González Casanova (Filmoteca da UNAM) relata sobre a então recém-fundada UCAL e expressa o quão importante seria o ingresso da congênera cubana à entidade. Também, González Casanova, a pedido de esclarecimentos do colega cubano, afirma que a UCAL se mantinha afastada do conflito entre a FIAF e a UMMC (lembramos que a Cinemateca de Cuba havia recentemente sido aprovada como membro permanente da FIAF). Não sabemos por que, apenas em 1967, o arquivo fílmico caribenho é aprovado como membro da UCAL (carta depositada na Cinemateca de Cuba).

Por ocasião do Festival de Mar del Plata de 1968, ocorreu um Encontro Regional de Cinematecas. Ou seja, a rigor, não foi um congresso da UCAL, pois se reuniram apenas algumas instituições sul-americanas. Estiveram presentes Guillermo Fernández Jurado (Cinemateca Argentina), José Sanz (Cinemateca Nacional, Brasil), Rudá de Andrade (Cinemateca Brasileira), José Román (Cineteca da Universidade de Chile), Óscar Trinidad (Cinemateca Paraguáia), Miguel Reynel Santillana (Cinemateca Universitária do Peru) e Manuel Martínez Carril (Cinemateca Uruguaia). Na Resolução do Encontro, as cinematecas presentes se comprometeram a: coordenar esforços para o trabalho de resgate e preservação dos filmes da região; recomendar às autoridades locais para estimularem a atividade preservacionista, com redução de impostos de importação de equipamentos e insumos; promover o intercâmbio entre as cinematecas locais, por meio da circulação de mostras e de exposições de materiais dos acervos das instituições; criar um *pool* de filmes, de 16 e 35mm, negativos e cópias, formado pelo acervo das cinematecas e de usufruto comum entre elas e, por fim, solicitar, por meio da UCAL, a colaboração de cinematecas estrangeiras (diga-se Europa, EUA e Canadá) nas atividades das cinematecas da América Latina.¹¹

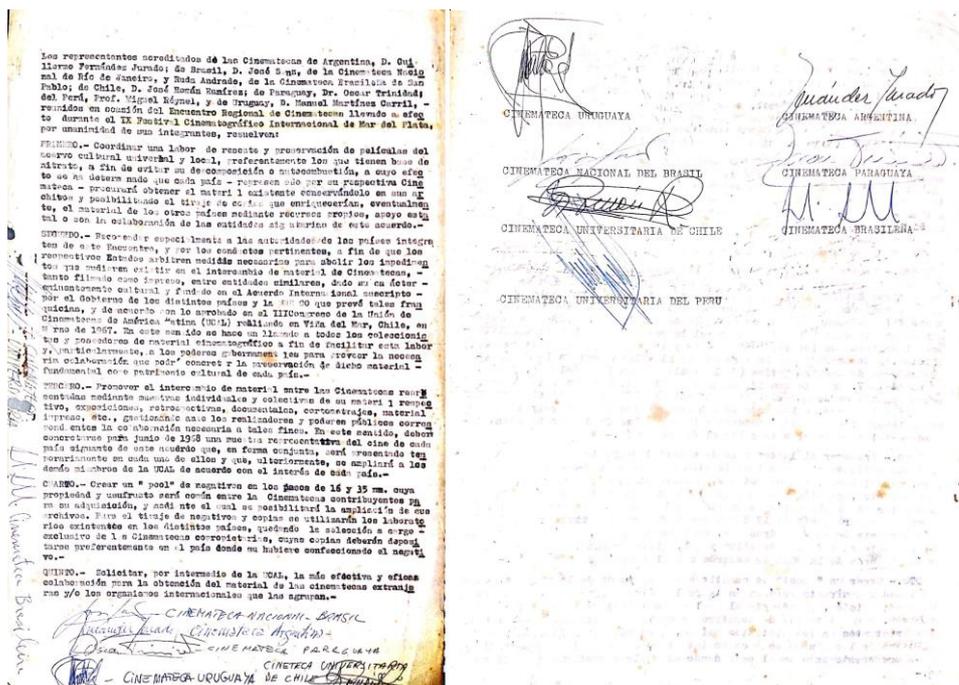


Foto 1 e Foto 2: Resoluções do Encontro Regional de Cinematecas (IV Congresso da UCAL), Mar del Plata, Argentina, 1968. Fonte: Cinemateca de Cuba

11 Cf. *Gaceta del Festival*, Mar del Plata, (11), 14 mar. 1968 (Acervo da Biblioteca da ENERC). Não podemos deixar de mencionar que, em nossas pesquisas, encontramos uma carta de Miguel Reynel Santillana, datada de 13 de maio de 1968, dirigida a José Sanz, referente a uma decisão tomada em Mar del Plata: uma manifestação formal da UCAL contra a demissão de Langlois da direção da Cinemateca Francesa (Acervo da Cinemateca do MAM-RJ).

No dia 10 de março de 1969, em Montevideú, foi realizada a “Reunião Preparatória do IV Congresso da UCAL” – que, posteriormente, será nomeado como V, por ter sido designado como IV o Encontro marplatense de 1968. Reuniram-se Cosme Alves Netto (Cinemateca do MAM), Guillermo Fernández Jurado (Cinemateca Argentina), Eugenio Hintz (Cine Arte do SODRE), Manuel Martínez Carril e Walther Dassori Barthet (Cinemateca Uruguaia). Foram tomadas as seguintes decisões: proposta de que a Secretaria *ad-hoc* do Cone Sul da UCAL fosse em Montevideú, coordenada conjuntamente pela Cinemateca Uruguaia e pelo Cine Arte do SODRE; solicitação de que a Cinemateca do MAM e o Cine Arte do SODRE fossem aprovados como membros efetivos da UCAL; proposta de redução das secretarias regionais da UCAL para duas, uma Norte, composta por Colômbia, Cuba, México e Venezuela, e uma Sul, integrada por Argentina, Brasil, Chile, Paraguai, Peru e Uruguai; proposta de que o Rio de Janeiro fosse sede alternativa do próximo congresso da UCAL – que seria realizado ainda em 1969 –, caso houvesse algum impedimento para a sua realização em Santiago do Chile e, por fim, indicação de Eugenio Hintz para negociar, no Congresso da FIAF em Nova York, a afiliação ou readmissão dos membros da UCAL na federação.¹² Desconhecemos as razões que impediram a realização de congressos da UCAL nos anos 1969 e 1970, como estava *a priori* previsto, inclusive com sedes estabelecidas (Santiago ou Rio). Assim, o próximo congresso foi realizado somente em 1971, em Montevideú, quando ocorreu uma mudança no discurso oficial da entidade, ao sabor dos ventos políticos da região.



Foto 3. Walther Dassori Barthet, Manuel Martínez Carril, Manuel González Casanova e Cosme Alves Neto, no V Congresso da UCAL, Montevideú, Uruguai, 1971. Fonte: Cinemateca de Cuba.

12 Cf. *Informe da Reunião* (Acervo da Cinemateca de Cuba). Frisamos que no mesmo mês de março de 1969, no dia seguinte (dia 11), houve também em Montevideú o Encontro Latino-Americano de Cineclubes. Cf. Informe de maio da Federação Gaúcha de Cineclubes (FGC) (Acervo da Cinemateca do MAM-RJ).

Portanto, é a partir do V Congresso da UCAL, realizado em Montevideu em 1971, que podemos testemunhar no seio da instituição um discurso “terceiro-mundista”, sobretudo no tema chamado “*redefinição do conceito de cinemateca na América Latina*”. Como frisa Carlos María Domínguez (2013), é irônico esse processo ter ocorrido em um congresso organizado pela Cinemateca Uruguaia, uma vez que essa instituição não era associada ao discurso revolucionário, distinto de sua conterrânea Cinemateca del Tercer Mundo (C3M). Assim, no início do congresso, foi constituída uma comissão para redigir o texto, formada por delegados da Cinemateca do MAM, Cineteca da Universidade do Chile e da Cinemateca Uruguaia. Torna-se claro que o documento não necessariamente precisa ser uma declaração oficial da UCAL, mas apenas uma manifestação das cinematecas signatárias. No entanto, optou-se por ser uma expressão oficial, que ficou conhecida como a “Declaração de Montevideu”, datada do último dia do Congresso (30 de julho de 1971). Também testemunhamos o esforço oficialmente declarado de estreitar relações com a Cinemateca de Cuba pelos demais membros da UCAL, em sua maioria, prejudicados pelo rompimento das relações diplomáticas com a Ilha, por parte de seus respectivos países. Por isso, coube aos delegados mexicano e chileno, i.e., Manuel González Casanova e Pedro Chaskel, fazer a intermediação entre o arquivo fílmico de Havana e o restante do subcontinente. No ensejo do reinante espírito “terceiro-mundista”, deseja-se reformular os Estatutos, com o intuito de incluir o debate em torno da redefinição do conceito de cinemateca na América Latina. Coube à Cinemateca Paraguuaia levar uma proposta de novos estatutos para o congresso seguinte. Além disso, entre outras propostas, a redução das secretarias regionais para duas, conforme sugerido pelas cinematecas do Cone Sul em 1969.

O VI Congresso, realizado em 1972 na Cidade do México, aprofundou o viés terceiro-mundista, inclusive com a escrita de uma nova declaração, intitulada “Cultura nacional e descolonização cultural”, a cargo de uma comissão composta por Manuel González Casanova, Cosme Alves Netto e Pastor Vega. Foi registrada em ata a recusa do Cine Arte do SODRE de subscrever a Declaração. Ocorrem várias deliberações, como os novos Estatutos, a partir da proposta formulada pela Cinemateca Paraguuaia. Os novos Estatutos possuem uma diferença fundamental: a incorporação da redefinição de cinemateca como pré-requisito para ser um membro da UCAL, postulando, portanto, como critério básico “promover, conservar, difundir e desenvolver” “o cinema dos países membros e latino-americano, que *autenticamente expressem* sua realidade, a problemática e tendências de sua transformação” (o grifo é nosso). Para a sede da Secretaria Geral da UCAL foi designada, por unanimidade, a Cineteca da Universidade do Chile, fixando o próximo Congresso a ser realizado naquele país andino.

Entre os dias 18 e 23 de março de 1973, foi realizada em Buenos Aires uma Reunião Regional de Cinematecas, com a presença de Guillermo Fernández Jurado (representando a Cinemateca Argentina e Paraguuaia), Cosme Alves Netto (representando a Cinemateca do MAM e a Cinemateca Brasileira), Pedro Chaskel (pela Cineteca da Universidade do Chile e na

condição de secretário-geral da UCAL), Cristina Ferrari de Martínez (Cinemateca Uruguaia) e Eugenio Hintz (Cine Arte do SODRE). Foram aprovadas as seguintes decisões: levar ao próximo congresso da UCAL a proposta de realizar uma articulação combinada de reingresso das cinematecas latino-americanas à FIAF; organizar no próximo congresso da UCAL uma mostra retrospectiva de cinema documental latino-americano; discutir para o próximo congresso a proposta de *pool* de filmes com a FIAF; apresentar à federação uma lista de títulos de filmes para uma mostra de cinema social a ser proposta à FIAF em troca da retrospectiva de filmes latino-americanos, exibida em Leipzig em 1972 pelo *Staatliches Filmarchiv* (SFA) da República Democrática Alemã, e realizar uma consulta à FIAF sobre as condições de acordos entre cinematecas e a FIAPF (Federação Internacional de Associações de Produtores Cinematográficos).¹³

A UCAL se transforma em uma entidade que passa a denunciar publicamente as arbitrariedades sofridas pelos profissionais do setor cinematográfico na América Latina. Em 1972, se empenha contra a prisão de Walter Achúgar e Eduardo Terra, dirigentes da Cinemateca del Tercer Mundo. Em seguida, mobiliza uma grande campanha internacional em repúdio à prisão dos cineastas colombianos Carlos Álvarez, Julia Álvarez, Gabriela Samper e Manuel Vargas.¹⁴ No entanto, é o Golpe de Estado chileno, em 11 de setembro de 1973, que provoca um forte abalo na UCAL. Obviamente, os planos de realização do congresso da entidade, que seria realizado em dezembro de 1973 no Chile, foram suspensos. Pedro Chaskel, secretário-geral da UCAL, se exila em Cuba, onde cria e dirige, ao lado do cineasta Gastón Ancelovici, a Cinemateca Chilena da Resistência, posteriormente, denominada Cinemateca Chilena do Exílio. E, assim, dois Congressos da UCAL foram realizados na Venezuela, em 1974 e 1977, concomitantemente aos IV e V Encontros de Cineastas Latino-Americanos.

O VII Congresso da UCAL foi realizado no início de setembro de 1974 em Caracas, exatamente um ano depois do Golpe no Chile. Durante o congresso, a Secretaria Geral fez um informe sobre o que ocorreu com a instituição desde 1972. Também relatou o esforço de aproximação com a FIAF, ao declarar o convite dado ao secretário geral da UCAL de ir aos congressos de Moscou (1973) e Montreal (1974). Porém, por razões econômicas, Chaskel não pôde ir. Mas no congresso seguinte, realizado em Turim em 1975, Chaskel acompanha Saúl Yelín, diretor de relações internacionais do Instituto Cubano da Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC), onde fez um relato sobre a situação dos cineastas chilenos após o Golpe. Nessa ocasião, a FIAF aprovou que os seus membros se comprometessem com o esforço de coleta e preservação de material audiovisual concernente ao Chile.¹⁵

13 Cf. *Informe da Reunião*, em papel timbrado da Universidade do Chile (Acervo da Cinemateca de Cuba).

14 O material dessa campanha é reunido e publicado no *Boletín CIDUCAL* (6) (junho 1973), integralmente dedicado ao tema.

15 Cf. *FIAF XXXI Torino Minutes* (Acervo da Cinemateca do MAM-RJ).

Assim como em Montevideu e em México, foi redigida uma declaração. Segundo Luis Elbert,¹⁶ os representantes dos arquivos rio-platenses presentes (ele, pela Cinemateca Uruguaia, Hintz, por Cine Arte do SODRE, e Guillermo Fernández Jurado, pela Cinemateca Argentina) manifestaram que não podiam assinar tal declaração, devido à situação política de seus respectivos países. Manuel González Casanova tentou remediar, ao buscar algum modo de se escrever um texto que todos pudessem assinar, já que se tratava de um assunto de extrema importância. Não foi possível e, assim, a declaração final do VII Congresso não é assinada pelas cinematecas de Argentina e Uruguai.¹⁷ Nessa ocasião, o Cine Arte do SODRE, que já havia se recusado a assinar a Declaração de México, em 1972, se desliga da UCAL.¹⁸ abrindo caminho para a cisão na entidade, que ocorre no VIII Congresso, em 1976 (realizado em conjunto com o XXXII Congresso da FIAF), organizado pela Cineteca Nacional do México, quando as Cinematecas Argentina e Uruguaia – e, posteriormente, a do Peru – se retiram.

Em abril de 1977, foi realizado o IX Congresso da UCAL, em Mérida, na Venezuela. Essa cidade foi escolhida, pois se comemoravam os dez anos da Mostra de Cinema Documental, considerado um importante marco do NCL. Foi aprovada uma declaração na qual expressa a importância do resgate da memória (audio)visual dos povos latino-americanos. Entre as resoluções foram aprovadas a proposta de colaborar com a Cinemateca de Cuba na escrita de um Catálogo do NCL e iniciar a pesquisa, em colaboração com todas as cinematecas, sobre “o cinema na América Latina”, apresentando as estatísticas dos maiores sucessos de bilheteria em cada país e uma análise desses filmes. É possível ver o esforço em sistematizar o discurso sobre o NCL e o início de um estudo de economia do audiovisual.¹⁹

A partir do começo dos anos 1980, encontramos um discurso cada vez mais técnico. A FilMOTECA da UNAM organizou, sob os auspícios da Unesco, os dois Seminários Latino-Americanos de Arquivos de Imagens em Movimento,²⁰ ambos realizados em Oaxtepec, em 1980 e em 1982. Pelos informes pesquisados, nos defrontamos com textos bastante técnicos, inclusive traduções de artigos sobre conservação e catalogação de profissionais europeus e estadunidenses de arquivos filiados à FIAF. A presença de uma discussão mais técnica pode ser atribuída às novas preocupações que giravam em torno dos profissionais latino-americanos que buscavam formação na Europa e/ou nos Estados Unidos. As

16 Cf. Entrevista concedida ao autor, em 25 de março de 2019, em Montevideu.

17 Em sua entrevista, Elbert afirmou que, posteriormente, Pedro Chaskel lhe disse que entendia completamente a decisão dos colegas platinos e concordava com essa decisão.

18 Cf. Carta do SODRE à FIAF, assinada pelo arquiteto Emilio Massobrio (presidente) e por Gustavo Ferrand (conselheiro), de 21 de novembro de 1974, afirmando que as razões de seu desligamento se devem “por haberse aprobado, en la última reunión celebrada en la ciudad de Caracas – Venezuela –, ponencias de contenido político-ideológico apartándose así de su finalidad específica, e inmiscuyéndose en la política interna de países hermanos latinoamericanos” (Acervo da Cinemateca de Cuba).

19 Talvez seja a gênese do que hoje é o Observatório do Cinema e Audiovisual Latino-Americano da Fundação do Novo Cinema Latino-Americano (OCAL-FNCL).

20 Também denominado “Encontro de Arquivos de Imagens em Movimento da América Latina e do Caribe”.

publicações editadas pela UCAL, via Fimoteca da UNAM, se voltavam para os aspectos teóricos e técnicos da preservação audiovisual, incluindo as citadas traduções, com o claro intuito de criar uma bibliografia da área em Castelhana.²¹



Foto 4. Pastor Vega, Pedro Chaskel e Cosme Alves Netto, no IX Congresso da UCAL, Mérida, Venezuela, 1977. Fonte: Cinemateca de Cuba

Frisamos que a aproximação com a FIAF pelas cinematecas latino-americanas se dava desde o começo dos anos 1970, quando as instituições que tinham rompido com a Federação na década anterior buscavam reatar os seus laços. Nesse mesmo período, além da FIAF, outra organização, na qual estava se desenrolando o debate sobre a preservação audiovisual, inclusive com o intuito de se incorporar a esse debate os arquivos latino-americanos e de outros países em desenvolvimento, é a Unesco. Em outubro de 1978, foi realizada em Buenos Aires, a Reunião Internacional de Especialistas para a Preservação de Filmes e Outros Materiais Audiovisuais em Países em Via de Desenvolvimento da Unesco, organizada pela Cinemateca Argentina. Uma figura chave presente nessa reunião foi Wolfgang Klaue, diretor do SFA e, então, vice-presidente da FIAF. É importante ressaltar que o SFA se torna, desde meados dos anos 1970 até a sua dissolução com o fim da Alemanha Oriental, em um centro de formação e qualificação que capacita toda uma geração de preservadores audiovisuais latino-americanos. Não é por acaso que podemos encontrar traduções de textos técnicos de Wolfgang Klaue e de Hans-Eckart Karnstädt, respectivamente diretor e conservador-chefe do SFA, em publicações latino-americanas da área nos anos 1980.

21 Como por exemplo, citamos o *Boletín CIDUCAL*, (4) (2.ª época, abril 1982), tradução do Manual de Catalogação Fílmica, elaborada pela Comissão de Catalogação e Documentação da FIAF.

O III Encontro Latino-Americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento foi realizado no Brasil, de 22 a 27 de outubro de 1984, iniciado em São Paulo e concluído no Rio de Janeiro, respectivamente na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM. Os quatro primeiros dias foram dedicados a temas técnicos, com os presentes divididos nos seguintes Grupos de Trabalho: Documentação, Catalogação, Preservação e Difusão. Em seguida, os dias cariocas do III Encontro foram reservados para tópicos mais gerais, como questões administrativas num arquivo audiovisual em países em desenvolvimento e uma discussão sobre a relação entre os arquivos fílmicos da América Latina, o que pôs na mesa a figura da UCAL. Como veremos mais adiante, o debate sobre a reativação da UCAL pairava no ar desde o começo de 1983. No término do III Encontro, não se deliberou nada a respeito, até por conta do avançar da hora, conforme relata a correspondência pesquisada, mas houve um consenso de que era necessário retomar essa discussão em prol de uma eficaz inter-relação e cooperação entre as cinematecas da América Latina.²²

Após a criação do Festival de Havana, eram realizadas reuniões informais, a partir de 1980, entre dirigentes de cinematecas latino-americanas que, ao se encontrarem na capital cubana para o certame, aproveitavam para debater sobre assuntos referentes à relação entre os arquivos. Eram encontros de trabalho, mas não possuíam um caráter institucional, pois não faziam parte da programação do festival. Essa informalidade se devia pela estranha situação da UCAL, que aos poucos foi ficando cada vez mais inativa, por motivos que desconhecemos. Portanto, cremos que o ICAIC e a organização do Festival não deveriam se sentir confortáveis para organizar encontros de cinematecas latino-americanas durante o evento, já que oficialmente existia uma entidade responsável por isso, a UCAL. Assim, reinava a informalidade. Em suma, não sabemos que rumos a UCAL tomou após o seu IX Congresso, em 1977, mas é importante ressaltar que Pedro Chaskel, secretário-geral da UCAL, regressa ao Chile em 1983, após uma década de exílio.

Durante o V Festival de Havana, em dezembro de 1983, alguns diretores de cinematecas presentes decidiram reativar a UCAL. A proposta foi ratificada pelo Comitê de Cineastas da América Latina (C-CAL). Ulises Estrella, diretor da Cinemateca Nacional do Equador, foi designado para contatar os dirigentes de todas as cinematecas para propor a reativação em uma carta geral de 25 de janeiro de 1984. Por um equívoco terminológico, Estrella se referiu à reunião ocorrida em Havana de “assembleia”, o que rende uma ampla e tensa troca de correspondência entre as cinematecas com cópias para todos e na qual se questiona que assembleia foi essa já que ninguém tinha sido convocado a um congresso da UCAL.²³ Para tentar reforçar o pedido, Chaskel enviou uma carta de Santiago do Chile, no *status* de secretário-geral, informando que Estrella havia sido incumbido para retomar a

22 Sobre o III Encontro e, sobretudo, o seu impacto para a Cinemateca Brasileira, ver Souza (2009, pp. 142-152) e Coelho (2009, pp. 142-147).

23 Cf. Correspondência depositada nos Acervos da Cinemateca Brasileira (Coleção Maria Rita Galvão) e Cinemateca de Cuba.

reativação da entidade. A situação esquentava, pois há algumas cartas questionando se Chaskel ainda ocupa mesmo a secretaria-geral e se, sim, qual a razão de tantos anos de inatividade no cargo e por que agora, subitamente, após anos de silêncio, se manifestava para defender o colega equatoriano que executava uma decisão tomada por algumas pessoas em Cuba. Em suma, não entraremos em pormenores desse quiproquó, mas são bem explícitos os ânimos acesos por parte de alguns dirigentes de arquivos, o que ecoa nas tensões que provocaram a cisão de 1976. Porém, fica decidido por cartas que haveria um espaço no III Encontro para a discussão sobre a reativação da UCAL. Com essa anuência, a Cinemateca Nacional do Equador enviou uma carta geral datada de 5 de outubro de 1984, ou seja, semanas antes da realização do Encontro no Brasil, com as seguintes propostas: a) criação de um plano de trabalho de curto prazo para a UCAL, com eleição de um novo secretário-geral e uma nova sede; b) revisão e atualização dos Estatutos; c) estabelecimento de uma relação efetiva entre a UCAL e o C-CAL, com a aprovação da resolução de integrar um representante do C-CAL na UCAL (a nossa pergunta é: por que não também o inverso, ou seja, um representante da UCAL no C-CAL? Por que um cineasta deveria participar de uma associação de arquivos filmicos e não, o contrário, também? É bem sintomática essa proposta); d) nova organização das coordenadorias regionais, ainda seguindo o caráter regional, com a seguinte divisão: Cone Sul, Área Andina, América Central e Caribe e e) renegociação das dívidas das cinematecas latino-americanas com a FIAF. A missiva conclui com a sugestão da eleição de Cosme Alves Netto como novo secretário-geral e a Cinemateca do MAM como a nova sede da UCAL. Assinam a carta Ulises Estrella e Teresa Vásquez, delegada da Cinemateca Nacional do Equador no III Encontro. Como vimos, devido à escassez de tempo, tais propostas não foram deliberadas. Logo, o único consenso tomado é a necessidade de que as cinematecas latino-americanas precisavam de uma organização regional para constituir uma entidade qualificada dos arquivos da região e que também fosse uma associação que pudesse dialogar com instituições internacionais, como a FIAF e a Unesco.

Portanto, é nesse cenário que, em uma reunião de dirigentes de arquivos fílmicos, ocorrida de 22 a 25 de abril de 1985 na Cidade do México, foi formalmente criada a *Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento* (CLAIM), tendo como instituições fundadoras as Cinematecas Argentina, Boliviana, Brasileira, de Cuba, Uruguia, a Fimoteca da UNAM e a Cineteca Nacional do México. Ou seja, não se optou em reativar a UCAL. Por outro lado, para que ela fosse dissolvida, como ressaltou Manuel Martínez Carril, deveria ser convocada uma assembleia geral extraordinária com esse propósito, conforme designavam os seus Estatutos. Cremos que, pelo fato de a UCAL não ter tido bens em seu nome, jamais houve a preocupação em dissolvê-la legalmente. Assim, nos termos de Galvão (1991, p. 91), a UCAL “simplesmente deixou de existir”, resumindo a sua trajetória do seguinte modo:

A atuação prioritariamente política, mais do que técnica ou simplesmente cultural, foi a marca característica da UCAL, que teve vida longa e conturbada. A estrutura centralizadora, por muitos arquivos considerada autoritária e partidária, foi atribuído o seu fracasso final enquanto elo de união entre as cinematecas latino-americanas. De início extremamente ativa, sobretudo na defesa do ideal de um cinema latino-americano revolucionário, cedo foi palco de dissidências internas que pouco ou nada tinham a ver com sua tarefa específica, refletindo antes o conflito mais geral das diferentes facções da esquerda latino-americana da época. Desgostosas com o que consideravam intervenções indevidas em seus assuntos internos, várias cinematecas romperam com a União, que aos poucos foi perdendo o seu vigor e por mais de uma década sobreviveu sem função (Galvão, 1991, p. 20).

Entendemos que a “vida longa e conturbada” da UCAL pode ser estudada por diversos vieses. No entanto, a síntese de Galvão dialoga com três questões postuladas por nossas interrogações, a saber: 1) Que papel a UCAL desempenha (ou deveria desempenhar, dependendo de suas vertentes) em relação ao NCL?; 2) Em que medida as transformações ocorridas no cenário sociopolítico, tanto local quanto internacional, se relacionam com os debates ocorridos em nossas cinematecas, interferindo em suas políticas de difusão e de preservação? e, por fim, 3) Como o debate sobre a preservação audiovisual – e sobre patrimônio, de modo geral – ocorreu, fora do âmbito das cinematecas, na América Latina dos anos 1960 ao começo dos 1980, ou seja, no contexto das ditaduras latino-americanas?

Em uma interpretação rápida sobre a sua trajetória histórica, a UCAL surge sob a liderança de certas instituições que foram associadas às então recém-instaladas ditaduras na América Latina, ou seja, aos dois INC sul-americanos (o argentino Instituto Nacional de Cinematografía e o brasileiro Instituto Nacional de Cinema). Uma figura que aparece nesse processo é Henri Langlois, que buscava manter a sua influência na região. Por sua vez, pelo que podemos notar, as cinematecas latino-americanas, durante esse contexto de fundação, buscam se manter neutras na querela entre a UMMC e a FIAF. Não sabemos como, aos poucos, os protagonistas da UCAL foram sendo deslocados, mas, em geral, a politização da entidade é associada à presença dos cubanos e dos chilenos que passam a dar o tom nas discussões da UCAL, como afirma Martínez Carril (Dimitriu, 2009, p. 43). Discordamos um pouco desse argumento, pois essa politização se inicia anteriormente à “hegemonia cubano-chilena” na UCAL e se dá de modo unânime, com a concordância de todos os membros. Lembramos que já em 1967, no congresso de Viña del Mar, se inicia a articulação de um discurso terceiro-mundista. Na verdade, se trata de um fenômeno mais amplo, pois é, justamente em 1967, quando se começa a sistematização discursiva do NCL, que, podemos dizer, também contamina os debates do círculo das cinematecas. Assim, a discussão sobre “a redefinição de

cinemateca na América Latina”, iniciada em 1971, prolongada em 1972 e posta “em prática” na última versão dos Estatutos da UCAL, é algo consensual e que vai no ensejo da sistematização do pensamento do NCL– processo que não é isento de divergências internas .

Logo, as cinematecas se convertem em mais uma trincheira de defesa do NCL. O discurso é não obviamente abrir mão do trabalho de preservação, mas encarar as cinematecas como um espaço fundamental de forte inserção cultural e política na sociedade, através da qual poderiam circular os filmes do NCL. A ênfase na difusão dialoga com essa concepção de cinemateca como agitador cultural (e político). Na verdade, a ênfase na difusão sempre foi uma das características das cinematecas latino-americanas, sob a concepção de cinemateca de Langlois, forjado em seu estreito laço com os cineclubes. Portanto, por esse sentido, a transformação das cinematecas em mais um foco de resistência e de defesa do NCL, ao lado do cineclubismo e de segmentos da crítica, é um prolongamento da concepção “langloisiana” de cinemateca. No entanto, ironicamente, podemos afirmar que foi em nome da difusão – ou seja, justamente a partir dessa concepção “langloisiana” de cinemateca – que se deu a ruptura no seio da UCAL. Segundo Martínez Carril (Dimitriu, 2009, p. 51), desejava-se submeter as cinematecas aos desejos dos cineastas, encarando-as apenas como um canal de escoamento de seus filmes. Para o preservador uruguaio, é necessário salvaguardar a autonomia da cinemateca, garantindo-se assim como o espaço dedicado a atender ao legítimo interesse cinefílico do público e, desse modo, cumprir a função fundamental de um arquivo de filmes (a preservação das obras, independente de critérios subjetivos de gosto estético e de orientação político-ideológica). É óbvio que não é possível ignorar o que significa esse discurso de luta pela “autonomia da cinemateca” em uma ditadura, sob o convívio constante com a censura, o boicote e a ameaça de ataques aos seus acervos e funcionários.

Portanto, foi a partir de 1974, que começam a aflorar as divergências internas da UCAL. É sintomática que a ruptura de 1976 tenha sido encabeçada pelas Cinematecas Argentina e Uruguaia, não apenas devido à conjuntura política de seus respectivos países, mas também por se tratar de duas instituições que buscavam reatar os seus laços com a FIAF e, sobretudo, por serem tradicionalmente arquivos que buscavam se afastar de um discurso de radicalização política. Nesse sentido, o caso uruguaio se tornou célebre, devido às simpatias ideológicas entre a Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) e os Tupamaros e, por sua vez, entre os comunistas e a Cinemateca Uruguaia. Essa diferença denota táticas distintas na área cultural, em que subjazem estratégias também diferenciadas no campo político. Presente nesse contexto, também é preciso levar em conta que alguns dos governos autoritários instalados na América Latina buscaram constituir uma política pública de preservação de bens culturais, movidos primordialmente por uma concepção politicamente conservadora de proteção à “identidade nacional”. Nesse sentido, é sintomático que a reaproximação entre as cinematecas latino-americanas ocorrida nos anos 1980 tenha sido em seminários promovidos no México e no Brasil, justamente em dois países nos quais um

Estado autoritário havia iniciado a promoção de políticas públicas de proteção ao patrimônio e de forte estímulo ao setor cultural desde a década anterior (os governos Echeverría e Geisel). E, exatamente nesse mesmo período, a ideia de patrimônio audiovisual começa a ser forjada no âmbito da Unesco, culminando na Resolução de 1980. Assim, ressaltamos que a transição do “subjetivismo” para a “objetividade técnica”, proposta por Borde, demonstra muitas nuances, pois é graças à construção de “uma rede de relações profissionais e de amizade” (Souza, 2009, p. 145) que foi possível, por exemplo, a formação técnica de preservadores latino-americanos no SFA. Assim, foi devido a uma *política* de interação entre os arquivos fílmicos da América Latina e do Leste Europeu, sobretudo a Alemanha Oriental, que foi possível a formação e o debate de um conhecimento especificamente *técnico* da área entre nós.²⁴

Considerações finais

Postulamos que a UCAL pode ser estudada a partir das dinâmicas sociais da (conturbada) conjuntura política da América Latina durante a implantação, consolidação, contradições, reviravoltas e dissolução das ditaduras militares da segunda metade do século passado. No entanto, defendemos que é necessário compreendê-la também, e fundamentalmente, em uma dinâmica inerente ao próprio fenômeno cinematográfico de nossos países, sobretudo no que diz respeito à formação de uma cultura preservacionista. É importante levar em conta que boa parte das instituições que eram membros da UCAL não seriam considerados arquivos audiovisuais no sentido estrito do termo como utilizamos hoje, pois se tratavam de instituições culturais, cujos acervos eram formados apenas por cópias, sem preocupação em conservar matrizes. Ou seja, a preocupação era fundamentalmente voltada para a difusão. Por outro lado, é preciso entender as peculiaridades da época, caso contrário, caímos no erro de anacronismo, ao querer exigir o conceito de “arquivo audiovisual” dos dias atuais para uma outra conjuntura. O entendimento de que um “arquivo audiovisual” se fundamenta prioritariamente nas atividades de preservação e, portanto, a conservação de matrizes é uma tarefa básica sob essa lógica, é algo que estava se consolidando no universo das cinematecas em âmbito mundial – ou seja, na própria FIAF e na Unesco – justamente durante os anos da UCAL.

Referências

BEZERRA, L. (2014). *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los”*. Tese (Doutorado em Cultura e

24 cremos que a figura de Wolfgang Klaue merece uma pesquisa mais aprofundada, em especial, a sua relação com as cinematecas latino-americanas.

Sociedade), Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/14590>.

BORDE, R. (1991). *Los archivos cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

———— e BUACHE, F. (1997). *La crise des cinémathèques... et du monde*. Laussane: L'Age d'Homme.

COELHO, M. F. Curado (2009). *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-19112010-083724/pt-br.php>.

CORREA JÚNIOR, F. D. (2012). *O cinema como instituição: a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/103132>.

———— (2011) *Sex, money, social climbing, fantastic!:* a lógica cultural dos anos de chumbo do cone sul e a história das cinematecas (arquivos/museus de cinema), in: *Cadernos CEDEM*, v. 2, n. 1. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/cedem/article/view/685>.

DIMITRIU, C. (2009). Cinemateca Uruguaya - entrevista con Manuel Martínez Carril. *Journal of Film Preservation*, (79-80). Disponível em: https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/41385/1/M_Martinez_Carril_by_C_Dimitriu_May09.pdf.

DOMÍNGUEZ, C. M. (2013) *24 ilusiones por segundo: la historia de Cinemateca Uruguaya*. Montevideu: Cinemateca Uruguaya.

EDMONDSON, R. (2017). *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*. Brasília: Unesco. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000259258>.

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

NAPOLITANO, M. (2017). *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios / PPGHS-USP.

NÚÑEZ, F. R. Magioli (2009). *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói.

———— (2012). O debate a respeito de *La hora de los hornos* pelas revistas de cinema latino-americanas (1968-1974). *Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (5). Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/189/191>.

———— (2015) Notas para um estudo sobre a *Unión de Cinematecas de América Latina*, in: *Significação - revista de cultura audiovisual*. São Paulo, v. 42, n. 44. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103442/106891>.

—(2017). Uma análise do pensamento “industrialista” no *Nuevo Cine Latinoamericano* nas revistas de cinema latino-americanas (1969-1980). *Fronteiras*, 19 (2). Disponível em:

<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2017.192.05>.

SILVEIRA, G. (2014). *La résistance dans l'obscurité: le public de la Cinémathèque Uruguayenne pendant la dictature militaire (1973-1984)*. Tese (Doutorado em Estudos Transculturais), Universidade Jean Moulin-Lyon 3, Lyon. Disponível em: https://scd-resnum.univ-lyon3.fr/out/theses/2014_out_silveira_g.pdf.

SOARES, R. Ribeiro Gomes de Queiroz (2014). *Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização*. Tese (Doutorado em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12043>.

SOUZA, C. R. Rodrigues de (2009). *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-26102010-104955/pt-br.php>.

UNESCO (1980). *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*. [em línea] Disponível em: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (UNAM) (s.d). *Filmoteca de la UNAM 1960/1975*. Ciudad de México: Imprenta Madero.

USAI, P. Cherchi (2012). Film as an object art. Em: D. Nissen, L. Larsen e T. Christensen (Orgs.). *Preserve then Show*. Copenhagen: Danske Filminstitut. Disponível em: <http://www.dfi.dk/filmhuset/filmarkivet/artikler-og-links/~media/Sektioner/Filmhuset/Filmarkivet/Usai.ashx>.

Por un cine latinoamericano (1974): Encuentro de cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile (Caracas, Septiembre de 1974). Caracas: Rocinante/Fondo Editorial Salvador de la Plaza.

Por un cine latinoamericano – Volumen II (1978): V Encuentro de cineastas latinoamericanos (Mérida, 1977). Caracas: Rocinante/Fondo Editorial Salvador de la Plaza.