

## Carlos Fonseca e o cinema conservador carioca

*Carlos Fonseca and conservative carioca cinema*

---

### Rafael de Luna Freire

Professor no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Atua nas áreas de história do cinema brasileiro, preservação audiovisual e tecnologia das imagens e movimentos. Coordena o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF).

### Natália Teles Silva Fróes

Mestranda na Universidade Federal de Juiz de Fora em Artes, Culturas e Linguagens, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual. Durante a graduação em Cinema e Audiovisual na UFF, foi bolsista de Iniciação Científica no projeto de catalogação da Coleção Carlos Fonseca na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), entre agosto de 2018 e julho de 2019.

Submetido em 17 de Agosto de 2019

Aceito em 05 de Dezembro de 2020

### RESUMO

O artigo aborda a trajetória atualmente desconhecida de Carlos do Amaral Fonseca (1930-2006), crítico, produtor e gestor que participou da criação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, trabalhou no Instituto Nacional de Cinema, foi crítico de cinema em diversos jornais e revistas e produziu longas e curtas-metragens entre os anos 1960 e 1970. A partir do estudo da documentação de seu acervo pessoal e entrevistas com seus conhecidos, propomos compreender a carreira de Fonseca integrada ao grupo que chamamos de “cinema conservador carioca”, atuante principalmente entre os anos 1950 e 1970. Nesse sentido, revisitamos a oposição nacionalistas versus universalistas, proposta por Ortiz Ramos (1983) e já revisada por outros autores (Johnson, 1987; Simis, 1996; Melo, 2016), mas sugerindo uma abordagem mais detalhada na análise das polarizações estéticas e políticas da corporação cinematográfica brasileira.

Dossiê **A Música e suas Determinações Materiais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27548

**PALAVRAS-CHAVE:** *Cinema brasileiro; história do cinema; política; crítica; Estado e cinema.*

#### ABSTRACT

The article addresses the currently unknown trajectory of Carlos do Amaral Fonseca (1930-2006), critic, producer and administrator who participated in the creation of the Film Archive of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, worked at the National Institute of Cinema, was a film critic in several newspapers and magazines, and produced feature films and short films between the 1960s and 1970s. From the study of the documentation of his personal collection and interviews with his acquaintances, we propose to understand Fonseca's career as part of the group we call "conservative carioca cinema", acting mainly between the 1950s and 1970s. In this sense, we revisit the nationalist versus universalist opposition, proposed by Ortiz Ramos (1983) and already reviewed by other authors (Johnson, 1987; Simis, 1996; Melo, 2016), but suggesting a more detailed approach to the analysis of the aesthetic and political polarizations of the Brazilian film corporation.

**KEYWORDS:** *Brazilian cinema; cinema history; politics; film criticism; State and cinema.*

#### RESUMEN

El artículo aborda la trayectoria actualmente desconocida de Carlos do Amaral Fonseca (1930-2006), crítico, productor y gerente que participó en la creación de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, trabajó en el Instituto Nacional de Cine, fue crítico de cine en varios periódicos y revistas, y produjo largometrajes y cortometrajes entre las décadas de 1960 y 1970. A partir del estudio de la documentación de su colección personal y entrevistas con sus conocidos, proponemos comprender la carrera de Fonseca como parte del grupo que llamamos "cine carioca conservador", actuando principalmente entre los años 1950 y 1970. En este sentido, revisamos la oposición nacionalista versus universalista, propuesta por Ortiz Ramos (1983), ya revisada por otros autores (Johnson, 1987; Simis, 1996; Melo, 2016), pero sugiriendo un enfoque más detallado para el análisis de las polarizaciones estéticas y políticas de la corporación cinematográfica brasileña.

**PALABRAS-CLAVE:** *Cinema Brasileiro; historia del cine; crítica; Estado y el cine.*

## Introdução

Este artigo é sobre um jovem apaixonado por cinema que, na Copacabana dos anos 1950, tornou-se cineclubista, em seguida crítico de cinema profissional e, posteriormente, diretor e produtor de filmes, além de gestor público. Trata-se de uma trajetória comum – quantos jovens apaixonados por cinema não existiram na mesma época e local –, mas também singular pelas inúmeras realizações e conquistas. Afinal, nosso personagem é hoje absolutamente desconhecido mesmo por pesquisadores, apesar da semelhança de seu caminho, embora sem o mesmo brilho, com o de nomes hoje bem mais conhecidos da história do cinema brasileiro. Não foi um crítico de prestígio nacional como Paulo Emílio Salles Gomes ou Jean-Claude Bernardet. Não militou nos Congressos de Cinema ou no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) como Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany ou Leon Hirszman. Não realizou filmes identificados com um “cinema novo brasileiro”, como o carioca Joaquim Pedro de Andrade, o baiano Glauber Rocha ou o moçambicano Ruy Guerra. Não esteve em cargos de direção em órgãos públicos de cinema como Roberto Farias ou Gustavo Dahl.

Nosso personagem, o mineiro radicado no Rio de Janeiro Carlos Amaral da Fonseca, fez parte da geração que viveu intensamente o cinema carioca desse período, mas sem pertencer ao grupo do Cinema Novo. Como os cinemanovistas, porém, mas diferentemente dos integrantes do chamado cinema industrial – de um Jece Valadão, por exemplo –, Fonseca exerceu a crítica e a cinefilia, sendo ligado à gênese da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), posteriormente berço e aliado do próprio Cinema Novo. Distante de uma militância política de esquerda e fiel à paixão pelo cinema de Hollywood, Carlos Fonseca é parte do que podemos chamar de “cinema conservador carioca”. Trata-se de um termo próximo do que Luís Alberto Rocha Melo (2016, p.233) recentemente discutiu ao investigar “uma história reacionária do cinema brasileiro” a partir da visão

historiográfica apresentada pelo documentário *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Noronha, 1968).

Segundo Melo (2016), frente à relativa hegemonia da esquerda no campo cultural durante os anos 1960, particularmente no cinema brasileiro, o Instituto Nacional do Cinema (INC), órgão federal criado em 1966, “reagiu com o documentário *Panorama do cinema brasileiro*”. Como veremos, a trajetória de Carlos Fonseca de fato se aproxima do INC e de outros nomes envolvidos na realização do *Panorama*, principalmente o do crítico Antonio Moniz Vianna, frequentemente visto como antagonista do comunista Alex Viany no meio cinematográfico carioca dos anos 1960.

Optamos, porém, por falar em “cinema conservador carioca”, reforçando menos um sentido de reação do que um ímpeto pela continuidade de uma tradição, pela conservação de um *status quo*, tanto num sentido político quanto estético, e, ao mesmo tempo, lembrando como foi o Cinema Novo que se constituiu num ímpeto de ruptura. Estamos cientes da complexidade e dos riscos desse termo, mas ressaltamos que não se trata de uma denominação que simplesmente reafirme uma divisão político-ideológica simplista entre esquerda e direita, estando o Cinema Novo em um polo e o cinema conservador carioca em outro. Acreditamos que há mais nuances nessa polarização e mais complexidade nas divisões e agrupamentos da classe cinematográfica, apesar de também existirem inegáveis justificativas para tal oposição.<sup>1</sup> Argumentamos se tratar de um conjunto de pessoas, ideias e práticas que se aproximam (mas não equivalem) ao que José Mário Ortiz Ramos caracterizou como o polo “universalista” do cinema brasileiro - caracterizado pelo cosmopolitismo e pela defesa da aliança com os capitais internacionais -, que em sua “pragmática trajetória”, iniciada no período desenvolvimentista, prosseguiu no

---

<sup>1</sup> Por exemplo, o escritor e jornalista Carlos Heitor Cony, uma das principais vozes contra a ditadura, definiu o longa *Antes, o verão* (Gerson Tavares, 1968), adaptado de seu romance e afinado ao grupo conservador carioca, como um “filme conservador, mas não reacionário”. Entrevista presente no documentário *Reencontro com o cinema* (Rafael de Luna Freire, 2014). Essa ponderação foi um dos pontos de partida de nossa análise.

início do Estado ditatorial (Ramos, 1983, p. 49). Se, após a falência do projeto patrocinado pela burguesia encabeçado pela Vera Cruz, a vertente paulista dos universalistas ditou os rumos da política federal para o cinema nos anos 1950 (na condução de órgãos como o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica – GEICINE), no contexto posterior ao golpe civil-militar de 1964 o grupo conservador carioca disputaria com o polo oposto dos “nacionalistas” a direção tanto de órgãos federais, como o INC, quanto estaduais, como a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC). O termo universalista é mais identificado com cineastas e gestores radicados em São Paulo, como Flávio Tambellini ou os irmãos Santos Pereira, mas nos restringimos neste artigo às articulações de um grupo específico atuante no Rio de Janeiro.

Em relação às preferências e afinidades estéticas, sabemos que a definição “conservadora” também é problemática. Uma das justificativas para o termo é o fato deste grupo ter se conservado fiel ao cinema norte-americano, tal como era a maior parte da crítica cinematográfica brasileira desde pelo menos os anos 1920, representando uma maior resistência à sedução pelos novos cinemas europeus, do neorealismo à Nouvelle Vague, que acometeu parte da corporação cinematográfica brasileira. Esse grupo não apenas manteria acesa a paixão pelo cinema tornado clássico de um John Ford (expressando uma certa nostalgia pela era de ouro de Hollywood), como defenderia uma “nova geração de cineastas” norte-americanos como os principais representantes de um verdadeiro cinema moderno, em detrimento de um Rossellini ou Godard. Entre esses novos cineastas estaria Elia Kazan, por exemplo, o diretor favorito de Carlos Fonseca ao longo de praticamente toda sua vida de cinéfilo.<sup>2</sup>

Essa valorização da tradição e a resistência à ruptura se expressaria neste grupo, inclusive, no âmbito do próprio cinema brasileiro. Se a chanchada era inimiga

---

<sup>2</sup> Não à toa, *O cinema americano e a nova geração de cineastas* é o nome de um livro do crítico Roberto Bandeira, publicado por volta de 1959, que destaca, entre outros, cineastas como Billy Wilder, Stanley Kubrick e Nicholas Ray, alguns dos favoritos do grupo que estou descrevendo (cf. Freire, 2012).

em comum entre os conservadores e o Cinema Novo, o grupo de Fonseca estaria próximo, por amizade e gosto, de um certo cinema paulista de Lima Barreto, Walter Hugo Khouri ou Alfredo Sternheim. Por outro lado, distante do grupo informalmente liderado por Glauber Rocha, o cinema conservador carioca estaria alinhado a outros cineastas atuantes no Rio de Janeiro nos anos 1960, como Gerson Tavares, Anselmo Duarte, Carlos Hugo Christensen ou Jorge Ileli, diretores pouco ou jamais analisados em conjunto. Novamente, não se trata de uma oposição entre o cinema conservador carioca e o Cinema Novo que equivalha a uma divisão igualmente simplista cinema clássico *versus* cinema moderno, bastando pensar nos filmes de Walter Hugo Khouri ou Gerson Tavares e suas relações com Bergman e Antonioni, respectivamente.

Não será possível nem desejável esgotar essa questão neste artigo, cujo objetivo principal é apresentar a trajetória pessoal e profissional de Carlos do Amaral Fonseca, em pesquisa desenvolvida a partir da documentação legada por ele. Entretanto, esse é o primeiro artigo de um projeto de pesquisa mais amplo a ser desenvolvido em outras frentes que pretende aprofundar as características desse pouco estudado cinema conservador carioca. Nesse sentido, argumentamos que a carreira de Fonseca é exemplar dos caminhos desse grupo, sendo, portanto, esclarecedor abordar sua trajetória neste artigo.<sup>3</sup>

### Carlos Fonseca

Carlos do Amaral Fonseca nasceu em 10 de agosto de 1930, em Alfenas, Minas Gerais, terceiro filho de Osório Pereira da Fonseca e de Wilhermina Amaral da Fonseca, em seu segundo casamento. Nascida em 2 de março de 1901,

---

<sup>3</sup> A partir da doação da Coleção Carlos Fonseca à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e ao Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF), em 2016, foi formado um grupo de estudos coordenado pelo professor da UFF Rafael de Luna Freire, que tinha por objetivo analisar e catalogar essa documentação e disponibilizá-la ao público. Ao trabalho do grupo, com duração de um ano e meio, seguiu-se um projeto de iniciação científica com a bolsista Natália Teles da Silva Fróes, de 2018 a 2019. Ao longo desse período, a pesquisa na coleção resultou em duas apresentações em eventos acadêmicos (Freire, Fróes, 2017; Freire, 2018).

Wilhermina ficou viúva aos 18 anos, grávida de seis meses do segundo filho (Fonseca, 1989)<sup>4</sup>. Casou-se novamente, em 1923, com Osório, com o qual teve outros sete filhos, entre eles Carlos.<sup>5</sup> Osório era comerciante, sendo proprietário, através da firma Fonseca & Amaral Ltda., do Armazém Central, na Avenida Getúlio Vargas, n.139, ponto nobre de Alfenas.

Na infância em Alfenas, Carlos já era aficionado por cinema, paixão que compartilhava com o amigo Flávio Manso Vieira. Por volta de 1940, a família Amaral da Fonseca (com exceção dos filhos do primeiro casamento de Wilhermina, já adultos) se mudou para o Rio de Janeiro, indo morar inicialmente em Jacarepaguá. Em 1942, se fixaram definitivamente no bairro de Copacabana, onde Osório abriu o Armazém Fonseca, na Rua Anita Garibaldi, n. 9, seguindo no mesmo ramo em que trabalhava em Minas Gerais (Ibid.). A família logo se instalou num apartamento na Rua Xavier da Silveira, próximo do colégio Mallet Soares, onde Carlos e seus irmãos completaram o ensino médio.

Aos dezessete anos, Carlos começa a trabalhar como gerente do comércio do pai, que além de “líquidos e comestíveis”, vendia louça, roupa de cama e outros produtos para casa. Sua maior paixão, porém, estava nas telas dos cinemas.

### Cultura cinematográfica no Rio de Janeiro no pós-guerra

A adolescência e juventude de Carlos se deu na fervilhante Copacabana do pós-Segunda Guerra Mundial. O Brasil, e o Rio de Janeiro em particular, presenciava o crescimento do interesse da juventude pelo cinema como arte. O circuito exibidor se ampliou, com novas distribuidoras diversificando as opções de filmes disponíveis

---

<sup>4</sup> Os dois filhos do primeiro casamento são Maria Amaral Prado e Luiz Amaral Prado (informações de Márcia Cadinha, e-mail de 16 jun. 2017).

<sup>5</sup> Por ordem de nascimento: Therezinha Amaral da Fonseca, Wilma Amaral da Fonseca, Carlos Amaral da Fonseca, Amélia Amaral da Fonseca, Antônio Osório Amaral da Fonseca, Martha Amaral da Fonseca e José Roberto Amaral da Fonseca (idem).

para os fãs assistirem nas muitas salas de cinema espalhadas por todo o bairro, entre elas palácios de cinema como o Rian, Metro Copacabana e Roxy.

Fonseca permaneceu na sua rotina de assistir filmes, ler as críticas de Antonio Moniz Vianna publicadas no *Correio de Manhã* e trabalhar no negócio da família até meados da década de 1950 (Fonseca, 1981). Sua vida, inclusive profissional, mudou em 1956, quando, no contexto de intenso movimento cineclubista e de expansão da cinefilia no Rio de Janeiro, Fonseca e amigos de infância como Flávio Manso Vieira e Arnaldo Arêas Coimbra criaram o Centro de Cultura Cinematográfica (CCC).

A atividade principal do clube era a projeção regular de filmes consagrados pela crítica especializada mundial. Mas havia pretensões mais amplas: realizar conferências, criar uma biblioteca na futura sede social e publicar um boletim regular. O objetivo principal do CCC era o “desenvolvimento da cultura especializada nesse novo setor das artes, servindo ainda como ponto de contato para um maior estreitamento das relações intelectuais e artísticas entre as elites do Rio” (Centro..., 1956b). Sua sede provisória era a sala 605, na Rua México, 74 (Centro..., 1956a).

Logo os jovens cinéfilos realizaram a sessão inaugural do cineclube, em 30 de junho de 1956, no cine Caruso, em Copacabana, com a exibição de *Juventude Transviada* (Dir.: Nicholas Ray, 1955). No programa inaugural constam Flávio Manso Vieira como presidente e Décio Vieira Otoni, crítico do *Diário Carioca*, como vice-presidente. A diretoria executiva e os cargos de primeiro e segundo secretário-tesoureiro eram ocupados pelo grupo de amigos de Copacabana: George Gurjan, Carlos Fonseca, Arnaldo Arêas Coimbra, Arley Sancier e Hugo Sérgio Koatz. Para formar o conselho consultivo, os jovens convidaram os principais críticos cinematográficos profissionais do Rio de Janeiro: Moniz Vianna, Hugo Barcelos, Van Jafa, Alberto Dines, Ely Azeredo, Luiz Alípio de Barros, Octávio Bonfim, Jorge Ileli e Alberto Shatowzky. O único membro do conselho que não atuava profissionalmente como crítico de cinema ou jornalista cultural era o representante do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna (MAM), Ruy Pereira da Silva.

Membro da Diretoria Executiva, Fonseca foi responsável pela administração, organização das sessões, edição e redação de publicações. Junto com seus jovens amigos cinéfilos, conseguiu dar um grande fôlego às ações do CCC, que chegou a realizar sessões até três vezes por semana, sediadas em diferentes locais, como o auditório do MEC, no Palácio Capanema, e os auditórios da Mesbla e da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), todos no centro da cidade.

### De cineclubista a cinematequeiro

A disposição daqueles jovens chamou atenção de Ruy Pereira da Silva, então diretor do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna. Após uma temporada de estudos em Paris, Ruy havia retornado ao Rio de Janeiro empenhado em criar uma cinemateca em sua cidade. Desde 1955, vinha realizando sessões cinematográficas no auditório da ABI, mas enfrentando dificuldades para manter a regularidade das ações.

Para o grupo de Fonseca, a aliança com o MAM era a chance de ampliar suas ambições num contexto de concorrência e dificuldades de sobrevivência para os muitos (e efêmeros) cineclubes, centros e clubes de cinema cariocas. Segundo o historiador José Quental,

Às vésperas do Natal de 1956 realiza-se, finalmente, uma reunião no Rio de Janeiro, na casa de Henrique Mindlin, com a presença de Ruy Pereira da Silva, Paulo Emílio Salles Gomes, Niomar Moniz Sodré e os três responsáveis pelo Centro de Cultura Cinematográfica – Carlos Amaral da Fonseca, Armando [sic] Arêas Coimbra e Flávio Manso Vieira. Nessa reunião, foi acertada [...] a assimilação do Centro de Cultura Cinematográfica pelo setor de Cinema do MAM-RJ, com o objetivo de angariar forças para a consolidação do projeto da Cinemateca do MAM (Quental, 2010, p. 106).

Apesar dessa decisão ter supostamente ocorrido em fins de 1956, apenas no programa do CCC de fevereiro de 1957 foi divulgado o convite feito à sua diretoria, pelo departamento de cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, “para integrar o seu Conselho Diretor”, examinando a possibilidade de “fusão das duas

entidades para o estabelecimento de uma organização única e sólida”, unificando esforços com a pretensão de futuramente criar “a Cineteca [sic] do Rio de Janeiro” (Centro..., 1957a).

Num dos últimos programas do cineclube, seus realizadores fizeram um balanço de suas ações, se orgulhando de terem organizado, ao longo de quase um ano, mais de 40 sessões e exibido mais de 60 filmes, entre curtas e longas-metragens, “índice esse bastante raro na normalidade dos cine-clubes de qualquer país” (Centro..., 1957b). A união definitiva ocorreria logo depois, na pré-estreia do filme *Sede de viver* (*Lust for life* - dir.: Vincente Minnelli, 1956, EUA), exibido no dia 22 de abril no Metro-Passeio, em sessão especial à meia-noite, com o apoio da Metro-Goldwyn-Mayer (Quental, 2010, p. 108).

A partir de abril de 1957, portanto, o trio de amigos Fonseca, Flávio e Arnaldo se incorporam à equipe do Departamento de Cinema do MAM, participando da administração, organização das sessões e redação dos programas. Essa mudança representa um salto na carreira de Fonseca, que passa a conviver e trabalhar junto com alguns dos nomes mais experientes da crítica e da cultura carioca, sobretudo Moniz Vianna, o principal aliado de Ruy no projeto da Cinemateca do MAM. É também um momento crucial para a instituição. Segundo Quental,

1957 foi um ano-chave no processo de consolidação da Cinemateca do MAM. [...] As duas primeiras novidades apresentadas, de forma concomitante em janeiro de 1957, foram a mudança da periodicidade das sessões de cinema, que passaram a ser semanais, e a publicação de um boletim mensal específico para a área de cinema do Museu (Quental, 2010, p. 107)

Nos parece evidente, pela análise da documentação, que esse processo de consolidação da Cinemateca em 1957 só foi possível graças à incorporação de Carlos Fonseca e seus amigos à instituição, dando mais fôlego a Ruy Pereira da Silva e Antonio Moniz Vianna. Os dois podiam traçar planos mais ambiciosos contando com a retaguarda de jovens dinâmicos e ativos que botavam a mão na massa e mantinham a intensa rotina de atividades da instituição.

### A carreira deslança

Apesar de provavelmente não remunerado, o ingresso de Fonseca no Departamento de Cinema do MAM lhe rendeu frutos. Em agosto de 1957, Fonseca começa a trabalhar profissionalmente na imprensa, como crítico substituto no *Jornal do Comércio*.

No final daquele ano, Ruy e Moniz embarcam em viagem para a Europa, com o objetivo principal de participar do congresso da Federação Internacional de Arquivo de Filmes (FIAF), em Antibes, França, e solicitar a filiação da agora Cinemateca do MAM à entidade. A viagem se estenderia a outros países da Europa e aos Estados Unidos, servindo para estabelecer contatos para futuros eventos da cinemateca. A ausência de Ruy ampliou as responsabilidades de Fonseca no MAM, e a de Moniz Vianna lhe rendeu grande visibilidade como crítico, pois Fonseca foi convidado para substituir o amigo no *Correio da Manhã* durante a temporada deste no exterior.

É preciso destacar o que significava aquilo para Fonseca, aos 27 anos. Como escreveu Paulo Perdigão (1985, p. 29), tendo começado a escrever críticas diárias no *Correio da Manhã* a partir de 1946, Moniz Vianna formou toda a geração de admiradores de cinema nascidos nos anos 1930 e 1940. Em suas palavras, é “difícil encontrar no Brasil outro crítico de cinema que tenha exercido ascendência tão vasta e determinante, tão profunda e duradoura”. Quando Moniz começou a escrever no *Correio da Manhã*, havia poucas opções para os leitores além das revistas de fã como *A Cena Muda* e, mais tarde, *Cinelândia*. Conforme Ruy Castro (2004, pp.15-16), “é de imaginar o que, ao surgir, ele não representou para seus leitores. [...] estes nunca tinham visto ser levado tão a sério, todos os dias, em artigos que ocupavam quase meia página na vertical, uma coisa que pensavam ser simples diversão”. Para Sérgio Augusto (2015), “Moniz foi o mais influente crítico de cinema do país”, avaliação baseada, inclusive, em sua opinião pessoal. Aos 14 anos de idade, foi lendo nas páginas do *Correio da Manhã* as críticas de Moniz Vianna que Sérgio

Augusto decidiu que queria fazer o mesmo que o ídolo: “Ou seja, ser capaz de assistir um filme e depois escrever uma porção de coisas inteligentes a seu respeito”.

Um pouco mais velho que Sérgio Augusto, Paulo Perdigão e Ruy Castro, Fonseca era igualmente admirador de Moniz Vianna, mas, ao ingressar na Cinemateca do MAM, pôde, muito antes deles, conhecer e trabalhar junto do crítico, tendo a honra de substituí-lo interinamente.

Além de tudo isso, no ano de 1957, Fonseca conseguiu um emprego “de verdade” que o permitiu deixar o balcão do negócio do pai, o que, por sua vez, eventualmente serviu para cobrir despesas do CCC e da própria Cinemateca do MAM, segundo relatos de amigos (Moleon, 2016). Fonseca foi contratado para trabalhar na Shell Brasil S.A. Petróleo, passando a atuar como assessor de Relações Públicas, redator da Revista Shell e Chefe da Fimoteca Cultural Shell (Fonseca, 1976).

Em 1958, a Cinemateca do MAM realiza o lendário Festival A História do Cinema Americano, que foi planejado por Ruy Pereira da Silva e Moniz Vianna durante sua viagem aos Estados Unidos. Segundo Quental,

A organização de um grande festival com importantes apoiadores serviu como uma boa carta de apresentação, uma credencial que dava certa legitimação para um arquivo novo e pouco conhecido. [...] O Festival A História do Cinema Americano passou a ser o primeiro de uma série de outros que seriam apresentados sob o nome geral de Mostra Internacional de Arte Cinematográfica. (Quental, 2010, p. 108)

Décio Vieira Otoni, em uma coluna do *Diário Carioca* intitulada “A Maior Mostra Cinematográfica no Rio”, descreve o festival:

Dois meses e cinco dias, portanto, de atividades, entre as quais - além de exibições de todos os filmes representativos das diversas fases de desenvolvimento do cinema nos Estados Unidos - serão levados a efeito seminários, conferências, debates e exibições dos maiores filmes americanos de produção recente (inclusive alguns que não vieram ao Brasil). Tal a importância da mostra que o produtor David Selznick decidiu este ano distribuir o Golden Laurel no Rio (Otoni, 1958).

O Festival contou com convidados estrangeiros, entre eles embaixadores, o diretor da Film Library do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, e membros da Motion Pictures Association of America (MPAA), que apoiou o evento (Inaugurado..., 1958). Foi organizada uma mostra no Museu de Arte Moderna com figurinos, livros, aparelhos cinematográficos e até mesmo uma estatueta original do Oscar, tomando várias salas do museu.

Fonseca esteve envolvido de corpo e alma com o Festival A História do Cinema Americano, tendo sido citado em seu catálogo como diretor-adjunto do evento. Trabalhou na administração, organização e realização das sessões, assim como na coordenação de programação. Fonseca também coeditou e redigiu as várias publicações do festival (releases, boletins, programas etc.), incluindo seu volumoso e luxuoso catálogo, tendo ainda coorganizado as exposições e solenidades (Fonseca, 1981).

### Teoria e prática

Já em outubro de 1958, Ruy Pereira e sua equipe, incluindo Fonseca, estão fora da Cinemateca do MAM, que passa a ser dirigida por José Sanz, indicado por Moniz Vianna, ação que valeu o fim da amizade entre os dois (Quental, 2010, p. 119-120). A ruptura foi motivo de surpresa para o grupo, especialmente diante do sucesso do Festival.<sup>6</sup> Após o rompimento de Ruy com Moniz, Fonseca também se afasta do crítico e da Cinemateca do MAM.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ao abordar o assunto, José Quental (2010, pp. 121-122) relata a versão de Ruy Pereira da Silva de que o sucesso do Festival gerou ciúmes que provocaram o racha. Já do lado de José Sanz, a ruptura seria explicada pela crítica sobre como Ruy e seu grupo vinham conduzindo a cinemateca: “Num momento histórico cada vez mais marcado pelo acirramento das posições políticas, o fato de um grupo abrir espaço para um lado mais ‘mundano’ do cinema, com suas pré-estreias e coquetéis de lançamento, assumir uma postura de deslumbramento frente aos filmes e ao universo cinematográfico ou, ainda, valorizar o cinema dos grandes estúdios, notadamente norte-americanos, era razão suficiente para serem acusados de alienados ou mesmo direitistas” (ibid., p. 124).

<sup>7</sup> Em 1965 Sanz seria substituído por Cosme Alves Neto, nome mais ligado ao Cinema Novo e um dos principais responsáveis pela divulgação do cinema dos países comunistas do leste europeu no Brasil.

Fonseca continua como empregado na Shell até 1964 (Shell Brasil, 1964), enquanto persegue outras oportunidades como crítico na imprensa. Entre 1957 e 1958, colabora com artigos para a prestigiosa *Revista de cultura cinematográfica* mineira, que o CCC chegou a representar comercialmente no Rio de Janeiro. Pelo menos desde o início de 1958, escreve ainda para a menos intelectualizada *Cine Revelação*, provavelmente sendo remunerado como redator de reportagens e crítico de cinema. Assina a coluna Filme de Mês, e seus inseparáveis amigos Arnaldo Arêas Coimbra e Flávio Manso Vieira<sup>8</sup> também trabalham para a revista, junto de José Carlos Avellar, secretário da redação. Fonseca volta a um jornal diário em 1964, tornando-se crítico de *A Noite*. No mesmo ano, passa a redigir reportagens para a tradicional e luxuosa publicação *Rio*, tida como “a revista do mundo elegante”, assinando matérias sobre o cinema hollywoodiano em meio ao colunismo social da publicação.

Na coleção Carlos Fonseca, encontramos ainda alguns exemplares da revista *Fotonovelas e filmes*, de 1960, onde o crítico também atuou. Não sabemos mais detalhes sobre esse trabalho, mas aparentemente Fonseca escrevia onde conseguia, tentando consolidar sua carreira de jornalista, inclusive no então popular ramo de revistas com fotonovelização de filmes de sucesso.

Enquanto isso, entre 1959 e 1962, Ruy criou oficialmente a produtora Procine e fez seus primeiros trabalhos como produtor e diretor cinematográfico.<sup>9</sup> Após uma breve interrupção dos seus projetos<sup>10</sup>, a Procine se reorganizou em 1965, iniciando “uma nova fase de suas atividades” (Silva, 1965).

Provavelmente por não estar mais empregado na Shell, Fonseca tornou-se mais atuante nessa segunda fase da Procine, ocupando o cargo de diretor técnico da

---

<sup>8</sup> Em maio de 1959, Flávio chega a redator-chefe.

<sup>9</sup> Os curtas *O grande Rio*, *Brasília, capital do século* e *Arte no Brasil de hoje*, todos os três dirigidos por Gerson Tavares, foram produzidos por Ruy em 1959. Posteriormente, o próprio Ruy dirigiu *Alvorada da esperança* (1961), sobre a inauguração de Brasília, e *Exposição Spotlight on Brazil* (1962), sobre evento que ele mesmo organizou nos Estados Unidos.

<sup>10</sup> Sendo Ruy muito próximo do ex-presidente Juscelino Kubitschek, com quem viajou para os Estados Unidos, essa interrupção pode estar ligada às atribulações imediatamente seguintes ao golpe de 1964.

produtora dirigida por Ruy. Em 1965, a empresa voltou à produção de filmes, com o documentário de média-metragem *Rio, maravilha do mundo*, visando a promoção turística da cidade do Rio de Janeiro em seu quarto centenário de fundação, especialmente com a realização do I Festival Internacional do Filme (FIF), incentivado pelo Governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda.

Dirigido conjuntamente por Fonseca e Ruy, *Rio, maravilha do mundo* é um filme muito interessante de ser analisado, e mostra a estreita relação de Ruy com diretores das áreas cultural, turística e diplomática do regime militar e do governo estadual<sup>11</sup>; neste artigo, entretanto, nos interessa simplesmente destacar que o documentário foi responsável por reaproximar seus diretores de Antonio Moniz Vianna. Após o Golpe de 1964, Vianna foi alçado a cargos de destaque, como o de diretor da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC) e diretor-executivo do I FIF (Paiva, 1965). Ruy e Fonseca precisaram apelar para o apoio de Vianna para financiar a conclusão do filme. Com a provável intermediação de seu diretor, sugerida através de cartas pessoais da Coleção Carlos Fonseca, a CAIC premiou *Rio, maravilha do mundo*, viabilizando recursos necessários para a finalização do documentário. Também com o apoio de Vianna, o filme foi selecionado para ser exibido em sessão *hors-concours* no FIF. Depois de seis anos sem se falar, Ruy e Vianna retomaram a sólida amizade, assim como Fonseca.

Para Fonseca, a reconciliação com Moniz, num novo cenário político, alavancou sua carreira como crítico, enquanto ele prosseguiu atuando pela Procine no meio da produção cinematográfica. Em 1966, Fonseca passou a integrar o Conselho de Cinema do *Correio da Manhã*, informalmente presidido por Vianna. O conselho era responsável pelo ranking de avaliações de filmes mais conhecido e respeitado da imprensa brasileira, com seu quadro de estrelinhas dado para cada lançamento cinematográfico.

---

<sup>11</sup> Após a realização de *Rio, maravilha do mundo*, a Procine propôs à Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores a produção de um documentário colorido “sobre a Revolução e a Atualidade Brasileira” (SILVA, 1966) que ofereceria uma visão positiva sobre o golpe de 1964, mas este nunca foi filmado. A realização de *Rio, maravilha do mundo* foi abordada por Freire (2018).

Em 1967, na realização do II Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro, Fonseca agora trabalhava como Assessor do Diretor Geral, isto é, de Moniz Vianna (Fonseca, 1976).

### Fase de ouro: Gestor público e produtor de longas metragens

Um novo campo para Carlos Fonseca se abre quando Vianna é convidado para assumir os cargos de Secretário Executivo e presidente do Conselho Consultivo do Instituto Nacional de Cinema (INC) (Paiva, 1967), órgão federal criado para substituir o Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE (criado em 1936) e ampliar a atuação do Estado no campo do cinema. Fonseca é contratado como assessor de Moniz Vianna, logo em seguida passando a trabalhar na revista criada pelo INC, a *Filme Cultura*. Inspirada na inglesa *Sight and Sound*, a *Filme Cultura* começa a ser publicada em 1965-66, tendo Fonseca como editor-adjunto, depois diretor-editor. Em 1968, Fonseca passa a trabalhar em outra publicação do INC, o catálogo *Brasil Cinema*, desempenhando as funções de redator, coordenador gráfico e também editor.

No final dos anos 1960, segundo informações de várias versões de seu currículo, Fonseca desempenhou diversas funções em ações promovidas pelo INC: Foi organizador geral da cerimônia de premiação dos troféus Coruja de Ouro e Humberto Mauro, foi membro da Comissão de Seleção de Filmes para Festivais Internacionais, e fez o programa de mostras realizadas pelo órgão, tais como Panorama do Cinema Brasileiro e Semana do Filme Iugoslavo.

Como nos tempos da Cinemateca do MAM, Fonseca parece ser o “pau-para-toda-obra” do INC, se desdobrando em diferentes atividades do órgão, atuando como jornalista, produtor e programador. Mas Fonseca continuava ligado à Procine, que além de seguir produzindo curtas-metragens (inclusive documentários produzidos pelo INC, tal qual o *Panorama do cinema brasileiro*), decidiu dar um passo ambicioso na direção do longa-metragem.

A Procine começou a produzir *Quelé do Pajeú* em junho de 1967 (Silva, 1967). A “odisseia de um bravo”, primeiro filme brasileiro exibido em 70mm (embora filmado em 35mm), estreou em 1969, dirigido por Anselmo Duarte e com roteiro de Lima Barreto, ambos vencedores do festival de Cannes. Coproduzido e distribuído pela Columbia Pictures, a aventura de alto orçamento acompanha Clemente Celidônio (Tarcísio Meira) em sua busca por vingança contra o homem que violentou sua irmã, em um épico que inclui vilarejos atacados por cangaceiros, uma multidão em procissão em direção a um cruzeiro, tiroteios entre o bando de Lampião e policiais, e imagens magníficas de um nordeste brasileiro filmado em Itu, no estado de São Paulo. Estrelado ainda por Rossana Ghesa e Jece Valadão, o filme ambicionava os mercados nacional e internacional. Fonseca foi produtor executivo, um papel em que foi muito ativo, chegando a contrair grandes dívidas em prol do filme (Silva, 2016).

Após a Procine produzir *Quelé do Pajeú*, Fonseca foi produtor de outros longas-metragens, embora atuando como profissional contratado, permanecendo às voltas com as dificuldades financeiras da Procine após a superprodução dirigida por Anselmo Duarte. Amigo de Tarcísio Meira, produziu *O descarte* (dir. Anselmo Duarte, 1973), estrelado e produzido por Glória Menezes. No ano seguinte, produziu *Pureza proibida* (dir. Alfredo Sternheim, 1974), protagonizado e produzido por Rossana Ghesa, estrela de *Quelé do Pajeú*. Atuou ainda na produção do documentário *O mundo em que Getúlio viveu* (dir. Jorge Ileri, 1976).<sup>12</sup>

No INC, Fonseca alcançou postos mais elevados, desempenhando várias funções. Foi membro da Comissão Técnica do INC para definição de filme brasileiro, organizou, em 1972, o I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, promovido pelo INC, e, entre 1974 e 1976, foi Presidente da Comissão Especial de Seleção do Filme Brasileiro de Longa-Metragem do INC, provavelmente o cargo de

---

<sup>12</sup> Ruy Pereira da Silva, por sua vez, também passou a atuar sobretudo como gestor público. Foi secretário de cultura do Rio de Janeiro, mudando-se posteriormente para Brasília, onde assumiu a Fundação Cultural do Distrito Federal em 1973, tornando-se responsável pela retomada do Festival de Brasília. Permaneceu na capital federal até sua aposentadoria, nos anos 2000.

maior importância que ocupou no órgão. Fonseca permaneceu nesse período trabalhando também nas já citadas publicações do órgão. Representando o INC, viajou ainda para vários países e festivais nesse período, como atesta a documentação pessoal da Coleção Carlos Fonseca.

Do final dos anos 1960 a meados da década de 1970, durante o período de maior repressão da ditadura militar, podemos dizer que Carlos Fonseca viveu o auge de sua carreira como produtor e gestor público, favorecido pela amizade e afinidade com aqueles que ocupavam cargos de direção, mas obviamente também como fruto de seu trabalho e dedicação nos bastidores do órgão.

### Mudanças no cenário político e retorno à crítica

Após sucessivos militares ou seus indicados ocuparem a direção da Embrafilme desde a sua criação em 1969, em 7 de agosto de 1974, com o apoio explícito da classe cinematográfica, o cineasta Roberto Farias assumiu a Direção Geral do órgão. Com o aval das principais lideranças do Cinema Novo, a chegada de Farias à direção da empresa representou uma alteração das posições de poder no campo cinematográfico brasileiro. Tunico Amâncio (2000 p. 43) resume a definição de Ortiz Ramos (1983) sobre as duas correntes que se chocavam desde a década de 1950 em sua posição diante do Estado:

uma mais “nacionalista”, articulada ao desenvolvimentismo, e outra mais industrialista, absorvendo, sem críticas, as formas de produção e os moldes artísticos estrangeiros. Se o GEIC, GEICINE, INC e a “primeira” Embrafilme são um domínio do segundo grupo, a “nova Embrafilme” que se molda a partir de agora será prioritariamente uma área de atuação do grupo “nacionalista” associado ao Cinema Novo.

É verdade que Randal Johnson (1987, p.111), Anita Simis ([1996] 2008) e o próprio Amâncio (2000), entre outros, já questionaram o esquematismo da diferenciação proposta por José Mário Ortiz Ramos, apontando aproximações, sobreposições e convergências entre os grupos nacionalistas e universalistas. Por

outro lado, nosso foco especificamente em Carlos Fonseca como parte do cinema conservador carioca - grupo formado por amizades pessoais, afinidades políticas e preferências estéticas - nos permite um recorte mais preciso que a assumidamente ampla e relativamente vaga oposição nacionalistas versus universalistas. O próprio José Mário Ortiz Ramos, ao analisar a polarização entre os dois grupos, perde sutilezas ao incluir, por exemplo, *Quelé do Pajeú* dentre os filmes “que não se ligavam intimamente a nenhum dos dois grupos, ou constituem projetos essencialmente comerciais que fogem à divisão cultural e política estabelecida” (Ramos, 1983, p. 62). Já tendo demonstrado a ligação íntima do filme com o grupo de Fonseca, não poderíamos discordar com mais veemência.

Por outro lado, se Johnson discorda também de Ramos ao analisar as premiações do INC, defendendo não haver claro favorecimento do grupo nacionalista ou do universalista pelo instituto (análise que, em si, merece uma revisão), argumentamos que na fase inicial do órgão havia sim uma clara diferença, por exemplo, na ocupação dos cargos de acordo com o posicionamento político da chefia ou direção, com consequências claras nas atividades do INC. Vejamos o caso a seguir:

Em 1970, Durval Gomes Garcia deixou a direção do INC, substituído por Ricardo Cravo Albim, mais ligado aos nacionalistas. Com essa mudança, a editoria da revista *Filme Cultura* também mudou, com Ely Azeredo e Carlos Fonseca (editor e editor-assistente) cedendo lugar a José Carlos Monteiro, crítico afinado ao Cinema Novo, o que se refletiu em muito mais espaço para esses cineastas na revista. Pouco mais de um ano depois, Cravo Albim foi substituído pelo Brigadeiro Armando Tróia - “homem forte do Serviço Nacional de Informações (SNI) no MEC” (Monteiro, 1996, p. 177) - e, logo, Fonseca e Ely (agora com as posições na editoria invertidas) retomaram o posto em *Filme Cultura*.

Como Monteiro relatou em texto (1996) e entrevista (2016), o último número da revista que ele preparou era dedicado à relação entre literatura e cinema. Com a troca de direção de *Filme Cultura*, a capa, a entrevista com o diretor e a

matéria principal que ele havia preparado sobre *São Bernardo* (dir. Leon Hirszman, 1972), filme extremamente crítico aos valores defendidos pelo regime militar, não foram publicados. No número finalmente lançado pelo grupo “egresso das velhas forças do INC afastadas por Cravo Albim”, nas palavras de Monteiro (1996, p. 177), Tarcísio Meira, no papel de Dom Pedro I, no épico patriótico *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), passou a estampar a capa em tons verde-amarelo da edição número 20 da revista.

Como apontou Randal Johnson (1987, p.124-125), a curta gestão de Cravo Albim no INC entre 1970 e 1971 - uma vitória do Cinema Novo, como apontou à época o próprio Moniz Vianna - era uma prévia da mudança de poder que ocorreria pouco depois. O INC, na verdade, já vinha perdendo prestígio, com parte de suas funções (e seu orçamento) sendo transferida para a Embrafilme, até o próprio Instituto ser extinto em 1975. A chegada de Roberto Farias à direção da estatal consolidou a baixa do grupo conservador carioca, significando, assim, o fim da carreira de Fonseca no INC.

O médico e crítico cinematográfico Antonio Moniz Vianna, porém, assumiu cargo em outro órgão público federal, o Mobral, passando a trabalhar na divisão cultural de um dos projetos de maior visibilidade da ditadura, que tinha como um de seus objetivos substituir o método crítico e conscientizador de alfabetização de Paulo Freire.<sup>13</sup> Como de hábito, os companheiros de Moniz, como José Lino Grunewald e Carlos Fonseca, o seguiram. Na Fundação Mobral, onde permaneceu por mais de dez anos, Fonseca exerceu “funções de Assessoria de Superintendência nas áreas de artesanato, cinema, divulgação, exposições, redação de ofícios” (Fonseca, 1981).

---

<sup>13</sup> O Movimento Brasileiro de Alfabetização foi uma fundação criada em 1967 por meio da qual o Estado assumia diretamente o controle da alfabetização de adultos, com a meta de erradicar o analfabetismo no país até 1975. Com assumida “fuga aos modelos internacionais conhecidos” (Corrêa, 1973), o Mobral foi criticado por sua ineficiência, com cursos de alfabetização onde apenas cerca de 15% dos alunos chegava ao final e que, além disso, possuíam duração menor que a sugerida pela UNESCO (Cunha; Xavier, s.d.).

### Novos caminhos e ostracismo

A saída do INC também significou a investida de Fonseca em outros rumos, como a participação na organização do Festival de cinema de Penedo, Alagoas, e o retorno à crítica cinematográfica na grande imprensa.

Seguindo os rastros da sua documentação, observamos o caminho de Fonseca em seu retorno à crítica diária. Em 1977, trabalha como redator cinematográfico no *Diário de Notícias*. Nessa época, seu nome também aparece no jornal *Última Hora*, para onde retorna em 1982. Entre 1977 e 1979, escreve no *Jornal do Brasil*, fazendo críticas de filmes e resenhas de livros. Na passagem para os anos 1980, faz parte da redação de *O Globo*.

Após sua saída de *O Globo*, o espaço de Fonseca na imprensa diminui. Escreve no *Jornal de Letras*, de distribuição local, na segunda metade dos anos 1980. No final da década, Fonseca volta a trabalhar em órgãos federais de cinema, sendo contratado pelo Ministério da Cultura, em 1988, para atuar no Concine. Sua demissão, em 1990, foi em decorrência da extinção do próprio órgão pelo presidente Fernando Collor de Melo.<sup>14</sup>

Seu último trabalho regular como jornalista é na revista *Manchete*, onde é responsável pelas críticas de cinema, entre os anos 1990 e 2000. Mas Fonseca trabalha na revista *Manchete* quando ela já está em decadência, acentuada após a morte do fundador Adolpho Bloch, em 1995, até a falência da Bloch Editores, em 2000, quando ela passou a ser relançada esporadicamente por outros editores.

Solteiro e sem filhos, morando no mesmo apartamento dos pais em Copacabana, Fonseca falece em 2006. A paixão pelo cinema não esmoreceu jamais. Como outros cinéfilos de sua geração, o advento do VHS significou a possibilidade

---

<sup>14</sup> Entre as atividades que exerce no Concine, Fonseca redige o manual de instruções *Guia de filmagem e gravação no Brasil*, destinado principalmente a produtores estrangeiros (documento da Coleção Carlos Fonseca).

de criar sua própria cinemateca e, como num retorno aos tempos de juventude, ver e rever, especialmente, os grandes clássicos de Hollywood.

Em 2015, com o aval da família, a documentação que ocupava praticamente todo um cômodo no apartamento de três quartos da Rua Xavier da Silveira foi encaixotada e transportada para a Cinemateca do MAM, recebendo o nome de Coleção Carlos Fonseca. Esse conjunto documental revela a trajetória pessoal e profissional de alguém que, especialmente ao longo dos anos 1950, 1960 e 1970, participou ativa, mas discretamente, de momentos muito importantes da história do cinema brasileiro, gravitando ao redor de figuras de maior prestígio e influência como Ruy Pereira da Silva e Moniz Vianna. Mais além, essa trajetória nos permite identificar movimentos, relações e afinidades que nos ajudam a esboçar a caracterização do que definimos aqui como o cinema conservador carioca.

### Referências bibliográficas:

AMÂNCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. 2ª Ed. Editora da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2000.

AUGUSTO, Sérgio. *O Colecionador de Sombras*. Brasil, E-galaxia. 2015.

BANDEIRA, Roberto. *O cinema americano e a nova geração de cineastas*. Rio de Janeiro: Andes, s.d. (c.1959).

CADINHA, Márcia. *Sobre Carlos Fonseca*. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rafaeldeluna@hotmail.com> em 14 jun. 2017.

CASTRO, Ruy. In: VIANNA, Moniz. CASTRO, Ruy. (Org.) *Um filme por dia: Crítica de choque*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras. 2004.

CENTRO DE CULTURA CINEMATOGRAFICA. *Apresentação*. Rio de Janeiro, 28 mai. 1956a. Mimeografado.

\_\_\_\_\_. *Programa Inaugural*. Rio de Janeiro, 30 jun. 1956b. Mimeografado.

\_\_\_\_\_. *Programa n. 35*. Rio de Janeiro, 28 fev. 1957a. Mimeografado.

\_\_\_\_\_. *Programa n. 40*. Rio de Janeiro, 8 abr. 1957b. Mimeografado.

Dossiê **A Música e suas Determinações Materiais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27548

CINEMATECA do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Catálogo*. Festival a História do Cinema Americano. Rio de Janeiro, 1958.

CORRÊA, Arlindo Lopes. "Apresentação." In: *Mobral: sua origem e evolução*. Programa de Publicações do Sistema Mobral, Rio de Janeiro, 1973.

CUNHA, Luiz Antônio; XAVIER, Libânia. Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL). *Verbete*. In: Acervo do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. [s.d.] Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-brasileiro-de-alfabetizacao-mobral>, acessado em 21 jul. 2019, às 23:00.

FONSECA, Antônio Osório Amaral. [Carta]. 2 mar. 1989. Volta Redonda. Mimeografado.

FONSECA, Carlos. *Currículo*. Datilografado, mai. 1976.

\_\_\_\_\_. *Currículo*. Datilografado, 8 abr. 1981.

FREIRE, Rafael de Luna. A Procine e a produção de Rio, Maravilha do Mundo (1965). In: JORNADA DE ESTUDOS EM HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2., 2018, Juiz de Fora. *Caderno de resumos...* Juiz de Fora: UFJF, 2018. Disponível em: <<https://eventocinemauffj.files.wordpress.com/2018/08/caderno-de-resumos.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2020.

FREIRE, Rafael de Luna Freire. Chanchada, filme policial e Roberto Farias: observações sobre o cinema comercial brasileiro e a nova geração de cineastas. In: SILVA, Hadija Chalupe; NETO, Simplício (Org.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

FREIRE, Rafael de Luna; FRÓES, Natália Teles da Silva. Carlos do Amaral Fonseca, sua trajetória e seu acervo. In: JORNADA DE ESTUDOS EM HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO, 1., 2017, Niterói. *Caderno de resumos...* Niterói: UFF, 2017. Disponível em: <<http://www.cinevi.uff.br/jornada/docs/resumos.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2020.

INAUGURADO o Festival do Cinema Americano. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 Jun. 1958.

JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: Culture and the State*. University of Pittsburgh Press. 1987.

MELO, Luiz Alberto Rocha. Historiografia Audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. *ARS*, São Paulo, 2016. v.14, n.28, pp.221-245.

MOLEON, José. Depoimento. [16 de dezembro, 2016]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa Carlos Fonseca.

MONTEIRO, José Carlos. Depoimento. [18 de novembro, 2016]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa Carlos Fonseca.

\_\_\_\_\_. "Leon Hirszman: ficção e confissão". *Cinemas*, n. 1, set.-out. 1996.

Dossiê **A Música e suas Determinações Materiais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27548

- O ACONTECIMENTO da Semana é o Festival. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1958.
- OTONI, Décio Vieira. “A maior mostra cinematográfica no Rio”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1958.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “À margem do Festival”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 set. 1965.
- \_\_\_\_\_. “INC e outras Brasilidades”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 mai. 1967.
- PERDIGÃO, Paulo. “Moniz Vianna, crítico de choque.” *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 45, mar. 1985. pp.29-33.
- QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Dissertação (mestrado em Comunicação, imagem e informação). Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2010.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- SHELL Brasil S. A. [Carta] 23 nov. 1964. [para] FONSECA, Carlos Amaral da. *Comunica desligamento da companhia*.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Annablume/Rumos Itaú Cultural, [1996] 2008.
- SILVA, Ruy Pereira da. [Carta] 14 jul. 1965. [para] BANCO do Estado da Guanabara.
- \_\_\_\_\_. [Carta] 15 jun. 1966 [para] BRASIL, Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores.
- \_\_\_\_\_. [Carta] 24 jun. 1967. [para] BARRETO, Victor Lima.
- \_\_\_\_\_. Depoimento. [18 de novembro, 2016]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa Carlos Fonseca.