1 INTRODUÇÃO

> Uma boa política [...] é aquela que multiplica os possíveis.
> (Eduardo Viveiros de Castro, 2008)

O campo da preservação audiovisual vive, no Brasil do século XXI, um momento de intensas transformações e amadurecimento, como demonstram a criação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual; o aumento do número de filmes restaurados; a recomendação de inclusão dos conteúdos da preservação no currículo dos cursos de cinema; ou ainda o surgimento crescente de trabalhos acadêmicos na área, como indicou a pesquisa feita por Silvia Franchini (2012) para sua dissertação de mestrado, *Ondas de destruição:* a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual.[1]

A tese de doutorado de Carlos Roberto de Souza (2009), intitulada *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil,* traz uma sistematização preciosa da história da mais antiga cinemateca do país. A instituição foi tema de algumas dissertações de mestrado, entre as quais destacamos a de Fernanda Coelho (2009), *A experiência brasileira na conservação audiovisual:* um estudo de caso, que analisa as escolhas feitas pela instituição para garantir a salvaguarda do seu acervo.[2] A dissertação de José Quental (2010), *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap:* a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948 – 1965), analisa a trajetória inicial da instituição carioca no contexto de formação de uma cultura cinematográfica na antiga capital do Brasil.[3] Simone Moura (2008) reflete sobre um processo recente, a implantação da Cinemateca Capitólio em Porto Alegre. Os principais tópicos abordados são a história das cinematecas e o restauro de filmes (CESARO, 2007; BUARQUE, 2011), e é preciso salientar que muitos desses trabalhos foram produzidos por preservadores audiovisuais diretamente ligados às instituições analisadas. Percebe-se, contudo, que ultrapassando não apenas os muros das cinematecas, mas também dos cursos de história, cinema e comunicação, a preservação audiovisual começa a interessar também a outras

[1] A lista completa de Silvia Franchini está disponível no blog Nitrato, Acetato e Poliéster, organizado por Lila Foster: <http://nitratoacetatopoliester.wordpress.com/2010/12/02/teses-e-dissertacoes/>.
[2] Sobre a Cinemateca Brasileira veja ainda MATTOS (2002); FUTEMMA (2006); CORREA JUNIOR (2007); FOSTER (2010).
[3] A história da instituição carioca foi analisada anteriormente por POUGY (1996).

disciplinas como o direito (REISEWITZ, 2000), a ciência da informação (COSTA, 2007) e as artes visuais.[4]

Ao mesmo tempo em que comemoramos a existência dessas teses e dissertações, que refletem e contribuem para o amadurecimento do setor, observamos que as instituições detentoras de acervos audiovisuais dispersas pelo Brasil têm histórias marcadas por crises sucessivas, causadas pela situação de penúria crônica e extrema fragilidade institucional em que se encontram. As circunstâncias político-culturais desta situação, entretanto, não foram analisadas pelos trabalhos acadêmicos referidos, que tratavam principalmente de questões históricas, técnicas e éticas.[5] Num movimento de dupla exclusão, as análises da preservação audiovisual não se aproximam das políticas públicas; os estudiosos das políticas públicas sequer perceberam a preservação audiovisual como tema. Este trabalho, numa perspectiva multidisciplinar – que consideramos um lugar produtivo tanto para as políticas culturais quanto para a preservação audiovisual – , tenta promover um diálogo entre áreas que não (ou pouco) se comunicam: preservação audiovisual e políticas públicas, bem como patrimônio cultural e patrimônio audiovisual.

Falar em patrimônio implica em refletir sobre o nexo entre história e memória. Walter Benjamin (2007, 2006, 1977) percebe o tempo como algo instável, que se desintegra e se recompõe; escrever a história seria, portanto, apropriar-se do passado, em um processo de (re)significação do tempo findo, que se dá a partir das questões colocadas pelo presente: o fato histórico, diz o autor é um "campo de forças quando a atualidade penetra nele." (BENJAMIN, 2006, p. 516).

Pensar sobre este "campo de forças" nos levou à ideia da cultura como um palco de disputas, questão colocada por Pierre Bourdieu (2011; 1999), através do conceito de campo. Compreendemos o patrimônio cultural como um recurso simbólico que tem uma função política, sendo, portanto, ele próprio, um intenso campo de disputas. Como disse Jacques Le Goff (1996, p. 477) "a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder" e, neste contexto, nos parece apropriada a sugestão de

[4] Nos últimos anos o Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais tem se mostrado bem produtivo nesta área. Cf. as seguintes dissertações: NOGUEIRA (2004); PEREIRA (2005); FURST (2007); FREITAS (2010).

[5] Mesmo que nas suas conclusões, Carlos Roberto de Souza (2009, p. 5) questione "a tutela jurídica que a Cinemateca Brasileira se atribui em relação à preservação do patrimônio de imagens em movimento no Brasil", questão de importância fundamental, este não é o foco do seu trabalho, mas a história da instituição. Também Fausto Corrêa Jr. aponta sua atenção para uma única instituição, a CB, e mesmo que seu trabalho sublinhe a dimensão política que permeia as construções institucionais e analise as modificações nos modelos de cinemateca em função de determinadas relações de forças, seu interesse está nas disputas entre os grupos de orientação "preservacionista" ou "difusionista" e não na política cultural como entendido no nosso trabalho.

Néstor García Canclini (1994, p. 97) de pensarmos patrimônio em termos de capital cultural – outro conceito de Bourdieu (2011; 1999) – o que teria "a vantagem de não representá-lo como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixos, mas sim como um processo social".

Historiadores, assim como museus, arquivos e cinematecas exercem um papel ativo de seleção do que sobreviverá, do que estará disponível para as gerações futuras, ou seja: do que deve ser lembrado ou esquecido (LE GOFF, 1996; CERTEAU, 1982). Nesse sentido, como pontuou José Quental (2010, p. 44), as cinematecas são "espaços de disputa, negociação e interação singulares do meio cinematográfico" e seu trabalho é basilar para a constituição das cinematografias nacionais – por um lado, porque é através da preservação e a consequente possibilidade de acesso aos filmes produzidos no país, que se constrói uma história comum; por outro, visto que o contato com diferentes épocas e vertentes do cinema, do país ou de fora dele, influencia a própria produção local.[6] Interessante perceber, neste contexto, que a salvaguarda do patrimônio audiovisual nacional é tema praticamente inexistente nas políticas de proteção ao patrimônio cultural no Brasil – e isso não foi modificado nos dez anos em que a Cinemateca Brasileira passou vinculada à Fundação Nacional Pró-Memória (FNpM) e ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A hipótese que levantamos foi que a situação da preservação audiovisual no país é fruto da combinação de três fatores. Primeiro, o lugar da cultura na política brasileira e as tradições das políticas culturais no país; segundo, o espaço destinado ao patrimônio nas políticas de cultura; finalmente as questões privilegiadas nas políticas de cinema. Ao final da nossa pesquisa, acreditamos ter confirmado a influência decisiva destes três fatores. Entretanto, eles não nos parecem suficientes para dar conta de explicar a trajetória da preservação audiovisual no Brasil, que não pode ser compreendida sem que se considere a intermediação determinante de certos indivíduos, grupos e instituições, que serão apresentados com as respectivas participações, ao longo desta tese.

Assim, o objetivo geral deste trabalho é investigar as políticas federais para preservação do patrimônio audiovisual brasileiro no período compreendido entre 1995 e 2010, bem como suas conexões com as entidades que cuidam do acervo audiovisual do país. Entre os objetivos específicos estão: inquirir o lugar da preservação audiovisual nas políticas de

[6] A *Cinematheque Française* teve uma influência marcante no surgimento da *Nouvelle Vague*, fala-se mesmo que esta foi a primeira geração que pode se posicionar em relação à história do cinema. Também os cursos realizados na Cinemateca do MAM-RJ entre 1964 e 1978 merecem referência neste contexto.

cultura nacionais; investigar a existência de legislação específica e avaliar sua aplicação; analisar a história da preservação do acervo cinematográfico brasileiro[7], considerando as instituições públicas e privadas relevantes para o setor, em especial a Cinemateca Brasileira, e suas articulações com as políticas federais de cultura.

Trabalhamos com cinco fontes de dados: a) revisão de literatura sobre políticas públicas, preservação audiovisual e patrimônio cultural; b) documentos do Ministério da Cultura como relatórios de atividades, publicações no Diário Oficial, informações sobre dotação orçamentária e distribuição de recursos, discursos, legislação etc. - dados quantitativos, quando disponíveis, foram utilizados; c) material sobre a história e funcionamento das cinematecas (estatutos, relatórios, planos de trabalho, publicações, material de divulgação etc.); d) documentos divulgados pela sociedade civil organizada com demandas do setor, a exemplo de resoluções e manifestos apresentados em festivais, mostras, fóruns de cinema ou publicados por grupos ou indivíduos em jornais e listas de internet; e) entrevistas com pessoas chaves da área, em especial funcionários das entidades detentoras de acervos audiovisuais.

Parece-me necessário, neste momento, explicitar meu lugar dentro das relações de poder e do tema que investigo. Como sublinha Michel de Certeau (1982, p. 67) é em função do nosso lugar de fala que "se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhes serão propostas se organizam". As escolhas que fiz, nesta pesquisa, foram influenciadas por minhas experiências como ex-funcionária de dois arquivos audiovisuais, o *Deutsches Filminstitut e.V.*, em Frankfurt e o Núcleo de Memória da Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), assim como por meu trabalho na elaboração da Filmografia Baiana.[8] Foram experiências muito ricas, vividas em mundos geográfico, político e culturalmente distantes. A proximidade de meu objeto de pesquisa facilitou o acesso a informações e materiais e me permitiu considerar a perspectiva interna dos envolvidos com o tema, o que contribuiu para

[7] Demos uma atenção especial à preservação do acervo fílmico em película, porque entendemos que é o cinema, com sua história de quase 120 anos, que serve como base para a nossa análise. Não pretendemos, com isso, emitir nenhum juízo de valor, nem defender uma suposta superioridade do cinema feito em película. O suporte não é o que importa, mas sim o filme. O audiovisual, na contemporaneidade, deve ser pensado de forma integrada, uma vez que sua distribuição hoje envolve TV, cinema, DVDs, internet e outras janelas. Como afirma Anita Simis (2007, p. 149) "... as novas tecnologias digitais estão desconectando os produtos de entretenimento das mídias específicas e os fazendo adaptáveis a múltiplas plataformas..." Hernani Heffner, Conservador da Cinemateca do MAM, chama a atenção para o fato que começa a se repetir com as chamadas novas mídias os velhos problemas de preservação do cinema feito em película. Segundo ele, "os primeiros games nacionais estão desaparecidos [... e] as fitas HD do primeiro longa metragem eletrônico feito entre nós foram apagadas" (HEFFNER, 2007, p. 3). Por mais importante que o tema nos pareça, a conservação de produtos audiovisuais no contexto digital não será aprofundado aqui, por ser ainda um desenvolvimento muito recente, que coloca mais perguntas do que respostas.

[8] Mapeamento da produção cinematográfica da Bahia, que está disponível em <www.filmografiabaiana.com.br>.

apontar determinadas relações e aprofundar a análise. Por outro, trouxe consigo o risco de não conseguir apresentar o distanciamento necessário a um trabalho acadêmico, o que é, seguramente, um desafio. Cabe dizer, ainda, que esta pesquisa surgiu de uma motivação pessoal, profissional e acadêmica, fruto das minhas vivências com o tema. Depois de viver 19 anos na Alemanha, retornei ao Brasil em 2006. Atuando numa instituição pública baiana como preservadora audiovisual, fui confrontada com os efeitos danosos da descontinuidade administrativa e observei um processo, que descobri ser característico das políticas culturais brasileiras.

Segundo Lia Calabre (2009b, p.295)

> [...]as administrações públicas que se sucedem costumam alimentar a má tradição de desvalorizar *a priori* as realizações e os processos implementados pela gestão anterior e de buscar impor uma marca nova à administração atual.

Tendo vivido tanto tempo em um país marcado pela estabilidade e perplexa com o "processo contínuo de desperdício de recursos orçamentários e físicos" (CALABRE, 2009b) que observava, senti forte impulso de entender o que acontecia no Brasil.

O ponto de partida do projeto de doutorado foi a percepção de um paradoxo: por um lado, a preservação do patrimônio cultural nacional é considerada um valor fundamental desde os anos 1930, tornando-se o símbolo mesmo de políticas culturais bem-sucedidas no país (MICELI, 2001; RUBIM, 2007a; CALABRE, 2005). Já nesta época são implementadas políticas para a produção e difusão de filmes, mas não para a sua preservação. Por outro, até início do século XXI, a salvaguarda do patrimônio de imagens em movimento do país tem sido tema praticamente ausente tanto nas discussões em torno da preservação do patrimônio cultural, quanto das políticas de audiovisual. A primeira pergunta que se colocou foi, portanto, qual seria a causa da exclusão de determinadas áreas da cultura do que era considerado "patrimônio nacional" e o que pautou a ação do Estado na sua determinação.

Assim, no primeiro capítulo, acompanhamos a trajetória e as dinâmicas das políticas culturais brasileiras. O plano inicial era analisar programas e ações institucionalizados, mas percebemos que não seria suficiente considerarmos apenas os conteúdos das políticas culturais. Após uma reflexão inicial sobre as políticas de cultura do Brasil, entendemos que não seria possível compreendê-las, sem tentar circunscrever o processo político onde elas se situam. Que não seria produtivo analisar determinados programas sem refletir sobre o

contexto em que estão inseridos, sem ponderar, por exemplo, sobre as questões privilegiadas, as prioridades definidas e as formas de construção das políticas que caracterizaram diferentes governos e suas instituições.

Apesar da cultura ocupar um lugar periférico nas análises de políticas públicas,[9] as reflexões de Klaus Frey (2000) sobre as políticas públicas no Brasil deram subsídios importantes para nossas investigações. Sua abordagem da *policy analysis* – diferenciando entre a dimensão institucional (*polity*); a dimensão processual (*politics*, os processos de negociação política, as disputas de poder no campo simbólico); bem como os conteúdos concretos de uma política cultural, ou seja: o conjunto de programas, projetos e ações institucionalizados (a dimensão conhecida como *policy*) – contribuiu para nos fazer entender que a análise dos conteúdos das políticas de cultura precisa estar associada a outras dimensões. Fundamental, portanto, tornar explícito o papel de aspectos políticos, sociais e institucionais nas discussões.

O segundo capítulo volta à questão inicial, de ausência de políticas de preservação audiovisual e questiona se e como esta lacuna foi preenchida. Cinematecas e arquivos de filmes no seu sentido moderno existem no Brasil desde meados da década de 1940. O que motivou seu surgimento? O que orienta seu funcionamento? Como financia seu trabalho? Que repercussão ele tem? Um rico e complexo panorama abriu-se à nossa frente. Percebemos que existe uma perspectiva de preservação audiovisual no país, que se inicia nos anos 1920. Compreender esta trajetória incerta, juntando pequenos mosaicos daqui e dali é um dos procedimentos metodológicos deste trabalho; um outro, é dar visibilidade a uma história que é a um só tempo pulsante e viva, mas praticamente invisível no panorama cultural brasileiro. Neste sentido, fizemos um percurso detalhado da trajetória da Cinemateca Brasileira (CB), e, com menos aprofundamento, da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Apontar o foco para a CB justifica-se por vários motivos: em primeiro lugar, por ser a maior e mais antiga Cinemateca do país; segundo, por ter sido, na década de 1970, a primeira a desenvolver uma metodologia para a preservação do seu acervo; ela nos interessa, em terceiro lugar, por ser

[9] Em 1982, Mario Brockmann Machado defendia ações para retirar a política cultural do "limbo em que se encontra, e trazê-la para o debate político e acadêmico" (MICELI, 1984, p. 8). Vinte e cinco anos depois, Anita Simis (2007, p. 134) afirma que, apesar do crescimento do número de pesquisas em políticas culturais, esta "nas ciências sociais – na área acadêmica das políticas públicas – é ainda um tema se não desconhecido, ao menos desconsiderado". O resumo do livro *Brasil em desenvolvimento: estado, planejamento e políticas públicas:* sumário analítico (INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA, 2009) não faz mínima referência à cultura. A publicação "enfoca o papel e os limites da atuação do Estado brasileiro sobre o desenvolvimento do país, tendo como objeto diferentes iniciativas do governo federal implementadas no período recente. Examina planos de ação, políticas, programas e outras ações nas áreas produtivas, regional, urbana, ambiental, social e de promoção de direitos, no que tange ao seu desenho, implementação, alcance e aos resultados obtidos." (Ibid).

uma organização privada, que passou para a esfera pública na década de 1980, o que poderia nos dar indícios sobre as relações entre governo, sociedade civil e instituições privadas. Finalmente, porque a instituição, atualmente vinculada ao Ministério da Cultura, vem sendo palco de intensas disputas nos últimos anos.

No terceiro capítulo, fomos em busca de vestígios da preservação audiovisual nas políticas culturais brasileiras antes de 1984, para situar melhor a trajetória da Cinemateca Brasileira como órgão público, no momento da passagem da ditadura para a Nova República. Interessou-nos procurar as articulações entre os poderes públicos e os arquivos de filmes e perceber se (e como) a lógica de atuação do Estado modificou-se em determinados momentos e contextos.

Após três capítulos que situam aspectos necessários para contextualizar a investigação do objeto central de pesquisa, chegamos ao período 1995-2010. É um momento de profundas transformações não somente na política brasileira em geral – com a consolidação da democracia sob o signo neoliberal e pelos ventos de mudança trazidos pela subida de um operário ao poder – mas também nas políticas culturais do país. A gestão do Ministro da Cultura (MinC) Francisco Weffort nos dois governos de Fernando Henrique Cardoso significou estabilidade em uma área que havia passado por uma desastrosa instabilidade. É um momento de forte identidade entre estado e mercado, e as leis de incentivo fiscal assumem um papel de destaque na atuação do Ministério. Com a posse de Luiz Inácio Lula da Silva, há um forte deslocamento nas políticas de cultura do Brasil. Nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira o MinC, apesar de manter alguns elementos neo-liberais, assume uma postura propositiva e busca caminhos para construir uma política pública de cultura, inclusiva e aberta à participação democrática. É um momento de grandes mudanças para a preservação audiovisual, tanto na Cinemateca Brasileira, que passou por um processo de valorização inédito, como também pela realização do Diagnóstico e do Censo Cinematográfico Brasileiro e da implementação do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA), que trazia consigo a promessa de construção de um Plano Nacional de Preservação Audiovisual. Neste contexto, acompanhamos a trajetória de quatro arquivos fora do eixo Rio-São Paulo: o Setor de Arquivos Audiovisuais da Fundação Gregório de Matos e o Núcleo de Memória da Diretoria de Audiovisual da Funceb, ambos da Bahia, assim como a Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco e a Cinemateca do Instituto Lula Cardoso Ayres, de Pernambuco.

O quinto capítulo trata, na sua primeira parte, das disputas em torno deste plano que não se concretizou, e da situação dos acervos audiovisuais dispersos pelo país, que começaram a se organizar criando fatos novos, dentre eles a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Neste período é possível perceber o amadurecimento do setor, que passa a exigir a territorialização e democratização das políticas de preservação audiovisual no país.

O fato de afirmarmos a falta de diálogo entre as políticas de patrimônio cultural e audiovisual não nos exime de refletir sobre esta relação. A invisibilidade do patrimônio audiovisual nas discussões sobre patrimônio cultural capitaneadas pelo Iphan, permitiu o desenvolvimento de duas áreas de atuação autônomas, que operam com abordagens, conceitos e metodologias de trabalho diversas e com modelos que, até então, não dialogaram. Isto é tematizado na segunda parte do capítulo, que busca um lugar para a preservação audiovisual dentro do Sistema Nacional de Patrimônio Cultural.

Na transição do século XIX para XX surgiu o cinema, desde cedo enredado nas tramas de sua dupla natureza enquanto produto industrial e potencial objeto artístico (PESCETELLI, 2010, p. 69). Filmes são, a um só tempo, arte e artigo comercial, objeto de desprezo, paixão e culto. O surgimento das tecnologias digitais e da convergência tecnológica na passagem do século XX para XXI provocaram uma radical reconfiguração do contexto cultural mundial, que é cada vez mais e mais fortemente pautado pelas mídias e indústrias culturais (RUBIM, 2007; BARBALHO, 2004), num cenário em que o audiovisual adquire cada vez maior centralidade. Nas conclusões refletimos sobre o lugar dos arquivos de imagem em movimento neste cenário e os desafios e perspectivas da preservação audiovisual no Brasil no contexto contemporâneo.

2 POLITÍCAS CULTURAIS NO BRASIL

2.1 "CULTURA É O QUÊ?" [10]

A dificuldade em definir o que seria cultura vem sendo tematizada desde meados do século XX por diversos intelectuais e pesquisadores. Em *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, Raymond Williams (2007, p. 117) afirma que "cultura" é um dos termos mais complicados de definir em inglês. Michel de Certeau (1995, p. 193) refere-se a uma palavra instável, que não permite uma definição conceitual fixa e Paulo César Alves (2010, p. 15) fala em uma "palavra-mosaico". Muniz Sodré (1988, p. 43) prefere mesmo discorrer sobre noções de cultura, sublinhando que "a multiplicidade das definições acompanha a diversidade dos interesses institucionais ou disciplinares".

Denys Cuche (2002), no livro *A noção de cultura nas ciências sociais*, nos lembra com propriedade que a própria discussão em torno de uma definição de cultura evidencia um aspecto relevante na história das ideias do mundo ocidental: a necessidade (e a invenção) de um conceito de cultura. Sendo assim, o desenvolvimento semântico do termo seria um indicativo de modificações significativas na história intelectual do Ocidente. Marquemos, sem nenhuma pretensão de apresentar aqui um panorama histórico do desenvolvimento do conceito de cultura, alguns momentos da genealogia do vocábulo, que são relevantes para nossa pesquisa. Cultura vem do latim *colere*, que podia significar cultivar, habitar, adorar – sentidos perceptíveis ainda hoje em expressões como agricultura, colônia ou culto religioso. Seu significado se modifica com o tempo e, na Idade Média, cultura refere-se àquela parte da terra que foi cultivada (ou seja, um *estado*); no séc. XIV a palavra indica a *ação* de cultivar os campos ou o gado. A ideia de cultura enquanto estado ou enquanto ação ecoará nos desenvolvimentos posteriores da palavra.

A partir do século XVI, uma sucessão de realizações e acontecimentos (a divulgação do modelo heliocêntrico de Copérnico, o aperfeiçoamento da prensa e a difusão de obras escritas, a Reforma, a colonização da América, as práticas mercantilistas, que marcam a transição do feudalismo para o capitalismo) conduz a transformações significativas na vida humana, que abalaram os paradigmas e a centralidade religiosa da Idade Média. Jules

[10] "Cultura é o quê?" é o título de uma série de publicações sobre as Conferências de Cultura editada pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia a partir de 2007 e também o nome a uma coleção da Secretaria destinada a "disseminar ideias e conceitos contemporâneos de cultura" como consta na contracapa do primeiro volume da coleção (CHAUÍ, 2009).

Michelet refere-se a uma "nova era" e pode-se dizer que ela foi introduzida pelo Renascimento, movimento intelectual e artístico conhecido que seria caracterizado, segundo Jacob Burckhardt, pela "descoberta do mundo e do homem". É sintomático, que neste momento, a palavra cultura comece a ser usada também no sentido figurado para designar o cultivo do espírito.

Esse processo de descoberta do imanente, iniciado no Renascimento, se ampliará e consolidará no Iluminismo. Seus intelectuais refutam as verdades inquestionáveis dos princípios divinos e estabelecem as bases para o conhecimento científico, na medida em que universalizam a razão como valor supremo e ambicionam desvendar o real com o logos do método (classificar, agrupar, homogeneizar). Neste contexto, o "homem" (pessoa/indivíduo) do Renascimento transforma-se na "Humanidade" e o ser humano (enquanto coletivo/universal) torna-se o valor de referência para compreensão das relações com o universo no século XVIII, o que trouxe grandes mudanças para a expressão "cultura":

> A palavra não mais se refere à "formação do espírito" do indivíduo, mas [... designa] a soma de saberes acumulados e transmitidos pela humanidade [...]. Com isso o Iluminismo colocou a tônica sobre a dimensão *"objetiva"* da cultura: as formas culturais enquanto conjunto de artefatos e memória coletiva (tradição) codificada e acumulada com o tempo [em contraposição à] dimensão *"subjetiva"* da cultura até então hegemônica (cultura ao cultivo espiritual do indivíduo...). (ALVES, 2010, p. 31, grifos do autor).

Associada à ideia de progresso e referindo-se a um traço peculiar do humano, "cultura" é pensada como desenvolvimento coletivo cujo ápice estaria na cultura europeia daquela época, que se distinguiria pelo controle racional do mundo e pelo refinamento dos costumes. Durante o século XIX, o surgimento dos Estados-nação termina por reforçar a construção de uma hierarquia entre os povos, calcada na distinção entre "civilização" e "barbárie". Numa perspectiva profundamente eurocêntrica[11], essas ideias tomam diferentes aspectos que vão desde o postulado da inevitabilidade do progresso (através do cultivo das "luzes" da racionalidade) e da possibilidade dos povos transitarem através de diferentes "estágios do espírito humano", conforme indicado por Nicolas Condorcet (1743-1794) no seu *Ensaio de um quadro histórico do progresso do espírito humano*, chegando até a afirmação da existência de grupos destituídos de "capacidade civilizatória" (ou seja, grupos impedidos –

[11] A expressão *etnocentrismo* aparece no livro *Folksways* (1906) de William Summer (apud CUCHE, 2002, p. 46) e "é o termo técnico para a percepção das coisas segundo a qual nosso grupo está no centro de tudo e todos os outros são medidos e avaliados em relação a ele."

seja por sua constituição biológica, primitiva e limitada, seja pelas condições climáticas adversas do seu entorno – de adquirir os conhecimentos e habilidades fundamentais para o pertencimento ao mundo "civilizado", como defendiam o inglês Herbert Spencer e o francês Gustavo Le Bon). Nos dois casos permanece inalterado o lugar elevado das sociedades europeias (na verdade, de determinados povos europeus), num quadro que foi determinado, em primeira linha, por hierarquias construídas em discussões travadas por intelectuais franceses, ingleses e alemães. Nasce daí um entendimento de cultura, difundido a partir do século XIX no contexto da divisão de classes do capitalismo, como um *acúmulo* de saber, materializado nas produções artísticas e intelectuais. É este o sentido da palavra quando nos referimos a uma pessoa "culta" e é nesse contexto que se pode entender a cultura como um "patrimônio das 'obras' que devem ser preservadas, difundidas ou com relação ao qual se situar", um dos vários significados da palavra indicados por Michel de Certeau (1995, p. 194).[12]

Resumindo: a palavra cultura pode representar "um conjunto de valores, tradições e capacidades inerentes à condição humana" (ALVES, 2010, p.15), o "processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético" (WILLIAMS, 2007, p. 121), ou um "modo particular de vida" (Ibid) de uma época, de um povo, de um grupo ou da humanidade em geral. Ela pode descrever "as obras e práticas da atividade intelectual e particularmente artística" (Ibid), noção fortemente difundida na primeira metade do século XX. Mas, fala-se também em cultura como "aquisição, enquanto distinta do inato", ou seja: em oposição a "natureza" (CERTEAU, 1995, p. 194).[13] Cultura surge como parte de outros pares binários: contraposta à ciência[14] ou à arte[15]. O vocábulo aparece, com conotações diversas, em expressões contemporâneas como "cultura cinematográfica", "cultura organizacional", "cultura da violência" ou ainda na ideia das "três culturas" (cultura humanística; cultura artística; cultura científica), usada pelo movimento Universidade Nova para redefinir a arquitetura curricular da educação superior brasileira no século XXI (ALMEIDA FILHO, 2007).

[12] Esta ideia ecoa no texto da Política Nacional de Cultura (BRASIL, 1975, p. 30) que afirma que "o desaparecimento do acervo cultural acumulado ou o desinteresse pela contínua acumulação da cultura representarão indiscutível risco à personalidade brasileira[...]".
[13] Veja também González (2010, p. 49-76).
[14] Cf. a discussão em torno de *As duas culturas* de Charles Percy Snow (1959) apud ALMEIDA FILHO, 2007.
[15] No filme JE VOUS SALUE, SARAJEVO de 1993, Jean-Luc Godard afirma que "Cultura é a regra. E arte a exceção".

Essas rápidas pinceladas sobre o desenvolvimento da ideia de cultura no Ocidente e sobre seus usos correntes mostram que nos movimentamos em um terreno precário e destituído de consenso. Raymond Williams (2007, p.122) destaca um aspecto importante:

> [...]o que é significativo é o leque e a superposição de sentidos. O complexo de significados indica uma argumentação complexa sobre as relações entre o desenvolvimento humano geral e um modo específico de vida, e entre ambos e as obras e práticas da arte e da inteligência.

Sendo assim, é fundamental circunscrever o espaço em que nos movimentamos neste trabalho. Entendemos a realidade social como uma construção histórica de agentes coletivos e individuais e que a cultura, mesmo sendo uma realidade *sui generis*, não existe isolada de questões históricas e sociais. Com isso, vêm à tona as disputas de poder que permeiam e ambientam os processos culturais e que muitas vezes permanecem invisíveis. Autores como Clifford Geertz (1978), Pierre Bourdieu (2011) ou Peter Berger (1991) afirmam que o fenômeno cultural está nas ações humanas e tentam, de maneiras muito diversas (e sem necessariamente abandonar a noção de estrutura), agregar a suas investigações as dimensões interacionais e subjetivas consideradas essenciais para compreensão da cultura.

Pensando na cultura como uma totalidade, ao mesmo tempo, organizada e organizadora, Clifford Geertz (1978, p. 15) defende um conceito de cultura "essencialmente semiótico", interpretativo, relacional.[16] A cultura é vista como uma "teia de significados", tecida pelo ser humano, que, ao mesmo tempo, está "amarrado" a elas; isto implica que compartilhar significados é condição para a própria vida e que a cultura é um processo de significações que nós, indivíduos, estamos permanentemente re-organizando.

Se aceitamos que os fenômenos e práticas culturais não existem isolados de um contexto histórico e social, então o processo de construção de significados e sua constante resignificação, precisa ser visto no bojo de um conjunto de relações de poder que existe entre grupos sociais historicamente constituídos – e desiguais. Pensada como acúmulo de saber, como um *estado* (aquele alcançado pelas pessoas "cultas"), a ideia de cultura está profundamente imbricada com as estratificações sociais da sociedade capitalista, o que muitas

[16] A "ciência interpretativa" de Geertz propõe uma etnografia das "descrições densas" e se contrapõe à metodologia abstrata e universalizante vigente nos anos 1950. O que importa para ele não são as coisas, mas o seu sentido em contextos determinados; o seu significado, que surge de interações concretas. A etnografia de Geertz é efetivada como uma construção narrativa. Na verdade uma narrativa de segunda mão, já que o antropólogo constrói sua narrativa a partir de outras narrativas, "nossos dados são realmente nossa própria construção das construções de outras pessoas" (GEERTZ, 1978, p. 19). Numa espécie de círculo hermenêutico, o conhecimento é visto aqui como algo intersubjetivo, nascido da comunicação do pesquisador e dos grupos pesquisados.

vezes fica oculto por trás de ideias transcendentes, como o excepcional valor universal de certas obras e a aptidão de determinadas classes sociais para sua a recepção. Heloísa Buarque de Holanda (2012, p. 12) refere-se a este processo quando explica que:

> Os modernismos da virada do século XIX para o XX são os grandes momentos da formalização sugerida por Andreas Huyssens, de *um grande divisor entre a cultura alta* (que exige para ser compreendida, um conhecimento superior e acessível apenas a alguns segmentos sociais cultivados) *e a cultura popular ou de massa* (entretenimento), entendida como manifestações inferiores ou traços mercantilistas. (grifos nossos). [17]

A noção de "capital cultural" desenvolvida por Pierre Bourdieu explicita exatamente este processo de naturalização de hierarquias. O capital cultural é uma forma de diferenciação, que existe ao lado do capital econômico e assegura a posição dominante de um determinado grupo. O sucesso ou fracasso escolar, por exemplo, não seriam resultado de aptidões naturais de determinados grupos de alunos, mas refletiriam o investimento na acumulação do capital cultural, como tempo disponível para letramento formal, aprendizado de códigos culturais, acesso a determinadas experiências estéticas etc. Bourdieu (1999, p. 73) sublinha que o capital cultural "apresenta um grau de dissimulação mais elevado que o capital econômico e, por este fato, está mais predisposto a funcionar como capital simbólico" e chama a atenção para os três estados nos quais o capital cultural pode se manifestar. Em primeiro lugar, "incorporado", ou seja, acumulado através de esforços e investimentos pessoais, ele se tornou parte integrante da pessoa e, nesta forma, está fortemente dissimulado enquanto forma de capital. Segundo: "o capital cultural objetivado em suportes materiais", como livros, pinturas ou monumentos considerados de "excepcional valor" e, como tal, parte de um determinado cânone. Finalmente, o capital cultural "institucionalizado", transmitido através de instituições como escolas e universidades (o diploma, por exemplo) ou museus e arquivos, cujos especialistas possuem autoridade para definir o valor de determinados objetos (aqueles nos quais o capital cultural aparece como "objetivado"). O valor de um bem cultural, portanto, não é intrínseco a ele, mas extrínseco, ele é fruto de um processo de construção e legitimação social.

Com Bourdieu (2011), entendemos a cultura como um campo de disputa numa luta de defesa de sentidos, o que implica na necessidade de investigar os contextos institucionais, sociais, políticos, econômicos etc., nos quais as questões culturais estão inseridas. Um

[17] Veja também os textos de Stuart Hall (2006, p. 231-247) e Edilene Matos (ALVES, 2010, p. 77-92) sobre o assunto

exemplo: não se pode desconhecer o papel da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) ao pensar o desenvolvimento do conceito de cultura na contemporaneidade. Operando inicialmente com um conceito restrito de cultura, as ações em prol da preservação do patrimônio concentraram-se nas áreas tradicionais da cultura como os monumentos e sítios históricos ou as obras de arte. Documentos como a *Declaração Universal dos Direitos de Autor* (1952) ou a *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural* (1972) refletem o espaço de atuação escolhido pela Organização nesse primeiro momento.[18] Enquanto instrumento de cooperação intergovernamental a Unesco é, ela própria, um palco de disputas e conflitos que espelham o contexto (sociopolítico, econômico, acadêmico etc.) internacional e Jean Pierre Warnier (2000, p. 112) ressalta que a Unesco mostrou-se "particularmente ativa no que se refere ao patrimônio mundial", porque foi "relativamente fácil torná-lo[...] objeto de consenso."

O conceito de cultura utilizado pela Unesco foi sendo ampliado com o tempo, o que se explicita também na agenda das políticas culturais da Organização: partindo do patrimônio material (histórico e artístico), passando pela questão da identidade cultural nos anos 1970 e pela relação entre cultura e desenvolvimento nas décadas seguintes, chegando a questões como o patrimônio imaterial e a diversidade cultural no início do século XXI. Um marco foi a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (Mondiacult), realizada no México em 1982. Questionando uma ideia de desenvolvimento que se restringe ao aspecto econômico, afirma-se que desenvolvimento requer "afirmação cultural". Neste sentido, cultura é definida de forma ampla como:

> Conjuntos de traços distintivos materiais e espirituais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou grupo social. Ela engloba artes e letras, modos de vida, direitos fundamentais ao ser humano, sistemas de valores, tradições e crenças. (UNESCO, 1982).

A Conferência Internacional sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento em 1998 assumiu a política cultural como parte central de uma política de desenvolvimento – num momento em que a ascensão do neoliberalismo trazia novas questões para o campo da

[18] A *Declaração*, escrita em 1952 e revisada em 1971, inicia falando da importância de garantir os direitos de autor para o desenvolvimento *da literatura, da ciência e da arte*. Já a *Convenção* no seu artigo primeiro define patrimônio cultural de forma bem restritiva como: "- os monumentos: obras arquitetônicas, esculturas ou pinturas monumentais, objetos ou estruturas arqueológicas, inscrições, grutas e conjuntos *de valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência*; - os conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas, que, por sua arquitetura, unidade ou integração à paisagem, têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; - os sítios: obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza, bem como áreas, que incluem os sítios arqueológicos, de valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico." (Grifos nossos).

cultura.[19] Alguns anos depois, a *Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais* vai adiante ao reafirmar "o direito soberano dos Estados de [...] implementar as políticas e medidas que considerem apropriadas para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em seu território". Extrapolaria os limites deste capítulo analisar as interações entre os diferentes contextos e as mudanças conceituais que apontamos no âmbito da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultural. As modificações no conceito de cultura utilizado pela Unesco (PITOMBO, 2007), são apontadas aqui apenas como um exemplo do entrelaçamento entre as questões culturais e as condições em que elas se ambientam e constituem – aspecto fundamental para a investigação das políticas culturais.

2.2 POLÍTICAS CULTURAIS: DEFINIÇÕES EM DIÁLOGO

No seu Art. 215, a Constituição Brasileira de 1988 assegura que "O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais." (BRASIL, 1988). Com isso a Constituição faz duas afirmações que merecem destaque: em primeiro lugar, ver na cultura um *direito*[20], em segundo, postular a legitimidade de intervenções do Estado no campo da cultura.

No ambiente acadêmico percebe-se um aumento de interesse pelas políticas culturais, mas, como campo ainda em construção, falta consenso sobre a abrangência e os limites da política cultural. Por um lado, seus dois componentes básicos, a cultura e a política, são, eles próprios, marcados por forte densidade conceitual e controvérsias. Por outro lado, as reflexões sobre políticas culturais acontecem usualmente no âmbito de disciplinas muito diferentes, que

[19] A partir dos anos 1980, momento de ascensão do neoliberalismo e de intensificação da já pronunciada hegemonia das indústrias culturais dos EUA e Reino Unido, houve uma acirrada discussão sobre o tema tanto dentro da Unesco como da Organização Mundial de Comércio. Esses dois países questionaram com veemência as intervenções estatais no campo da cultura e tentaram fechar acordos de livre-comércio que não permitiam que os Estados adotassem medidas de proteção às suas culturas (o interesse estava principalmente nas indústrias de música e de audiovisual). Um grupo de países, França à frente, questionou este pensamento que coloca a cultura como um produto como outro qualquer e começou a postular a "exceção cultural": bens culturais não podem ser tratados como simples produtos, visto que possuem uma dimensão simbólica (ou seja: vão além da sua dimensão material e econômica) e são importantes vetores na construção das identidades. A contenda se acirra de tal forma que EUA e Reino Unido saem da Unesco, mas terminam por retornar ao ver que a discussão se desenvolve mesmo sem sua participação.

[20] Norberto Bobbio (1992) analisou o desenvolvimento da cidadania como universalização dos direitos num processo que começa com a afirmação dos direitos de liberdade, passando pelos direitos políticos, chegando aos direitos sociais. Cf. também CUNHA FILHO (2000).

trazem consigo não somente diferentes pontos de vista e metodologias, mas também diferentes interesses. Buscando clareza conceitual para embasar nossas análises acompanharemos, a seguir, as discussões ocorridas no Brasil nos últimos quinze anos, colocando reflexões sobre políticas culturais de diferentes autores numa espécie de diálogo. São eles: Albino Rubim, Alexandre Barbalho, Isaura Botelho, José Márcio Barros, José Teixeira Coelho Neto, Lia Calabre e Márcio Souza. Ainda que o foco esteja nos debates realizados no país no período citado, para ampliar o horizonte de pensamento, incorporamos à nossa análise, em alguns momentos, textos anteriores de Marilena Chauí e Sergio Miceli e de três autores estrangeiros, Michel de Certeau, Néstor García Canclini e Xan Bouzadas.

Partimos da exposição do professor José Márcio Barros (2009) que começa sua demarcação da expressão política cultural falando em um "conjunto articulado entre conceito, estratégia e ação".

Conjunto, "reunião das partes que constituem um todo" de acordo com o *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, é palavra recorrente nas definições de políticas culturais e vem, quase sempre, acompanhado de adjetivos que chamam a atenção para o fato que suas partes devem estar ordenadas de forma metódica, coerente, sistemática. Assim, Michel de Certeau (1995, p. 195), fala em "um conjunto mais ou menos coerente de objetivos, de meios e de ações", bem próximo de Lia Calabre (2005, p. 9) que sugere um "conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos" ou de Albino Rubim com suas "intervenções conjuntas e sistemáticas". Ou seja: o nexo entre as partes é de fundamental importância para a definição. É ele que transforma ações isoladas em uma política.

Mas, quais são as partes a serem articuladas? Primeiro o que Barros (2009) chama de "conceito", ou seja: a ideia, a noção geral e abstrata que está na base de qualquer política. E que inclui, entre outras coisas, a "noção de política acionada" e a "definição de cultura intrínseca a qualquer política cultural empreendida" (RUBIM, 2007, p. 149). Segundo: é esta ideia que determina uma estratégia, um plano de ação, ou, nas palavras de Isaura Botelho (2001, p. 113), "o planejamento das etapas que permitirão que a intervenção seja eficaz". Com isso chegamos ao terceiro ponto: as ações ou intervenções, os conteúdos concretos de uma política. A definição de José Márcio Barros (2009) deixa claro que, se, por um lado, um conjunto de intencionalidades não basta para caracterizar uma política cultural, por outro lado, tampouco é suficiente um conjunto de ações: é a existência de um nexo, uma lógica, uma conexão íntima entre conceito, estratégia e ação que dá sentido a uma política cultural.

No momento em que Botelho (2001) tematiza a eficácia da intervenção, ela traz à tona outro ponto, também recorrente – os objetivos de uma política cultural. Políticas perseguem sempre determinadas metas, mesmo que estas não sejam explicitamente mencionadas em textos, documentos ou legislação.[21] A autora sublinha, entretanto, que o "diagnóstico de uma realidade" deveria anteceder à determinação de objetivos, uma vez que somente conhecendo os problemas e as necessidades existentes (voltaremos a isso mais adiante) é possível definir metas. Também Xan Bouzadas (2007, p. 132) se expressa no mesmo sentido: "un diseño eficiente de éstas las políticas culturales] requiere a su vez de um recurso al análisis y al estúdio que permita elaborar mapas orientativos que resulten útiles para uma toma de decisiones". Percebe-se atualmente, em todo o mundo, uma crescente preocupação em recolher e sistematizar informações sobre o campo cultural.

Mas, voltemos a José Márcio Barros (2009) que continua sua explanação sobre políticas culturais afirmando que elas também devem ter "amplitude territorial e setorial" e "permanência", esta última questão também considerada relevante por Botelho, Calabre e Rubim. Para Isaura Botelho (2001, p.113), não se deve confundir políticas culturais com:

> [...]**ocorrências aleatórias**, motivadas por pressões específicas ou conjunturais. Não deve se confundir também com **ações isoladas**, carregadas de boas intenções, mas que não têm consequência exatamente por não serem **pensadas no contexto** dos elos da cadeia criação, formação, difusão e consumo. (grifos nossos).

Percebe-se aí uma visão sistêmica, que pressupõe uma atuação na cultura, ou em um determinado setor dela, como um todo. Este pensamento está presente em José Teixeira Coelho Neto (1997, p. 293), que se refere a "promover a produção, a distribuição e o uso da cultura" e acrescenta um item fundamental, "a preservação e divulgação do patrimônio histórico." Rubim (2007, p. 153) fala de "um complexo conjunto de momentos que se complementam e dinamizam a vida cultural" e chama a atenção para outros elos importantes, que são usualmente esquecidos, como a reflexão e a pesquisa, bem como a organização, legislação e gestão da cultura.[22]

Avancemos, agora, para um ponto fundamental – qual a função das políticas culturais? Para Botelho (2001, p. 113) seria "alterar o quadro atual", com a solução dos problemas

[21] Segundo Albino Rubim (2007, p. 150) – e com isso voltamos à questão do nexo – a partir do estudo dos objetivos e metas de uma política "podem ser explicitadas as concepções de mundo que orientam as políticas e as repercussões pretendidas".
[22] Coelho Neto (1997, p. 293) refere-se ao "ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável." Barbalho (2005, p. 36) considera importante que se diferencie "política" de "gestão".

detectados no diagnóstico e "o desenvolvimento do setor sobre o qual se deseja atuar". Coelho Neto (1997, p. 293) fala em "promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas". A cultura é, portanto, a finalidade última das políticas culturais. Com isso traça-se uma linha demarcatória em relações àquelas intervenções do Estado na cultura, onde a cultura é o meio para alcançar determinados fins e não o fim em si mesmo.

José Teixeira Coelho Neto e Néstor García Canclini falam também em "satisfazer as necessidades da população", Canclini (2005, p. 69), refere-se além disso, a "obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social." E assim chegamos a uma questão problemática: quem define as necessidades da população? Com propriedade nos lembra Alexandre Barbalho (2005, p. 37) que "[...]tais necessidades da população não estão pré-fixadas, nem são neutras, mas resultam da compreensão e do significado de que os agentes atuantes nos campos político e cultural têm dessas necessidades e dos interesses envolvidos."

A colocação de Alexandre Barbalho nos leva ao âmago mesmo do político, disputas por poder e hegemonia, o que torna importante perguntar quem são os agentes das políticas culturais e qual a relação entre eles. Durante muito tempo política cultural era praticamente sinônimo de intervenções estatais e, sem dúvida, o Estado é um ator privilegiado (não por acaso iniciamos este capítulo citando a Constituição de 1988), mas, não é o único, nem o único relevante. Esta é uma questão muito presente nos tempos atuais, pois, como explica Alcindo Gonçalves (2005)

> [...]o fenômeno da globalização [...] impulsionou [...] a discussão sobre os novos meios e padrões de articulação entre indivíduos, organizações, empresas e o próprio Estado, deixando clara a importância da governança em todos os níveis.

Márcio Souza (2000, p. 31) inclui os artistas como agentes das políticas culturais ao lado do Estado. Este acréscimo é importante na medida em que pensa a política como algo relacional, mas não abarca a complexidade da questão por reduzir a política cultural a uma política para as artes, personalizada nos seus criadores. José Teixeira Coelho Neto (1997, p. 293) refere-se a "Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários"; ao considerar explicitamente as "entidades privadas", o autor chama a atenção para as empresas enquanto atores de políticas culturais. É uma importante consideração visto que, com a ascensão do pensamento neoliberal em todo o mundo, houve uma tendência de retração do Estado e transferência de parte de suas responsabilidades para o mercado (o chamado

"Estado-mínimo"). Na contemporaneidade, diversos autores incluem também a sociedade civil como agente de políticas culturais, o que reflete, por um lado, a utilização de um conceito ampliado de cultura (em substituição à noção restrita e elitista que reduz a cultura às artes institucionalizadas e ao patrimônio histórico, tratadas por "especialistas") e, por outro, o reconhecimento da legitimidade da atuação das organizações civis. Albino Rubim (2003, p. 90) diferencia melhor este grupo tão amplo chamado de sociedade civil, referindo-se também aos profissionais da cultura, aos criadores não profissionais, aos estudiosos e pesquisadores, e ao público.[23]

Pensar nesses diferentes agentes das políticas culturais nos coloca diante de alguns desafios. Primeiro: se pensamos na cultura como campo de disputas, temos que perceber que os grupos que mencionamos acima não são homogêneos. O Estado não é somente marcado por disputas entre diferentes partidos e entre as instâncias municipais, estaduais e federais, como também cada uma destas instâncias possui suas próprias articulações e divergências internas. Mesmo dentro de uma única instituição, um Ministério, por exemplo, encontram-se em determinados momentos ações desencontradas, desarticuladas e mesmo contraditórias.[24] A institucionalização deficiente das políticas de cultura no Brasil, abre espaço para que relações de força, que variam com a conjuntura, levem à formação de arranjos institucionais instáveis, singulares[25] e de curta duração. Mas, não é só o Estado, que é marcado por disputas internas, também a sociedade civil e o mercado possuem diferenciações significativas.[26]

Em segundo lugar: transitamos, na contemporaneidade, num espaço complexo e denso, "glocalizado", no qual vemos a emergência de novos espaços de atuação (instâncias macro-regionais como União Européia e o Mercosul, ao lado dos Estados-nação e da Unesco), bem como o surgimento de novos atores a exemplo do Fórum de Autoridades Locais (que

[23] A questão do público é especialmente relevante num país como o Brasil, marcado por uma violenta desigualdade social e por uma brutal exclusão de grandes áreas da população dos seus mínimos. Não estamos aqui reduzindo os cidadãos a consumidores de cultura, apenas lembrando que "sem fruição e consumo, em seu sentido mais amplo, a cultura não se realiza", como diz Rubim (2007, p. 156). É forte a tradição das políticas culturais brasileiras de fomento à produção, sem preocupação com a difusão das obras financiadas.

[24] Dois exemplos: no artigo *Política cultural no Brasil*: análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura, Paula Félix dos Reis (2011) explana sobre as dificuldades para o desenvolvimento do Plano e do Sistema Nacional de Cultura advindas da falta de articulação entre as ações da Secretaria de Articulação Institucional (responsável pelo Sistema) e da Secretaria de Políticas Culturais (responsável do Plano) no primeiro mandato de Gil. Isaura Botelho (2001) fala não somente sobre disputas entre "preservacionistas" e "funaristas" na Secretaria de Cultura na gestão de Aloísio Magalhães, como também sobre o descompasso entre a Funarte e o recém-criado Ministério da Cultura em 1985.

[25] Karl Frey (2000, p. 249) sublinha não somente a existência de uma dimensão subjetiva nos processos políticos, como a importância de se considerar "uma maior influência da ação particular de indivíduos" em países com instituições frágeis como o Brasil.

[26] Um sindicato, uma ONG internacional, um fórum em defesa dos direitos LGBT e um coletivo de artistas possuem posturas, valores e interesses bem distintos. O mesmo vale para o mercado: os interesses de um conglomerado midiático internacional, de uma grande empresa brasileira como a Petrobras ou de uma pequena indústria regional podem ser, em determinados aspectos e momentos, não somente diferentes, mas completamente divergentes.

lançou uma *Agenda 21 da Cultura*, a partir da perspectiva das cidades), além das ONGs, redes de cidadãos etc. – tudo isso potencializado pelo uso das novas tecnologias. A política cultural que, segundo Xan Bouzadas (2007, p. 131), "habrá de ser considerada como el registro y la simbolización del estado de esas relaciones múltiples dentro de un campo específico en cada uno de los momentos de su propia historia", não poderia ficar intocada por modificações de tamanha envergadura e é neste sentido que Canclini (2005, p. 78) defende uma ampliação do âmbito de atuação das políticas culturais considerando "el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad". Este alargamento dos horizontes das políticas culturais com suas potenciais conexões local-regional-nacional-transnacional é, seguramente, um desafio.

Outra questão se coloca a partir do reconhecimento da transversalidade da cultura. Como lidar, nas políticas culturais, com uma noção de cultura tão ampla (muitas vezes chamada de "antropológica") que abarca tudo o que não é natureza? Para Isaura Botelho (2000; 2001) uma interferência sobre a cultura no plano do cotidiano extrapolaria as responsabilidades e as possibilidades de um órgão da cultura e só seria possível na medida em que diferentes áreas da administração pública se reunissem e, balizados pelas demandas da sociedade, construíssem uma política conjunta. Nesse sentido aponta José Marcio Barros (2009), quando encerra sua explanação sobre políticas culturais enfatizando a necessidade de se desenvolver estratégias de atuação adequadas a cada uma das dimensões. Esta tese, mesmo que entenda como fundamental considerar a ampliação do conceito de cultura na contemporaneidade, que teve consequências significativas para a proteção ao patrimônio, movimenta-se no âmbito da dimensão sociológica da cultura definida por Botelho (2001, p.74) como:

> [...]um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria. [...] Em outras palavras, trata-se de um circuito organizacional que estimula, por diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, ou seja, aquilo que o senso comum entende por cultura.

Buscando o nexo entre conceito, estratégia e ação, tomamos como base o modelo analítico proposto por Albino Rubim (2007) no artigo *Políticas culturais: entre o possível e o impossível* e observamos mais detalhadamente os seguintes aspectos: a noção de cultura que forma a base para uma determinada política cultural; as formulações e ações definidas e/ou implementadas, bem como os instrumentos, recursos e meios acionados para sua

concretização. Uma realidade complexa se descortinou, marcada por coincidências e contradições entre o discurso e a prática das instituições investigadas, trazendo à luz os nem sempre bem resolvidos conflitos de ideias, disputas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos que permeiam as políticas de cultura segundo Jim Mcguigan (1996). Neste contexto tornou-se produtivo considerar não apenas os conteúdos concretos de uma política, mas também suas dimensões processuais e institucionais, e conjugar, como propôs Klaus Frey, as abordagens da *policy analysis* com a análise de estilos políticos e o neo-institucionalismo. Este último recomenda perceber e, ao mesmo tempo, relativizar o papel das instituições, ou seja: apesar de reconhecer o peso das instituições nas políticas públicas, considerar outros fatores igualmente determinantes. Também Celina Souza (2007, p. 83) sublinha que as disputas por poder e recursos são centrais na formulação de políticas públicas e que "essa luta é mediada por instituições políticas e econômicas que levam as políticas públicas para certa direção e privilegiam alguns grupos em detrimento de outros, embora as instituições sozinhas não desempenhem todos os papéis". Importante, portanto, especialmente no contexto de instabilidade político-institucional do Brasil, considerar atentamente "a dimensão processual [das políticas públicas], a fim de poder fazer justiça à realidade empírica bastante complexa e em constante transformação." (FREY, 2000, p. 251).

A análise de estilos políticos, por seu lado,

> [...]vem-se dedicando [... ao] 'como' da política ('politics')", frisando fatores culturais, padrões de comportamento político e inclusive atitudes de atores políticos singulares como essenciais para compreender melhor o processo político, que, por sua vez – eis um pressuposto central dessa abordagem –, repercute na qualidade dos programas e projetos políticos elaborados e implementados (Ibid, p. 235).

Assim é importante considerar a influência de diferentes de estilos políticos (participacionista, tecnocrata, paternalista etc.) nos programas e ações governamentais.

Outras categorias relevantes para nossa pesquisa são: primeiro, a *policy network*: "as interações das diferentes instituições e grupos tanto do executivo, do legislativo como da sociedade na gênese e na implementação de uma determinada '*policy*'" (HECLO apud FREY, 2000, p. 221). Em segundo lugar, a concepção de *policy arena*, que se refere "aos processos de conflito e de consenso dentro das diversas áreas de política, as quais podem ser

distinguidas de acordo com seu caráter distributivo, redistributivo, regulatório ou constitutivo" (Ibid, p. 223).

> 1. Políticas distributivas são caracterizadas por um baixo grau de conflito dos processos políticos, visto que políticas de caráter distributivo só parecem distribuir vantagens e não acarretam custos - pelo menos diretamente percebíveis - para outros grupos. [...] 3. Políticas regulatórias trabalham com ordens e proibições, decretos e portarias. Os efeitos referentes aos custos e benefícios não são determináveis de antemão; dependem da configuração concreta das políticas. [...] Os processos de conflito, de consenso e de coalizão podem se modificar conforme a configuração específica das políticas. 4. Políticas constitutivas [... ou políticas estruturadoras [...] - determinam as regras do jogo e com isso a estrutura dos processos e conflitos políticos, isto é, as condições gerais sob as quais vêm sendo negociadas as políticas distributivas, redistributivas e regulatórias. [...] O interesse da opinião pública é sempre mais dirigido aos conteúdos da política e bem menos aos aspectos processuais e estruturais." (Ibid, p. 223-225).

De especial interesse para nós são as políticas redistributivas, que por alterar a repartição de recursos, possuem forte potencial conflituoso. Frey trabalha ainda com a ideia de *policy cicles*, que "subdivide o agir público do processo político-administrativo de resolução de problemas" em diferentes momentos sequenciais, que na proposta de do autor seriam as seguintes: "percepção e definição de problemas, 'agenda-setting', elaboração de programas e decisão, implementação de políticas e, finalmente, a avaliação de políticas e a eventual correção da ação." (Ibid, p. 226).

2.3 NOTAS SOBRE AS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL, COM ÊNFASE NO CINEMA

2.3.1 Autoritarismos, paternalismos, instabilidades e ausências: as "tristes tradições" das políticas culturais brasileiras

A cultura foi incluída no projeto de construção de nacionalidade do presidente Getúlio Vargas, que deu início a uma série de intervenções no campo cultural. Tendo assumido a presidência em novembro de 1930, um dos seus primeiros atos foi a instituição do Ministério de Educação e Saúde Pública (MES) através do Decreto nº 19.401/1930. A gestão de Gustavo Capanema no Ministério (1934-1945), juntamente com o trabalho inovador realizado por

Mário de Andrade no Departamento de Cultura e Recreação do município de São Paulo entre 1935-1938[27], são consideradas os marcos inaugurais das políticas culturais no Brasil.[28]

No período em que Capanema esteve à frente do MES, importantes instituições foram criadas: em 1936 foram implementados o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) e o Serviço de Radiodifusão Educativa; no ano seguinte, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL) e o Serviço Nacional de Teatro (SNT).[29] Além disso, foram promulgadas as primeiras legislações de rádio e cinema no Brasil. É um momento importante para a institucionalização do campo cultural no Brasil, mas, como observa Anita Simis (2007, p. 143), isso é acompanhado pela diminuição da autonomia do campo cultural, na medida em que "o Estado passou a absorver da sociedade tudo o que pudesse ser renovador, mas [...] assumiu o sentido de único realizador ou cujo apoio tornara-se indispensável."

Em um país com dimensões continentais e enorme índice de analfabetismo, o cinema é visto por Vargas (1934) como um "elemento de aproximação dos habitantes do país", através do qual "nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescendo a confiança nos destinos da pátria". Com o Decreto nº 21.240/1932, primeira lei de cinema do Brasil, o Estado assume uma função regulatória, intervindo em áreas muito diversas do setor. Apesar de incorporar algumas das demandas do grupo de produtores que havia se organizado em torno da Campanha pelo Cinema Nacional – conduzida por Pedro Lima e Adhemar Gonzaga e que teve como veículo mais importante a revista *Cinearte* (1926-1942) – , este pode ser visto como um exemplo da redução de autonomia apontado por Simis. Para a autora, em verdade "o Estado que se instaura em 1930 usurpou da sociedade o que havia de novidade [...], abrindo um novo relacionamento do cinema com o poder." (SIMIS, 2008a, p. 92).

Entre outras coisas, o decreto nacionaliza a censura de filmes, que, até então era de responsabilidade das polícias locais; diminui as taxas alfandegárias para a importação de filme virgem (o barateamento da película seria uma forma de estímulo à produção) – duas demandas dos produtores – e cria o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC),

[27] Apesar de se tratar de um posto municipal, as ações propostas por Mário de Andrade tinham uma dimensão nacional (o departamento financiou, p.ex., missões etnográficas por todo o país). Além disso, foi ele o encarregado de elaborar a proposta de criação de um instituto de proteção ao patrimônio nacional. Mesmo que a proposta de criação do SPAN de Mário tenha diferenças significativas do SPHAN que foi efetivamente implementado, até hoje a instituição sublinha a influência do intelectual paulista na sua trajetória. Voltaremos a este assunto no quinto capítulo.

[28] O escritor Marcio Souza vê nas intervenções de D. João VI o início das políticas culturais brasileiras e defende a existência de dois momentos na política cultural do país: o primeiro compreende o período que vai de 1808 até 1929, o segundo começa em 1937 e vai até a contemporaneidade. Mais sobre o assunto em Souza (2000).

[29] Foram ainda integrados ao MES, como instituições de educação extra-escolar, a Casa de Ruy Barbosa; a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional e o Museu de Belas-Artes (MICELI, 1984, p. 55).

que em 1938 seria transformado no Departamento de Informação e Propaganda (DIP). O decreto instituiu o uso do cinema para a formação da unidade nacional, através da exibição obrigatória de filmes educativos brasileiros nas salas de cinema antes das obras do circuito comercial. Com isso temos a primeira cota de tela (número mínimo de filmes nacionais obrigatórios) do país. Na verdade, desde os anos 1920, os produtores defendiam a exibição obrigatória de filmes nacionais ao lado dos estrangeiros para garantir a livre concorrência num mercado já dominado por exibidoras estadunidenses; o decreto, entretanto, restringia a obrigatoriedade de exibição ao filme "educativo", que não despertava grande interesse dos produtores organizados em torno da campanha em defesa do cinema nacional, que privilegiavam o longa-metragem de ficção de inspiração hollywoodiana. Importante, neste contexto, é a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), idealizado e dirigido por Edgar Roquette-Pinto, que pretendia levar a educação aos lugares mais recônditos do Brasil. Entre 1936 e 1966, o INCE produziu mais de 400 filmes voltados para educação popular e divulgação de ciência, que passavam não somente em escolas e eventos culturais, mas também nos cinemas comerciais. Muitos desses filmes foram dirigidos pelo cineasta Humberto Mauro, considerado por Glauber Rocha como "pai" da tradição autoral do cinema brasileiro. (SCHVARTZMAN, 2004)

Nos anos seguintes, o número de filmes nacionais obrigatórios foi aumentando paulatinamente[30] até que, em 1979 – e com isso damos um salto no tempo – o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) instituiu a mais alta cota que o país já teve: as salas, no Brasil, eram obrigadas a exibir filmes nacionais em 140 dias do ano.

As políticas de cinema no Brasil confirmam uma das "tristes tradições" nas políticas culturais do país apontadas por Albino Rubim e Alexandre Barbalho (RUBIM; BARBALHO, 2007): períodos autoritários distinguem-se por uma forte intervenção do Estado no campo da cultura, que como vimos, assume uma espécie de tutela da sociedade. Assim como no Estado Novo, os governos militares do período 1964-1985 deixaram sua marca nesta área, combinando ações positivas e negativas[31] e construindo uma relação complexa com artistas e

[30] Em 1939 o Decreto Decreto-lei 1.949 institui a exibição compulsória de um filme nacional de longa-metragem por ano; em 1942 são três filmes por ano.

[31] Por um lado com a criação de instituições, promulgação de leis, regulamentação do mercado e, por outro, censura, opressão, exílio, assim como também dependência, paternalismo e perda da autonomia no sentido indicado por Anita Simis (2007).

intelectuais consagrados, alguns dos quais não estavam alinhados politicamente com os governantes.[32]

Em 1966 foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), que exerceu, nos seus dez anos de atividade, uma importante atividade de regulamentação e fiscalização. O INC estabeleceu, por exemplo, o ingresso padronizado e a obrigatoriedade de borderô e caixas registradoras nos cinemas, o que permitiu o controle do número de ingressos vendidos (uma reivindicação dos produtores, visando receber sua percentagem da bilheteria) e tornou obrigatória a copiagem no Brasil dos filmes estrangeiros destinados à exibição comercial no país (uma medida para fortalecer os laboratórios nacionais). Merece referência o Prêmio INC, um bônus dado aos produtores que tiveram bons resultados de bilheteria como forma de corrigir as distorções do mercado, fortalecendo o cinema nacional. Com o prêmio, mais tarde chamado de "prêmio adicional de bilheteria", o INC deixa de ser uma mera instância reguladora e fiscalizadora e passa a participar diretamente da produção de filmes.[33]

Aos poucos, porém, o INC foi sendo esvaziado e suas atribuições foram assumidas por duas novas instituições: a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Conselho Nacional de Cinema, órgão "de orientação normativa e fiscalização das atividades relativas ao cinema" (BRASIL, 1976), órgão estatal, mas controlado pelos produtores cinematográficos (SIMIS, 2007, p. 143). Entre muitas outras coisas o Concine estabeleceu as condições de comercialização de filmes nacionais e estrangeiros, além de regulamentar o mercado de vídeos, quando do seu surgimento nos anos 1980. Já a Embrafilme, criada em 1969 para promover o cinema brasileiro no exterior, é reestruturada e passa, a partir de 1975, a participar diretamente da disputa pelo mercado interno, atuando como produtora e distribuidora de filmes nacionais. A adoção de medidas protecionistas foi exitosa: em 1979 foram lançados 104 filmes nacionais e em 1982 as obras brasileiras ocupavam quase 40% do mercado do país.[34] Este sucesso é fruto de uma paradoxal conjunção, na qual cineastas, muitos deles vindos do Cinema Novo, e militares se unem em torno de um discurso nacionalista de proteção ao cinema brasileiro. Incomodadas, as empresas estadunidenses, através da *Motion Pictures America Association* (MPAA), fazem pressões diplomáticas, ameaças de retaliação,

[32] Nomes como Mário de Andrade, Lucio Costa e Carlos Drummond de Andrade tiveram uma participação decisiva nas políticas culturais do Estado Novo. Nos anos 1970/1980 cineastas como Gustavo Dahl, Roberto Faria e Carlos Augusto Calil foram gestores da Embrafilme.

[33] O prêmio foi instituído com os recursos vindos do imposto sobre a remessa de lucros instituída pela Lei 4.131/1962, que "disciplina a aplicação do capital estrangeiro e as remessas de valores para o exterior e dá outras providências".

[34] Segundo André Gatti (1999), em 1979 a Embrafilme distribui 142 títulos no Brasil, enquanto a MGM distribuiu 136 títulos no mercado nacional.

abrem processos e conseguem liminares.[35] Este momento, que apenas apontamos sem maior aprofundamento, serve como exemplo para o funcionamento de *networks* (no caso entre cineastas e militares) e das arenas de disputas, indicadas por Klaus Frey (2000). Declarações de Roberto Farias, cineasta e ex-diretor da Embrafilme, demonstram a íntima conexão entre os conteúdos das políticas de cultura e suas dimensões institucionais e processuais:

> [...]na Embrafilme nos reuníamos, conversávamos, anotávamos as medidas que queriam e íamos para o Conselho Superior de Cinema, lutar por elas, impor, discutir e votar. Acabamos implantando uma série de coisas que foram permitindo o avanço do cinema. (SIMIS, 2007, p. 143-144).

A criação da Embrafilme, na gestão de Jarbas Passarinho (1966-1974) como Ministro da Educação e Cultura, se insere num projeto maior que reflete a percepção da utilidade do setor cultural para o projeto político do governo militar. Por um lado investe-se na promoção da imagem do Brasil no exterior como um país moderno, potente e criador (a Embrafilme é aqui o carro-chefe); por outro, há uma maior atenção com os bens simbólicos, pensados como expressão da nacionalidade, ameaçados de descaracterização ou destruição pela urbanização, pela comunicação de massa e pela internacionalização da economia. Nesta época foram lançados dois programas de grande importância: o Programa de Reconstrução das Cidades Históricas e o Programa de Ação Cultural (PAC). Este último, que atuava no âmbito do patrimônio, do incentivo à criação, da difusão e da capacitação profissional, representou uma forte injeção de recursos (advindos do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação) na cultura, viabilizando a produção e difusão de grandes eventos e a abertura de novas frentes de trabalho no setor. Segundo Botelho (2000) e Miceli (1984) o PAC foi também um instigante momento de experimentação institucional.

Para Sergio Miceli (1984, p. 56) esse período foi uma espécie de "aquecimento de motores" para o que viria depois. Dentro da "política de abertura" do presidente Ernesto Geisel, o Ministro Ney Braga (1974-1979) buscou uma maior aproximação dos artistas e intelectuais, importantes formadores de opinião, inclusive trazendo-os para a gestão das instituições culturais recém-criadas, como a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) e o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), que promoveu mudanças decisivas na forma de pensar o patrimônio no seu curto tempo de existência.

[35] Veja a entrevista com Roberto Farias (2008, p. 49).

Em 1975 o Ministério da Educação e Cultura publica um documento oficial para balizar a atuação cultural do governo, a *Política Nacional de Cultura*. O texto, que apresenta um entendimento de cultura como "meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade" (BRASIL, 1975, p. 9), explicita os fundamentos legais para atuação do governo e as diretrizes que devem nortear o trabalho do Ministério. Os cinco objetivos da *Política Nacional de Cultura* são: o conhecimento "do âmago do homem brasileiro [...e a verificação da] própria essência de sua vida", considerada uma premissa para realização dos objetivos seguintes; a preservação dos bens de valor cultural (no contexto da modernização urbano-industrial); o incentivo à criatividade e a formação de recursos humanos, assim como assegurar a difusão. O quinto objetivo, que agregaria "os demais num círculo unitário", é a "integração" (Ibid). A cultura, pensada numa perspectiva essencialista e homogeneizante[36], seria um vetor fundamental para a integração do país e, sendo assim, "a preservação da personalidade brasileira" foi transformada numa questão de segurança nacional.

Cabe salientar, que, se por um lado percebe-se um forte temor de descaracterização da cultura brasileira, por outro lado os próprios governos militares investiram massivamente na infraestrutura de telecomunicações, possibilitando a constituição de monopólios de comunicações de massa como a Rede Globo, que terão consequências profundas para a sociabilidade e as práticas culturais do país. As implicações culturais das políticas de comunicação, contudo, não foram percebidas, uma vez que havia no imaginário da época uma clara linha demarcatória que separava "cultura" de "entretenimento".[37] Sendo assim, as ações do MEC tinham como foco os conteúdos "culturais" (cultura pensada enquanto arte ou manifestação folclórica e regional) e estavam dissociadas das realizadas pelo Ministério das Comunicações, consideradas ações meramente técnicas e, portanto desvinculadas dos conteúdos transmitidos – problema que não foi resolvido até a presente data.

Com o fim da ditadura militar e a restauração da democracia no país, o Estado começa a se retrair no campo da cultura e duas outras "tristes tradições" das políticas culturais nacionais revelam-se: a instabilidade e a ausência (RUBIM; BARBALHO, 2007).

[36] Veja por exemplo, o PAC, p. 16: "Em muitos momentos, manifestações não tipicamente brasileiras se apresentam junto ou paralelamente àquelas que são tradicionalmente características. É o sentido do pluralismo que se pode vislumbrar em algumas regiões. Pluralismo que irá se diluindo no sincretismo, e este, tornado brasileiro, dando-lhe a nossa marca."

[37] Toby Miller e Geoge Yúdice (2004) referem-se a dois modelos paradigmáticos de políticas culturais no Ocidente: o americano, centrado na lógica do mercado e do entretenimento, e o modelo francês, com o Estado garantindo a manutenção de determinados valores culturais.

Em 1985, o presidente José Sarney (1985-1990) criou, pela primeira vez no Brasil, um ministério exclusivo para a cultura.[38] Entretanto, a própria a história do MinC é um exemplo expressivo de instabilidade e descontinuidade: durante o governo Collor (1990-1992), o Ministério foi extinto e transformado em Secretaria; no mandato de Itamar Franco (1992-1995), o MinC foi recriado. A criação do Ministério da Cultura, num momento de retração do Estado é questão de interesse: segundo Botelho (2000, p. 265), ela foi fruto de pressões políticas de um grupo de secretários estaduais de cultura e baseada "em premissas alheias às efetivas necessidades da política cultural do governo federal naquele momento". Sendo assim, seria um exemplo da influência da ação de indivíduos, no sentido indicado por Klaus Frey (2000, p. 249) e da introdução de interesses privados na estrutura do Estado (SIMIS, 2007, p. 143). Desta maneira, a criação do Ministério da Cultura "ao invés de reforçar o prestígio e a consistência da área foi, ao contrário, fator de desarticulação e desmoralização" (BOTELHO, 2000, p. 265), o que ajuda a entender a inconstância, que se expressa no fato de que, nos dez anos compreendidos entre 1985 e 1994, a pasta da cultura teve dez diferentes responsáveis[39], tornando impossível a definição de políticas culturais consistentes.[40]

A trajetória do Centro Técnico Audiovisual (CTAv), instituído no mesmo ano que o MinC, mostra o efeito da instabilidade nas instituições no país. O Centro foi criado em 1985, a partir de um acordo de cooperação técnica entre a Embrafilme e *National Film Board* (NFB), do Canadá. O diretor de fotografia e ex-coordenador técnico do CTAv, Cesar Elias, relata:

> A parceria do Brasil com o Canadá, na década de 1970, no projeto do satélite BrasilSat possibilitou o surgimento de outras iniciativas, dentre elas a criação de um centro técnico audiovisual. O Carlos Augusto Calil, então diretor da Embrafilme, vislumbrou, no âmbito dessa parceria, um projeto audiovisual de desenvolvimento e aprimoramento da tecnologia

[38] A Lei 1.920, de 25 de julho de 1953, criou o Ministério da Saúde e transformou o MES em Ministério da Educação e Cultura.

[39] No mandato de José Sarney: 1) José Aparecido de Oliveira (a partir de 15/3/1985); 2) Aluísio Pimenta (desde 29/5/1985); 3) Celso Furtado (assume em 14/2/1986); 4) Hugo Napoleão (interino, até o final de setembro deste ano); 5) José Aparecido (a partir de 22.9.1988). Sob Fernando Collor: 8) Ipojuca Pontes (desde 14/3/1990) e 7) Sergio Paulo Rouanet (a partir de 10/3/1991). Na gestão de Itamar Franco: 8) Antonio Houaiss (assume em 2/10/1992); 9) José Jerônimo Moscardo de Souza (início em 1/9/1993) e 10) Luiz Roberto do Nascimento e Silva, que assume o Ministério de dezembro de 1993 a dezembro de 1994.

[40] Uma das consequências desta falta de rumo é que o "cinema norte-americano novamente se impôs com força, justamente no período democrático." cf. SIMIS ([200-]) Em entrevista à autora explica que "quando voltamos ao regime democrático, a influência do cinema estrangeiro passou a ser muito mais forte. A indústria de liminares favoreceu o cinema estrangeiro contra o cinema brasileiro. Questionaram na Justiça os recursos da Embrafilme, a cota de tela, o ingresso padronizado, enfim..., fecharam o cerco em torno da empresa. E asfixiando a Embrafilme, impedindo-a de dispor dos recursos para o desenvolvimento do cinema brasileiro, o nosso concorrente ficou muito mais livre, mais forte, à vontade para esmagar o filme brasileiro." (SIMIS, 2008b, p. 8).

> cinematográfica, cujo objetivo era criar um núcleo de animação e um núcleo de tecnologia para o cinema.(MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007, p. 34).

Para tanto era necessário capacitar técnicos e a Embrafilme lançou um edital que escolheu inicialmente cinco pessoas, cada um de uma área, para cursos de especialização no NFB; de volta ao Brasil eles deveriam repassar os conhecimentos adquiridos.[41] Ao mesmo tempo criava-se, no Rio de Janeiro, a infraestrutura necessária para o trabalho dos técnicos[42], tendo em vista que o acordo de cooperação técnica indicava entre os objetivos do CTAv:

> Apoiar o desenvolvimento da produção cinematográfica nacional, dando prioridade ao realizador independente de filmes de curta, média e, eventualmente, longa-metragem; estimular o aprimoramento da produção de filmes de animação e curta metragem; […] promover a implantação de medidas voltadas à formação, capacitação e aperfeiçoamento de pessoal técnico necessário à atividade cinematográfica; […] atuar como órgão difusor de tecnologia cinematográfica para núcleos regionais de produção e apoiar o surgimento deles. (Ibid, p. 16-17).

Vinculado inicialmente à Diretoria de Operações Não-Comerciais (DONAC) da Embrafilme, o CTAv foi transformado em uma Superintendência da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), órgão criado em 1988 para atuar no desenvolvimento e difusão do cinema como manifestação cultural e que assumiu as atribuições da DONAC.[43] Refletindo sobre este período em depoimento na revista *Filmecultura* (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007, p. 46), Carlos Augusto Calil, lamenta a mudança: o novo órgão "não vingou, e nem chegou a dispor de orçamento próprio. Afundou no mesmo torvelinho da Embrafilme..."

Quando da reorganização promovida pelo presidente Collor de Mello na cultura, o CTAv foi incorporado ao Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), criado em 1991, que absorveu parte do pessoal e as atividades das fundações extintas em 1990 (FCB, Fundacen e Funarte). Segundo Roberto Leite, diretor do CTAv entre 1992 e 2002, com a extinção da FCB "pairou sobre nós a ameaça de também se fechar o CTAv, *o que era um absurdo, pelo investimento feito aqui em equipamentos e pessoal* (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007, p. 49, grifos nossos). Herdeira do INCE, do INC e da Donac, o Centro Técnico Audiovisual possuía um acervo com materiais importantes do cinema brasileiro, entre eles as produções

[41] Alfonso Beato cita 15 nomes e refere-se a cursos de dois anos.
[42] O acordo previa que o Brasil entrasse com 1/3 dos recursos e a contrapartida nacional foi o prédio na Avenida Brasil e os equipamentos. Diversos depoimentos no nº 49 da *Filmecultura* contam as peripécias na obtenção dos equipamentos.
[43] A Embrafilme estava, a partir de então, apenas focada na produção de filmes de longa-metragem, distribuição comercial e regulamentação do mercado.

dirigidas por Humberto Mauro no INCE e teve, inclusive, o primeiro espaço climatizado para filmes do Brasil. A insegurança desta época levou à transferência de parte do acervo do CTAv para uma instituição privada, a Cinemateca do MAM-RJ.

Em 1994 o IBAC foi transformado em Fundação Nacional de Artes e a antiga estrutura da FCB, incluindo o CTAv, foi absorvida pelo Departamento de Cinema e Vídeo da nova Funarte.[44] Em 2003, o Centro Técnico Audiovisual tornou-se uma Gerência da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura. Sua trajetória pode ser vista como um símbolo da instabilidade e, como consequência, do desperdício de recursos nas instituições de cultura no Brasil.

A ausência de políticas de cultura durante governos democráticos é outra das "tristes tradições" nacionais. Durante o intervalo democrático entre o Estado Novo e o golpe militar de 1964 houve um momento áureo da cultura brasileira, no qual se percebe uma quase total ausência do Estado no campo cultural. É tempo do chamado desenvolvimentismo e a criação do Ministério da Educação e Cultura em 1953[45], não alterou significativamente este quadro de ausência. Existem apenas ações episódicas e mesmo a estrutura institucional getulista foi esvaziada paulatinamente (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 70). A concentração política, nesse período, estava em impulsionar o desenvolvimento nacional (pensado principalmente em suas dimensões econômica e industrial), com o fortalecimento da indústria automobilística, a prospecção de petróleo etc. O presidente Juscelino Kubitschek lança o Plano Nacional de Desenvolvimento, com metas ambiciosas a serem atingidas nas áreas de energia, indústria de base, transportes, alimentação e educação. A criação de Brasília é um símbolo da "superação do atraso", proclamada pelo presidente com seu célebre lema "cinquenta anos em cinco". Não havia espaço para a cultura neste quadro de ações governamentais.

Para diversos autores, a dominância das leis de incentivo fiscal[46] nas políticas culturais da Nova República caracterizam uma nova modalidade de retração do Estado do campo da cultura, na medida em que terminam por praticamente substituir as políticas culturais.[47] Um

[44] Apesar do nome ter sido reaproveitado, Isaura Botelho (2000) faz questão de pontuar que a Funarte atual tem poucos pontos em comum com sua antecessora homônima.
[45] A Lei nº 1.920, de 25 de julho de 1953, transformou o MES em Ministério de Educação e Cultura.
[46] Implementadas respectivamente pela Lei nº 7.505, de 2 junho de 1986 (Lei Sarney); Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 (Lei Rouanet); Lei nº 8.632, de 20 de julho de 1993 (Lei do Audiovisual).
[47] Com propriedade nos lembra Cesar Bolaño (2012, p. 16) que a orientação inicial da Lei Sarney nada tem a ver com a orientação neo-liberal que se impôs. Idealizada por Celso Furtado, a lei pretendia reduzir o dirigismo estatal numa perspectiva democrática, incitando "a sociedade a assumir a iniciativa no plano do desenvolvimento cultural."

testemunhos desta orientação é a publicação *Cultura e Modernidade*, do Secretário de Cultura de Fernando Collor, Ipojuca Pontes.

Partindo das políticas culturais implementadas na Era Vargas e nos Governos Militares pós-1964, o texto de Pontes, defende o fim do "intervencionismo do estado na área cultural" e sua "acromegalia institucional", considerados símbolos de uma postura antiquada, burocrática, ineficaz e arbitrária, que "inibiram a produção e a criação" (PONTES, 1991, p. 3 e 5).[48] As ações implementadas no Governo Collor seriam uma adequação à modernidade, à democracia, à eficiência no uso dos recursos públicos e uma correção às "distorções" apontadas acima. Trata-se, segundo o autor,

> [...]de um grande desafio lançado pela história presente [...] à sociedade e ao governo do Brasil: sem se furtar às suas responsabilidades, sem negar apoio e estímulo às artes e à cultura, na perspectiva mesma da defesa de nossa identidade, é hora do poder público deixar campo para que o processo social e não o processo burocrático se encarregue dessas definições. (Ibid, p. 11).

Munido com esse espírito que se autodenomina "modernizador", o presidente Collor de Mello extinguiu o Ministério da Cultura e suas vinculadas e, com o "propósito de realizar uma profunda simplificação na máquina burocrática do Governo Federal", criou uma Secretaria da Cultura vinculada diretamente à Presidência da República.[49]

Através da Lei nº 8.029/1990 foram extintas uma série de instituições, entre elas Fundação Nacional de Artes; a Fundação Nacional de Artes Cênicas; a Fundação do Cinema Brasileiro e a Embrafilme Distribuidora de Filmes S.A. e criadas duas novas: o Instituto Brasileiro da Arte e Cultura (IBAC), que deveria absorver as atribuições das fundações acima citadas e o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), que assumiria as responsabilidades da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), também extinta.[50]

Os resultados do discurso "modernizante" do Governo Collor e sua apologia do "enxugamento" do Estado são conhecidos: a depredação do setor cultural brasileiro, com uma drástica e abrupta redução dos recursos e a dispensa de grande número de funcionários

[48] As citações seguintes foram retiradas desta fonte. Segundo Anita Simis (2007, p. 136), o argumento do governo Collor era que "o governo não pode ter uma política cultural, já que o Estado que empresa espetáculos, patrocina artistas ou promove iniciativas na verdade favorece uma 'cultura oficial'."

[49] Os organogramas do Ministério e da Secretaria e os impactos (positivos, na interpretação do autor) da reforma administrativa cf. em Pontes (1991, p. 25-28).

[50] Os dois institutos, juntamente com a Biblioteca Nacional, foram constituídos pelo Decreto 99 492, de 3 de setembro de 1990.

vinculados às instituições extintas, assim como a ausência da regulamentação de diversos setores do mercado.

O audiovisual é um exemplo expressivo. Com o abrupto fim do Ministério[51] e suas vinculadas, entre elas a Embrafilme, o cinema brasileiro foi abandonado. Para o governo, "cultura é papel do mercado, e não do Estado" (MARSON, 2009, p. 40). Collor não somente ignora os contratos anteriormente assinados pela Embrafilme, inclusive acordos internacionais de co-produção, como também retém os recursos já arrecadados pela instituição. A produção praticamente parou. Não somente o mercado interno ficou sem sua instância regulatória, o Concine, como também a produção e distribuição do cinema nacional entraram em colapso: em 1992 foram lançados apenas três filmes brasileiros, segundo dados elaborados por EARP; SROULEVICH (2009). No ano seguinte os filmes nacionais ocupavam 0,05% do mercado interno[52] – lembremos que, segundo os autores, em 1982 os filmes brasileiros ocupavam quase 40% do mercado nacional. O cinema brasileiro foi abandonado em um mercado audiovisual dominado pelo filme de Hollywood e pela TV Globo e, em um primeiro momento, "a fragilidade do campo nesse período impediu reações coletivas e propostas políticas" (MARSON, 2009, p. 35).[53] Somente após o Decreto nº 575/1992, que "dispõe sobre a transferência de bens, haveres e contencioso judicial da Embrafilme - Distribuidora de Filmes S.A., em liquidação, e dá outras providências" e criou uma Comissão de Cinema, foi reaberto um canal de diálogo com o Estado.

A Lei nº 8.401/1992 (Lei Rouanet) despertou expectativas, na medida em que "regulamentou a cota de tela, definiu o que é filme nacional e voltou a esboçar uma política cinematográfica" (MARSON, 2009, p. 45). Itamar Franco, sucessor de Collor a partir de outubro de 1992, implementou uma lei de incentivo fiscal específica para o setor, a Lei do Audiovisual, para tentar estimular o investimento privado na atividade. Vem daí os recursos usados para financiar a chamada Retomada do cinema brasileiro.

Reveladora é a análise desse período feita por José Álvaro Moisés, à época Secretário do Audiovisual do Presidente Fernando Henrique Cardoso, na publicação *Cultura e*

[51] Collor assumiu a Presidência em 15 de março de 1990. A Lei nº 8.029, que "dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da Administração Pública Federal", foi promulgada menos de um mês depois, em 12 de abril deste ano.
[52] Segundo os autores, em 1982 foram lançados 80 filmes nacionais, em 1988, apenas 28.
[53] Se não se pode falar em "soluções coletivas" para a crise político-cultural que se instaurou, as soluções individuais, que tentam garantir, de alguma forma, a continuidade da produção (através de co-produções internacionais, leis municipais e estaduais de incentivo etc.) instaura um novo momento cinematográfico caracterizado por um maior domínio técnico, por ligações (positivas ou não, a depender do autor) entre publicidade, televisão e cinema (MARSON, 2009), por novos modelos de busca relação com o publico/sucesso comercial ou ainda por um diálogo intenso com a historia do cinema nacional ou internacional (VIEIRA, em *Contratempo*, nº 26, 2000, s.r.).

Democracia: se, por um lado, ele se refere a "uma tentativa louca e errática de completo descomprometimento do Estado em face à cultura" (MOISÉS, 2001, p.16) e sublinha o autoritarismo das medidas empreendidas por Collor de Melo. Por outro lado, comemora a entrada de Sérgio Paulo Rouanet na Secretaria de Cultura em março de 1991, quando foram dados "os primeiros passos de descompressão desta política errática e destrutiva" (Ibid, p. 40) e empreendido esforços "para reconciliar a cultura com o mercado." (Ibid, p. 41).

Não sem motivo José Álvaro Moisés ressalta este aspecto. Uma das características mais marcantes dos governos FHC foi uma quase identificação entre Estado e mercado. (CASTELLO, 2002).[54] Os esforços do Ministério da Cultura, nestes anos, concentraram-se na reforma e consolidação do financiamento da cultura através da renúncia fiscal: não somente o percentual de abatimento do imposto de renda permitido pela Lei Rouanet passou de 2% para 5%[55] e os custos com os captadores de recursos ("agente cultural") puderam ser incluídos no orçamento, como também o Ministério tornou-se mais ágil na avaliação dos projetos.

Para estimular a participação das empresas privadas o Governo FHC publicou o manual *Cultura é um bom negócio* (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1996), explicando aos empresários "porque investir em cultura": por um lado para apoiar o desenvolvimento cultural "visando o aprimoramento da sociedade", por outro, porque o marketing cultural "traz ótimos resultados em termos de promoção institucional", não somente oferecendo "a mais rica gama de opções, no universo simbólico, de valores que o empresário pode agregar à imagem de seu empreendimento ou à marca do seu produto", mas também porque o mecenato "tem sido uma fonte de prestígio indiscutível de pessoas e instituições". Além disso, porque "a cultura está em alta" (oferecendo lucros sem paralelo) e porque "o Brasil tem potencial" (afinal "a cultura brasileira é uma *marca* forte") (Ibid, p.7-10, grifos nossos). A estratégia funcionou: o número de empresas que investiram na cultura através da Lei Rouanet passou, de 72, durante todo o governo Itamar Franco, para 235 em 1995 e 1 133 em 1997(CASTELLO, 2002, p. 637).[56] Pode-se dizer, entretanto, que:

> [...]houve uma reversão completa do espírito do projeto [da Ley Sarney] defendido por Furtado. De uma perspectiva não economicista, que entendia a cultura como fator de desenvolvimento, possuindo um valor intrínseco não monetarizável, passa-se a uma visão de cultura como "um bom negócio", nos termos do ministro Weffort. (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012, p. 22).

[54] No primeiro mandato de FHC, José Álvaro Moisés havia sido Secretário de Apoio à Cultura.
[55] A dedução do Imposto de Renda de pessoas jurídicas para investimentos em projetos audiovisuais aumentou de 1% para 3% em 1996.
[56] O autor indica que esse número cai um pouco a partir de 1998, em função da privatização das estatais.

O Ministério, por seu lado, defende o modelo referindo-se a uma "parceria" entre Estado, empresários e produtores culturais. José Álvaro Moisés justifica as reformas argumentando que, a partir de 1995, o MinC reconheceu:

> [...]a necessidade de criar-se no país tanto uma estrutura institucional sólida de apoio às artes e à cultura, como um sistema de financiamento [...] capaz de sobreviver às vicissitudes do tempo e das mudanças políticas [...] capaz de dar resposta à singularidade da cultura brasileira, [...] capaz de garantir apoio às diferentes linguagens e formas de expressão artísticas existentes no país. (MOISÉS et al., 2001, p. 18).

Este investimento em uma "estrutura institucional sólida" demonstra a influência de abordagens institucionalistas no governo de Fernando Henrique Cardoso, que "considera a prioridade as reformas constitucionais e a reengenharia institucional (CARDOSO, 1995, p. 18), tentando limitar, por outro lado, a ação do Estado nas políticas de oferta de bens e prestação de serviços" (FREY, 2000, p. 230). Entretanto, as limitações do Institucionalismo revelam-se com clareza, na medida em que a chamada reengenharia institucional por si só não foi capaz de resolver as demandas apresentadas pela sociedade.

Vejamos: a primeira parte da citação de José Álvaro Moisés e colaboradores se confirmou. A estrutura institucional passou efetivamente por um período de necessária estabilidade, inclusive com o ministro Francisco Weffort à frente do MinC durante os dois mandatos de FHC. O sistema de financiamento, baseado nas leis de incentivo fiscal, especialmente na modalidade do mecenato, não só se consolidou, como as leis de incentivo fiscal passaram a ser consideradas o "principal instrumento da política cultural" no período 1995-2002 (CASTELLO, 2002, p. 635).[57]

Entretanto, os dados apresentados pelo próprio Moisés e colaboradores, contradizem a segunda parte de sua assertiva. Discutir a renúncia fiscal extrapolaria o escopo desta tese, mas seria importante pontuar alguns limites da legislação em questão. O Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) estabelece o financiamento federal da cultura através de três mecanismos: os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART), destinados a projetos artístico-culturais de orientação comercial e que praticamente não são utilizados; o Fundo

[57] Uma pesquisa diária realizada por nós com as palavras "cinemateca" e "preservação" no Diário Oficial da União confirma a afirmação do autor. A publicação de entidades habilitadas para a captação de verbas para determinados projetos constitui a absoluta maioria dos registros encontrados. Segundo Castello (2002, p. 635) "no campo da cultura, pode-se conjeturar: o governo FHC começou bem antes da posse, nasceu antes de si mesmo – iniciado no momento em que, ainda no governo Collor, Rouanet assumiu a Secretaria da Cultura".

Nacional de Cultura (FNC), com a finalidade de garantir a distribuição regional de recursos, em especial para projetos com menores possibilidades de captação, entre elas a preservação do patrimônio; e o Mecenato. (BRASIL, 1995)

Tabela 1: Limites de dedução fiscal por tipo de investimento e de investidor

Leis de incentivo	**Doação**		**Patrocínio**	
	Pessoa física	P. jurídica	P. física	P. jurídica
1) Artigo 26 da Lei n° 8.313/91 (Lei Rouanet)	80%	40%	60%	30%
2) Lei n° 8.685/93 (Lei do Audiovisual)	100%	100%	100%	100%
3) Lei n° 9.874/99 (altera artigo 18 da Lei Rouanet)	100%	100%	100%	100%

Fonte: (SILVA, 2007b, p. 31)

Comecemos, em primeiro lugar, por esclarecer um ponto fundamental sobre o Mecenato, que tem uma posição absolutamente dominante no financiamento da cultura no Brasil. Ele tem como base a renúncia fiscal e, como vemos na Tabela 1, a partir de 1993, o percentual dos valores investidos pelas empresas passíveis de abatimento do imposto pode chegar a 100% do valor do projeto (ou seja: a empresa não investe recursos próprios, ela apenas transfere para os produtores culturais esta parte do valor devido ao erário).[58] Segundo relatório da Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados sobre o PL nº 6.722/ 2010 que substitui a Lei Rouanet (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012, p. 36), nos 17 primeiros anos da Lei Rouanet, de cada R$ 10 investidos, apenas R$ 1 foi de contrapartida privada. Sendo assim,

> [...]o modelo vigente de participação das empresas no financiamento da cultura se converteu em uma prática que tem uma falsa aparência de financiamento privado. Isto porque os recursos financeiros investidos na cultura são essencialmente públicos, originados na renúncia de impostos. (NASCIMENTO, 2010, p. 9). [59]

[58] Na Lei do Audiovisual há, desde o início, a previsão de abatimento de 100% dos valores que deveriam ser pagos ao Imposto de Renda. Na Lei Rouanet o abatimento integral valia inicialmente apenas para alguns tipos de projetos (artes cênicas; livros de valor artístico, literário ou humanístico; música erudita ou instrumental; circulação de exposições de artes plásticas; doações de acervos para bibliotecas públicas e para museus), mas se estendeu para outros segmentos (Medida Provisória nº 1.589/97, convertida na Lei nº 9.874/99, apud SILVA, 2007b, p. 31).

[59] Uma interessante explanação sobre o tema pode ser lida também em Sarkovas (2005). Veja ainda BOLAÑO; MOTA; MOURA (2012).

Outro ponto problemático é o acesso aos recursos. Se, conforme sugerido na publicação *Cultura é um bom negócio*, a ideia é promover empreendimentos e produtos através do apoio a manifestações culturais e se é o departamento de marketing das empresas que decide o que deve ter (ou não) acesso aos recursos, não surpreende que elas priorizem usualmente artistas consagrados e a "grande arte" institucionalizada. Somente este seleto grupo garantirá a promoção da marca e/ou dos produtos de uma determinada empresa. Grandes áreas da cultura não despertam o interesse da iniciativa privada, seja por não possuir visibilidade midiática, seja por ter um potencial mais provocador: projetos artísticos experimentais, manifestações populares e regionais ou programas de memória e preservação, de especial interesse para este estudo, são mais dificilmente contemplados com recursos através das leis de incentivo fiscal. As verbas, portanto, concentram-se em um grupo reduzido de artistas e projetos. Segundo Frederico Barbosa Silva (2007a, p.175-176), do IPEA, dos "17.356 projetos apresentados entre 1996 e 2000, 77,5% foram aprovados e, desses, apenas 30% conseguiram captação."

Um terceiro ponto suscetível de critica é o fato das leis de incentivo fiscais perpetuarem uma escandalosa concentração dos recursos nas regiões Sul e Sudeste do Brasil. Vejamos: em 1998, através do mecenato foram movimentados 223 milhões; deste montante 92,9% foi para as regiões Sul e Sudeste e apenas 4% para o Norte e Nordeste (MOISÉS et al., 2001, p. 48).[60]

Não se pode, considerando tal situação, achar que o sistema de financiamento implementado nos governos de Fernando Henrique Cardoso, seja capaz de responder à "singularidade da cultura brasileira" ou de garantir apoio "às diferentes linguagens e formas de expressão artísticas existentes *no país*", como afirmou Moisés e colaboradores (2001, p. 47). Neste mesmo texto o autor admite que, enquanto mecanismo de mercado, esse sistema de financiamento "envolve o risco de reproduzir a estrutura de desigualdades da sociedade e da economia no seu funcionamento." É exatamente isso que mostram os números.

Os recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC), que representariam um contraponto ao mecenato e teriam a função de equilibrar a distribuição de recursos no país, não alcançaram seus objetivos, conforme pode ser visto nos dados disponíveis no texto citado acima: em 1998, através do FNC, foram movimentados 12 milhões; desta soma 47,6% foi para as regiões Sul e Sudeste e 44,6% para o Norte e Nordeste (Ibid, p. 53). Realmente uma

[60] Dados apresentados por Frederico A. Silva (2007a, p.175-176) mostram a permanência da concentração em 2002.

distribuição bem mais equilibrada. Entretanto, os recursos do FNC são bem menores que os valores movimentados através das leis de incentivo, e, se juntamos a distribuição dos recursos totais movimentados em 1998, vemos que 90,65% foram para o Sul/Sudeste, enquanto 6,09%, para o Norte/Nordeste e 3,35%, para a região Centro-Oeste.[61]

Por um lado, houve um aumento substancial dos recursos do FNC, que passaram para R$ 61.696 em 2002. (SILVA, 2007b, p. 201). Por outro lado, com a introdução da renúncia fiscal integral, as leis de incentivo fiscal, que, em tese, deveriam estimular o investimento de recursos privados na cultura, terminaram tendo um efeito contrário: o percentual de investimento adicional das empresas no total de recursos incentivados era de 66,1%, em 1995, mas este valor caiu para 23,7% em 2002. (SILVA, 2007a, p.175). Aumentaram, portanto, os recursos públicos (dinheiro de impostos que não foram recolhidos) que são livremente utilizados para o marketing das empresas, o que provoca um grave questionamento de José Castello (2002, p. 640), "ao delegar ao mercado a última palavra na escolha de projetos a serem patrocinados, o Estado teria transferido para o mercado uma prerrogativa que, por lei, é sua".

O modelo de "Estado mínimo" mostra neste ponto sua clara limitação. Para corrigir as desigualdades socioculturais e regionais e as distorções promovidas pela lógica de lucro do mercado, o Estado precisaria atuar de forma continuada e sistemática. Não agir, neste contexto, não significa, como sugere Moisés e colaboradores (2001, p. 7, 8 e 49), "evitar o dirigismo" e "criar uma cultura democrática". Muito pelo contrario: significa perpetuar desigualdades e distorções *ad infinitum.*

- **Ações da Secretaria do Audiovisual (1995-2002)**

Durante os governos FHC, os recursos disponíveis para o audiovisual aumentaram. A tabela abaixo demonstra que mesmo com as limitações que apontamos, a Lei do Audiovisual, "instrumento mais ambicioso da política cultura [sic]" de FHC (CASTELLO, 2002, p. 638), trouxe resultados, num determinado sentido: com forte concentração no fomento à produção,

[61] Segundo os dados sistematizados por José Álvaro Moisés e colaboradores (2001, p. 48 e 53), em 1998 as leis de incentivo movimentaram R$ 223.084.000, enquanto o FNC concedeu apoios no valor total de R$ 12.100.000.

o número de filmes brasileiros lançados aumentou paulatinamente passando de 12 filmes, em 1995, para 29, em 2002 (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011).[62]

Tabela 2: Número de lançamentos e frequência de público ao cinema, 1994-2000

Ano	**Lançamentos**		**Freqüência de público**		**Percentual de participação nacional**	
Nacional		Estrangeiro	Nacional	Estrangeiro	Lançamentos	Público
1994	7	216	271.454	74.728.546	3,14	0,36
1995	12	222	3.150.000	81.850.000	5,13	3,71
1996	23	236	2.550.000	59.450.000	8,88	4,11
1997	22	184	2.388.888	49.611.112	10,68	4,59
1998	26	167	3.606.279	66.393.721	13,47	5,15
1999	25	200	6.000.000	64.000.000	11,11	8,57
2000	24	133	7.551.000	64.828.340	15,29	10,43

Fonte: MinC apud SILVA, 2007b, p. 24.

José Álvaro Moisés e colaboradores (2001, p. 44) pontua que, até meados de 2001, a produção de filmes de longa-metragem no Brasil contou com "investimentos da ordem de R$ 400 milhões através das leis de incentivo fiscal – soma superior a todo o investimento de recursos públicos feito pela Embrafilme enquanto ela existiu." Há um momento de euforia na segunda metade do década de 1990: filmes brasileiros, como CARLOTA JOAQUINA, superam a marca de 1 milhão de espectadores, são exibidos fora do Brasil, ganham prêmios internacionais importantes (CENTRAL DO BRASIL) e mesmo indicações ao Oscar (O QUATRILHO). O sucesso do Cinema da Retomada ficou fortemente associado ao período FHC. Melina Marson (2009, p. 65) pontua, porém, que é "indispensável perceber que ele [o Cinema da retomada] se inicia muito antes, ainda no período Collor, com a Lei 8.401".

A produção e o prestigio aumentam, entretanto, por motivos muito diversos, o cinema, no Brasil, tornou-se acessível apenas para poucos[63] e o número de salas de exibição reduziu-se à metade: se, em 1979, havia aprox. 3.000 salas de cinema no país, em 1999 o número havia caído para 1.400 (EARP; SROULEVICH, 2009, p. 188).

Se até 1998 a "política apoiou-se particularmente na consolidação e modernização das leis de incentivo" (MINISTÉRIO DA CULTURA, [2002?], p. 7), segundo o *Relatório de*

[62] O documento da Ancine, *Salas de Exibição. Mapeamento 2010*, apresenta números um pouco diferentes aos apresentados por Silva (2007b): em 1995 teriam sido lançados 14 filmes e não 12; em 2000, 23 e não 24.

[63] Isto é causado por um conjunto de fatores internos e externos. Com a chegada do vídeo, há, desde meados dos anos 1980, uma queda mundial no número de ingressos vendidos, que foi ainda mais acentuada no Brasil por causa da crise econômica e de um aumento exponencial do preço dos ingressos (segundo Earp e Sroulevich, em 1975 foram vendidos mais de 200 milhões de ingressos; em 2007 foram aprox. 90 milhões). Uma das consequências é o fechamento dos cinemas de rua e uma reestruturação do sistema de exibição, agora dominada por grupos estrangeiros (como p. ex. o Cinemark, que, em 2009 controlava 18% das salas de cinema do Brasil), que passam a construir cinemas em *shopping centers*.

Atividades da Secretaria do Audiovisual para o período 1995-2002, a partir de 1999, com a reestruturação do MinC, a Secretaria do Audiovisual teria entrado em uma nova fase com

> [...]novas políticas de apoio ao desenvolvimento do setor através dos seguintes Programas: Apoio à Comercialização de Filmes; Mais Cinema; Grande Prêmio Cinema Brasil; A Redescoberta do Cinema Nacional; Cinema dos Brasileiros; Imagens do Brasil e novos Concursos Públicos como – Apoio a filmes de Baixo Orçamento, Roteiro, Curta-metragem, Documentário, Longa-metragem e Telefilme. (Ibid).

Seguiremos o relatório citado em busca de maiores informações sobre os programas referidos acima. O Mais Cinema, realizado em parceria com o Banco do Brasil, BNDES e Sebrae visava, "ampliar a capacidade competitiva e comercial do cinema nacional por meio do financiamento à produção, distribuição, exibição e infraestrutura técnica." (Ibid, p. 41). Foram disponibilizados R$ 80 milhões para empréstimos, mas a exigência de garantias impediu uma realização satisfatória do programa: entre 1999 e 2000 o BNDES aplicou apenas R$ 9 milhões. O relatório indica que 19 filmes foram apoiados.

A fim de incentivar a comercialização de filmes, entre 1999 e 2000 foram investidos R$ 2,9 milhões para a distribuição e exibição de 30 filmes no mercado interno. Além disso, nos oito anos da gestão Weffort, através do FNC foram mobilizados recursos na ordem de R$ 15 milhões para festivais nacionais de cinema.

O Brasil participou, neste período, do Programa Ibermedia e de um acordo de co-produção com Portugal, além de apoiar mostras de cinema brasileiro no exterior, incluíndo a copiagem e/ou legendagem de filmes e disponibilização de passagens. O destaque aqui é a exposição *Cinema Novo e Beyond*, que exibiu 75 filmes de diversas épocas no MoMA de Nova York em 1998/1999.

Identificamos três ações específicas no campo da reflexão e formação: a "bolsa virtuose", que disponibilizou, entre 1998 e 2002, 23 bolsas para apoiar a formação profissional; o apoio a cursos e seminários (o relatório não informa os detalhes); além do apoio a publicações, entre as quais destacamos o *Panorama do Documentário Brasileiro* (1995-2002), sob curadoria de Orlando Sena, o *Catálogo de Curtas-metragens Brasileiros* (1995-2002), organizado por Clélia Bessa, e a revista *Cinemais*.

O Grande Prêmio Cinema Brasil, que tinha o objetivo de reconhecer e divulgar a produção audiovisual nacional, laureou entre 1999 e 2001 obras e personalidades de destaque

dentro de 18 categorias, a exemplo de Daniela Thomas e Walter Salles (melhor direção por O PRIMEIRO DIA, na primeira edição do concurso) ou EU, TU, ELES (melhor filme, na segunda).

Já os programas A Redescoberta do Cinema Nacional; Cinema dos Brasileiros e Imagens do Brasil visavam a formação de plateia. O primeiro através de uma parceria com a TV Escola, exibiu filmes com temáticas específicas.[64] Os dois últimos foram mostras de filmes exibidas em algumas cidades brasileiras.[65] Esta referência a duas mostras de filmes como "programas" demonstra a fragilidade das ações implementadas no MinC neste período, que parece confundir a política cultural com uma política de eventos. Esta última seria constituída, segundo Frederico Barbosa Silva, por "estímulo e condições materiais para ações". Para o autor, estas ações "se bem manejadas, preenchem espaços importantes e têm efeitos multiplicadores significativos", entretanto, "em grande parte dos casos, são ações fragmentárias, desarticuladas, isoladas e sem muita continuidade." (SILVA, 2007b, p. 19).

A partir de 2001 percebe-se a tentativa de instituir uma ação mais consistente para o audiovisual. A Medida Provisória nº 2. 228, de 6 de setembro de 2001, "estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE" (BRASIL, 2010).[66]

O Conselho Superior de Cinema teria a responsabilidade de definir e acompanhar a execução da Política Nacional de Cinema, enquanto a Agência Nacional do Cinema (Ancine), autarquia especial vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, seria o "órgão de fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica e videofonográfica" (Art. 5º). Este poderia ter sido o início de uma possível reconfiguração do setor, mas a Ancine não foi implementada durante o governo FHC por falta de recursos.

[64] Filmes de recorte histórico, em 1999. No ano seguinte como parte das comemorações do descobrimento do Brasil: origens do Brasil, formação da sociedade e cultura brasileira, Brasil moderno e Brasil contemporâneo. Em 2001 privilegiou-se a diversidade cultural. Em 2002 um mix muito eclético de filmes que incluíam desde O CINDERELO TRAPALHÃO de Renato Aragão, até A BOLANDEIRA de Vladimir Carvalho, passando por CARMEN SANTOS, de Jurandyr Noronha e CANTOS DE TRABALHO de Humberto Mauro.

[65] De acordo com o relatório citado (MINISTÉRIO DA CULTURA, [2002?], p. 59-61), em 2000, "Cinema dos Brasileiros" exibiu 53 filmes em Porto Alegre, Santo André, Goiânia, Brasília, Belém, Belo Horizonte, Juiz de Fora, Florianópolis e Rio de Janeiro, além de Universidades do Amazonas, Sergipe, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Minas Gerais e Mato Grosso; em 2001 a mostra foi retomada em São Paulo, Salvador e João Pessoa. A segunda a mostra, "Imagens do Brasil", exibiu documentário apoiados pelo MinC em São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Fortaleza e Florianópolis (Ibid, p. 61-63).

[66] Além disso, a MP instituiu o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional, autorizou a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional e alterou a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional. (BRASIL, 2001).

Como o Conselho tampouco saiu do papel, a MP terminou por não alcançar resultados. [67]

2.3.2 Governo Lula: superando as "tristes tradições"?

Em 2003, Gilberto Gil assumiu o Ministério da Cultura do Governo Lula e encontrou um Ministério cuja área de atuação praticamente se reduzia ao âmbito do patrimônio e das artes e possuía parcos recursos materiais e humanos[68].

No seu discurso de posse, o novo ministro Gilberto Gil (2003) explicou que sua atuação na pasta deveria ser pensada como "exercícios de antropologia aplicada"[69] e referiu-se à cultura como "o sentido dos nossos atos, a soma dos nossos gestos, o senso dos nossos jeitos." (Ibid) Partindo de um conceito ampliado de cultura e alinhado com a corrente contemporânea que pensa a cultura como uma construção de agentes coletivos e individuais, Gil vê a cultura como um campo de possibilidades. Pensar a cultura como construção dinâmica, fruto da ação humana, atualizada continuamente por atores que selecionam, interpretam, constroem e reconstroem suas teias de significado implica em reconhecer a existência de um sistema de hegemonias historicamente construído. É a isto que Gil (2003) se refere quando afirma que "na verdade, o Estado brasileiro nunca esteve à altura do fazer do nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira" e recomenda que o MinC abandone o conceito de cultura, que considera "somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com suas hierarquias suspeitas."

Gilberto Gil propôs mudanças radicais na pasta, entre as quais destacamos a retomada de um papel ativo do Estado na formulação e implementação de políticas culturais, a

---

[67] A Codecine é uma taxa de 11% sobre os lucros remetidos ao exterior pela exploração de produtos audiovisuais, que deveria ser usada para fomento da produção nacional e financiamento da Agência. Frederico Barbosa explica que "os estúdios reagiram e obtiveram da Justiça liminar que considerou a cobrança indevida e suspendeu seus efeitos. As emissoras de TV,em especial aquelas cujo acesso ocorre por assinatura (elas deveriam pagar a Codecine e não estavam autorizadas a usar os benefícios da renúncia fiscal, ao contrário das abertas), também reagiram e alegaram que a contribuição causaria um enorme prejuízo para o setor. Em maio de 2002 foi aprovada a Lei nº 10.454 que dispôs sobre a remissão do pagamento da contribuição. As grandes distribuidoras de filmes, entre elas a Warner, obtiveram na Justiça brasileira liminar que suspendeu os efeitos da cobrança. Desse modo, a falta de recursos fez com que a Agência não saísse do papel." (SILVA, 2007b, p. 42).

[68] cf. Gilberto Gil (2008). Em 2002 o MinC (inclusive vinculadas) tinha um orçamento de 372 milhões (SILVA, 2007a, p. 174); em 2010 foi de R$ 2,3 bilhões, segundo a Agência Brasil (<http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2010-10-20/juca-ferreira-quer-dobrar-fundo-nacional-de-cultura-para-r-600-milhoes-em-2011>). Houve ainda uma ampliação dos recursos obtidos através de renúncia fiscal, que passaram de 345 milhões em 2002 para R$ 1.165 bilhões em 2010. Disponível em: <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>. Acesso em: 12 mar. 2013.

[69] Esta e as seguintes falas de Gil foram extraídas do "Discurso do Ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo".

utilização de um conceito ampliado de cultura, assim como a ideia de uma política pública focada na sociedade como um todo e não somente nos artistas. Na entrevista concedida a *Politicas Culturais em Revista*, Gil (2008, p. 196), fala em um "deslocamento uníssono", no qual a sociedade compreendeu a necessidade de alargamento do escopo de atuação do Ministério, que passou a abraçar novas causas como a diversidade cultural e o reconhecimento do patrimônio imaterial, passando (de forma modificada, como veremos nos exemplos do cinema) pelas tradicionais áreas de atuação, até chegar às questões contemporâneas como as novas tecnologias, o direito autoral e chamada economia criativa – que envolve não somente a televisão, mas também *games*, *software*, moda, design, gastronomia etc. Cabe salientar que a cultura midiática entrou pela primeira vez na pauta do MinC (BEZERRA; ROCHA, 2010; RUBIM; RUBIM, 2008).

O Ministério foi reestruturado e passou a ser formado por sete Secretarias, que receberam o desafio de ampliar área de atuação do MinC, considerando e articulando três diferentes dimensões da cultura:

> A **dimensão simbólica** fundamenta-se na ideia de que é inerente aos seres humanos a capacidade de simbolizar, que se expressa por meio das diversas línguas, valores, crenças e práticas. [...] Nessa perspectiva, também chamada antropológica, a cultura humana é o conjunto de modos de viver, que variam de tal forma que só é possível falar em culturas, no plural [...];
>
> A **dimensão cidadã** fundamenta-se no princípio de que os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos e devem constituir-se como plataforma de sustentação das políticas culturais. [...];
>
> A **dimensão econômica** compreende que a cultura, progressivamente, vem se transformando num dos segmentos mais dinâmicos das economias de todos os países, gerando trabalho e riqueza[...].(MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010a).[70]

Trata-se a partir daí de um ministério propositivo, que investe no fortalecimento institucional, com destaque para a implementação do Sistema e do Plano Nacional de

[70] Texto-base da II Conferência Nacional de Cultura (CNC). As sete secretarias são as seguintes: além da Secretaria Executiva, foram implementadas as secretarias de Políticas Culturais – SPC; de Cidadania Cultural – SCC; da Identidade e da Diversidade Cultural – SID; de Articulação Institucional – SAI; de Fomento e Incentivo à Cultura – SEFIC; e a Secretaria do Audiovisual – SAv.

Cultura[71], na introdução de mecanismos de participação como as Conferências de Cultura[72] e na descentralização das políticas, tradicionalmente concentradas no eixo Rio-São Paulo.

O Programa Cultura Viva, que reconhece, valoriza e fortalece iniciativas culturais já existentes, tornou-se o grande símbolo deste "novo MinC" e os Pontos de Cultura, sua principal e mais conhecida ação. Apoiado em "conceitos estruturantes" como autonomia, protagonismo social e empoderamento, e operando a partir da experiência de grupos tradicionalmente excluídos das políticas culturais, o Cultura Viva "propõe deslocamentos consideráveis na compreensão do papel do Estado junto à sociedade", como foi afirmado no Seminário Internacional do Programa Cultura Viva (MINC, 2009).

Buscaremos a seguir o nexo entre as diretrizes indicadas pelo Ministro e as estratégias e ações propostas pela Secretaria do Audiovisual (SAv).

- **Ações da Secretaria do Audiovisual (2003-2010)**

A SAv é única secretaria finalística mantida no novo organograma do Ministério, o que demonstra a importância estratégica do audiovisual dentro de um MinC que pretende pensar a função cultural das comunicações reconhecendo que a sociedade vem passando por profundas transformações em função da globalização e do advento das novas tecnologias (MINISTÉRIO DA CULTURA, [2006?]).

Ao assumir a Secretaria, o cineasta, crítico e professor Orlando Senna, já trazia consigo um esboço de política para o audiovisual nacional, pactuado com representantes do setor, o *Relatório do Seminário Nacional do Audiovisual*.[73] Um dos grandes temas que perpassam o documento é a relação com a televisão: os participantes do Seminário Nacional de Audiovisual apresentaram demandas como a abertura da grade de programação das TVs para a produção independente, a regionalização da produção e a implementação de uma rede pública de televisão. Um forte pleito é a regulamentação do setor como um todo, com a

[71] O Plano Nacional de Cultura (PNC) foi instituído através da Lei nº 12.343/2010. O Sistema Nacional de Cultura (SNC) foi instituído através do Art. 216-A da Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012.

[72] A I Conferência Nacional de Cultura (CNC) aconteceu em 2005, a II CNC, em 2010. A terceira está planejada para novembro de 2013. Também devem ser consideradas aqui as diversas consultas públicas realizadas pelo MinC e o estímulo à criação de conselhos de cultura.

[73] O documento foi elaborado em parceria com associações de classe e grupos de produtores, distribuidores e exibidores durante o Seminário e entregue à Coordenação do Programa de Governo de Lula e à Equipe de Transição. Senna pontua, que o Relatório tem como alicerce as demandas apresentadas nos Congressos Brasileiros de Cinema de 2000, 2001 e 2002. cf. também entrevista com Orlando Senna (2009a, p. 157-176).

inclusão da TV no âmbito regulatório de uma agência para o audiovisual. É com este lastro que o Secretário inicia seu trabalho e, desde o início de sua gestão na SaV, se inaugura um "processo de aproximação das relações entre cinema e televisão, união estratégica para o fortalecimento da indústria audiovisual brasileira." (Ibid, p. 8). Esta tentativa de articular o audiovisual como um todo acontece em três frentes: na tentativa de implementação da Agência Nacional de Cinema e Audiovisual (ANCINAV); no processo de instituição de uma rede pública de televisão e nos diversos programas e projetos da SAv, como veremos adiante.

Senna aposta em uma maior amplitude das atividades da Secretaria do Audiovisual e, ao mesmo tempo, uma maior integração entre suas áreas de atuação. A cadeia produtiva do audiovisual é pensada como um todo e as políticas propostas tentam articular os diferentes elos do processo produtivo do audiovisual. Nesse sentido, são integradas à Secretaria organismos dispersos como a Ancine, o Centro Técnico Audiovisual (CTAv)[74] e a Cinemateca Brasileira, que estavam vinculados respectivamente à Casa Civil, Funarte e ao Iphan.

O capítulo inicial do *Relatório de Gestão da Secretaria do Audiovisual no primeiro Governo Lula (2003-2006)* (Ibid) informa sobre os aspectos que balizaram a atuação da SAv neste período. O audiovisual é pensado no quadro de "uma radical reconfiguração da dimensão simbólica do mundo contemporâneo", considerando a "forte concentração do mercado global da mídia/entretenimento", assim como o "caráter assimétrico dos processos de circulação e de produção dos bens simbólicos na arena internacional." (Ibid, p. 4-5). Já o título do primeiro capítulo, *Políticas de audiovisual e a cultura contemporânea*, aponta para uma tentativa de superar a tradicional dissociação existente entre as políticas de cultura e de comunicação no Brasil (MOREIRA; BEZERRA; ROCHA, 2010).

Em outubro de 2003 foi lançado o "Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual: Brasil um país de todas as telas" estruturado em quatro eixos temáticos articulados: produção, difusão, formação & memória, e política externa. O Programa traz uma série de novidades: em primeiro lugar, investe-se na democratização da produção e difusão, com programas dirigidos também a grupos não profissionais até então excluídos das políticas audiovisuais. Segundo: empreende-se esforços para estimular a produção fora do eixo Rio-São Paulo. Terceiro: pensa-se no audiovisual como um todo, incluindo a televisão, que tradicionalmente não era contemplada pelas políticas federais de cultura (RUBIM; RUBIM, 2008), e os jogos

[74] Como visto anteriormente, o CTAv foi incorporado à Fundação do Cinema Brasileiro em 1987 e, três anos depois, ao Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, que foi posteriormente rebatizado como Funarte.

eletrônicos, grande mercado em formação. Finalmente, abre-se espaço para três áreas que até então eram tratadas apenas esporadicamente: formação[75], preservação e política externa.

Em rápidas pinceladas iremos buscar no Relatório os projetos implementados. Vejamos como o fomento à produção, área dominante nas ações governamentais no campo da cultura, se articulou: partindo de um diagnóstico que pontua a assimetria existente tanto no mercado internacional (com a presença dominante do audiovisual americano) quanto no nacional (com a concentração da produção nos estados do Sudeste do Brasil), a SAv propôs uma política de fomento à produção pautada pelos "conceitos centrais de regionalização e democratização" (MINISTÉRIO DA CULTURA, [2009?], p. 12).

O projeto "Revelando os Brasis", um edital para seleção de histórias e produção de vídeos digitais aberto a qualquer cidadão maior de 18 anos e residente em municípios de até 20 mil habitantes, é um bom exemplo dos novos ares. A ideia é alcançar os grupos menos contemplados pelos poderes públicos, daí a opção pelos municípios de até 20 mil habitantes, que formam mais de 70% das cidades brasileiras. A cada edição do Revelando os Brasis, são selecionados 40 histórias e os autores selecionados passam por um curso de formação básica na sede do Canal Futura no Rio de Janeiro, voltando para suas cidades para captação de imagens e finalização dos vídeos de no máximo 15 minutos. As formas de exibição são diferenciadas: uma mostra com os quarenta filmes de cada edição passa no "Circuito de Exibição nas Cidades", que inclui os municípios com projetos escolhidos e mais 21 capitais; há ainda a exibição no Canal Futura, depois do que os programas são disponibilizados para emissoras públicas, educativas e culturais. Desde 2008, os filmes são lançados também em DVD para distribuição gratuita e a coordenação do projeto investe na exibição dos filmes em festivais nacionais e internacionais. Percebe-se no "Revelando" o pensamento integrado das novas políticas da SAv, na medida em que trabalha a inclusão audiovisual[76], a desconcentração da produção, a formação, bem como exibição e formação de plateia.

Essa não é a única ação do MinC para grupos não profissionais, mas é o setor organizado que está no centro das políticas da SAv. Os tradicionais editais de fomento aos profissionais da área (filmes de curta e longa-metragem, documentários e roteiro) foram mantidos, mas passam a ser realizados anualmente. Além deles a Secretaria lançou novidades

[75] Diversos programas e projetos como DOCTV, Revelando os Brasis, Nós na Tela ou Olhar Brasil incluem atividades de formação como oficinas e cursos. Houve também uma tentativa de fortalecer as ações formativas do CTAv, além da criação de um prêmio para Publicação de Pesquisa em Cinema e Audiovisual.

[76] Em entrevista Orlando Senna (2009, p. 162) defendeu que o direito do cidadão precisa incluir também o "acesso aos meios de produção. Não para ser um grande produtor audiovisual, não para ser um grande cineasta, mas porque esta linguagem e esta tecnologia, cada vez mais, fazem parte de nossa vida cotidiana."

como o Edital Jogos BR e BR Games, com o intuito de estimular um mercado que atualmente já ultrapassa a indústria do cinema.

Houve também um esforço para se estimular a chamada produção independente. O Centro Técnico Audiovisual (CTAv), responsável por "ações de apoio à produção audiovisual brasileira de caráter cultural, técnico e científico [com uma série de iniciativas que vão] desde cursos de capacitação profissional até a cessão gratuita de equipamentos [...] para as produções independentes", teve seus recursos aumentados tanto para a recuperação do seu parque de equipamentos quanto para programas de aperfeiçoamento técnico com a realização de cursos e oficinas em diversos estados brasileiros. Em 2007, em consonância com as políticas de estímulo à regionalização da produção no país, foi aberto o Centro Audiovisual Norte-Nordeste (Canne), uma dependência regional do CTAv com sede em Recife.[77]

O CTAv ficou também responsável pelo acompanhamento técnico do Programa Olhar Brasil, que tentou fomentar a produção fora do eixo hegemônico, combatendo a falta de infraestrutura e mão de obra especializada fora do eixo Rio-São Paulo. A ideia era criar "uma rede de cooperação audiovisual unindo onze estados brasileiros" que receberam equipamentos digitais para empréstimo à produção independente regional. Implementados em parceria com os governos estaduais ou municipais, estes "núcleos de produção digital" deveriam se transformar também em "centros de educação audiovisual." O programa, lançado em 2006, tinha ambições de abrir novos mercados, mas sua execução foi bastante deficitária.

Considerada estratégica, a aproximação entre a produção independente e a televisão é um dos itens que perpassa o Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual, com diversos projetos que buscam formas de articulação com as emissoras de TV, sejam da rede pública de televisão (DOCTV, Curta Criança e Curta Animação[78]), da TV aberta (o Documenta Brasil, realizado em parceria com o SBT[79]), ou da TV por assinatura (Revelando os Brasis[80]).

---

[77] O Canne é um núcleo de formação e capacitação técnica em audiovisual e de fomento à produção. Trata-se de um programa realizado através de uma parceria entre a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj/MEC) e a Secretaria do Audiovisual (SAv/MinC).

[78] Os Editais de Apoio à Produção de Obras Audiovisuais Cinematográficas Inéditas de Curta Metragem, do Gênero Ficção, com temática infanto-juvenil (Curta Criança) e de Apoio à Produção de Obras Audiovisuais Cinematográficas Inéditas de Curta Metragem, do Gênero Animação, com temática infantil (Curta Animação) foram lançados em 2004 pela Secretaria do Audiovisual e desenvolvidos em parceria com a TVE RJ.

[79] O Documenta Brasil é um edital para a produção de documentários feitos em duas versões: uma de 48 minutos para exibição na TV e outra em versão de longa-metragem para o circuito digital. Lançado em abril de 2006, o programa foi fruto de uma parceria entre a SAv, a Associação Brasileira dos Produtores Independentes de TV (ABPITV) e o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Os recursos, R$ 550.000 por projeto, vieram da Petrobrás através da Lei Rouanet e os quatro documentários selecionados foram exibidos na SBT. Não houve uma segunda edição do programa e este foi o único trabalho conjunto da SAv com as emissoras privadas.

[80] O Canal Futura pode ser acessado de diferentes modos, mas é somente acessível em todo o Brasil via TV por assinatura (sistema Globosat).

O Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV), iniciado em 2003 é emblemático para a atuação da SAv nesse movimento de aproximação da produção independente à televisão. Assim como o Revelando os Brasis, o DOCTV conjuga ações de produção, difusão e formação com a territorialização das atividades e sua primeira edição previa a realização de um documentário de 55 minutos em cada unidade federativa.[81] O Programa instituiu um modelo de atuação descentralizado que articulava o Governo Federal, as TVs públicas regionais e a produção independente, representada pela Associação Brasileira de Documentaristas (ABD). Os polos estaduais, formados pelas TVs públicas e pelas seções estaduais da ABD, organizam os concursos para seleção de projetos e supervisionam a produção dos documentários daquele estado.[82] Ao final os filmes são exibidos simultaneamente na chamada "Rede DOCTV" formada pelas TVs públicas que aderiram ao programa.

Para além dos méritos do programa, em especial a incentivo à descentralização da produção[83], o DOCTV foi significativo também por demonstrar a viabilidade de uma rede nacional de televisões públicas no Brasil, questão tão relevante para Orlando Senna, que ele deixou a Secretaria do Audiovisual no final de 2007 para assumir a diretoria-geral da Empresa Brasil de Comunicação S.A. (EBC), célula-mãe da TV Brasil. Este é um tópico controverso, que mereceria uma análise mais detalhada, que, entretanto, nos afastaria do nosso interesse principal. Fixemos aqui apenas que a TV Brasil sufocou a rede de emissoras públicas que estava se constituindo e fortalecendo.

Voltando aos programas da SAv: essas poucas linhas sobre o fomento à produção, que diversas vezes fazem referência à difusão, demonstram como a Secretaria perseguiu ativamente uma maior articulação entre os elos da cadeia do audiovisual.

[81] O Programa DOCTV foi criado a partir de um Convênio firmado em agosto de 2003 entre o MinC e a Fundação Padre Anchieta/TV Cultura. Os recursos foram obtidos através do Fundo Nacional de Cultura, com a criação da Carteira DOCTV/SAv. Segundo o Convênio, o MinC assume 80% do valor dos contratos de co-produção dos filmes e as despesas da gestão do projeto; as TVs públicas apresentam como contrapartida 20% do valor dos contratos de co-produção dos documentários realizados pelo pólo estadual, assim como os custos para criação da coordenação e infraestrutura locais e do investimento na teledifusão dos documentários. Mais sobre o assunto em Moreira, Bezerra e Rocha (2010).

[82] Cada estado realiza seu próprio concurso com uma comissão de seleção formada por cinco jurados, indicados pela emissora local, ABD estadual, Secretaria Estadual de Cultura, coordenação nacional do DOCTV e pela SAv.

[83] O incentivo à descentralização da produção é um dos pontos altos do Programa, que foi sendo ajustado continuamente, a fim de alcançar uma distribuição de recursos regionalmente mais equilibrada. Na primeira edição do DOCTV, o número de projetos inscritos por região espelha claramente a assimetria na produção brasileira: o Sul e o Sudeste juntos foram responsáveis por quase 70% das inscrições e estas duas regiões concentraram a maioria dos projetos efetivamente realizados. Por outro lado os Estados que não participaram do DOCTV I estão concentrados nas regiões Norte e Nordeste. A segunda edição do programa contou com a participação de todas as unidades federativas. Pela primeira vez acontecem nos estados Oficinas de Formatação de Projetos, durante o período de inscrições. As regiões Norte e Nordeste tiveram uma participação massiva nessas oficinas, o que se traduziu no número de projetos apresentados por região na seleção do DOCTV II: o Norte dobra sua participação e o Nordeste tem um aumento de 18% para 22,3%. Entre o DOCTV I e IV, a região Nordeste teve não somente um aumento de 58% nas inscrições, como elevou também o número de documentários efetivamente produzidos.

Mas existem também ações específicas para cada área: tendo em conta que "abrir espaços de exibição para seu próprio produto audiovisual" é um grande desafio, a Secretaria investe em políticas para difusão/distribuição, tanto no sentido de fortalecer a distribuição alternativa quanto a exibição e difusão comerciais. Para contrapor-se ao caráter excludente da estrutura de exibição nacional[84] investiu-se no estímulo ao movimento cineclubista e a Programadora Brasil, realizada em parceria com a Cinemateca Brasileira e o CTaV, transformou-se no carro-chefe das atividades de difusão não-comercial da Secretaria.[85] Para incentivar o aumento das salas de exibição comercial, de número reduzido no Brasil, a Secretaria do Audiovisual articulou com o BNDES a abertura de uma linha de crédito especial para o setor, em vigor desde 2004[86]. Em 2010, o governo federal lançou o programa Cinema Perto de Você com o objetivo de aumentar parque exibidor em 600 salas, especialmente nos locais menos contemplados[87]. Uma matéria publicada no *Jornal O Globo*, de 19 de março de 2011 indicava, porém, que até aquela data somente seis cinemas haviam sido inaugurados.

Além disso, SAv vem apoiando o circuito nacional de festivais e alguns festivais de cinema brasileiro no exterior, tanto através da aprovação de projetos na Lei Rouanet, quanto da destinação de recursos diretos da Secretaria (LEAL; MATOS, 2008).[88] A Ancine tem programas de apoio à participação de filmes e realizadores brasileiros em determinados festivais internacionais, com legendagem, envio de cópias ou cessão de passagens aéreas.

Como o audiovisual foi um dos caminhos definidos pelo governo "para construir processos de inserção do Brasil na arena internacional", passou-se a investir em ações mais

---

[84] Em 2010 o Brasil possuía pouco mais de 2 206 salas, concentradas em 663 cinemas (de 415 empresas), que, em sua maioria ficam em shopping centers. O ingresso é caro demais para grande parte da população e, além disso, apenas 7% dos municípios brasileiros possuem salas de exibição, sendo que a maior parte delas está no Rio e em São Paulo; na Bahia são apenas cerca de 3% das cidades. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011b).

[85] Realizado em parceria com a Cinemateca Brasileira e o CTAv, a Programadora Brasil oferece um catálogo com mais de 500 vídeos e filmes, de diferentes épocas e regiões do país, de todas as metragens e gêneros, e destinados aos mais diversos públicos. O conteúdo, em DVD, é disponibilizando para cineclubes, pontos de difusão digitais, circuito dos pontos de cultura e no circuito do Cine Mais Cultura. Além disso, o site da Programadora Brasil (http://www.programadorabrasil.org.br/) oferece um sistema de buscas online, materiais sobre os filmes e uma cartilha com informações práticas e teóricas sobre o cineclubismo.

[86] Segundo dados da Ancine (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011b), o Brasil está na 60ª posição mundial no número de salas de cinema por habitante. Se, na década de 1970 havia aprox. uma sala para cada 30 mil pessoas, em 2009 existiam 2 278 salas no país, uma para cada 83 mil habitantes. Também cf. Saab e Ribeiro (2000).

[87] Com recursos vindos do Fundo Setorial do Audiovisual e do Programa BNDES/PROCULT, o Cinema Perto de Você "articula-se através de um conjunto de ações que vão desde a aplicação direta de recursos em implantação de salas de propriedade pública até o financiamento de salas em cidades maiores ou em bairros de periferia das grandes cidades, onde não há oferta de salas de cinema. O programa prevê ainda medidas de desoneração tributária que possam baratear os custos do investimento na atividade." (Ibid, p. 50-51). O primeiro cinema financiado pelo programa foi o Cine 10, inaugurado em setembro de 2010 em Sulacap, bairro da Zona Oeste do Rio. Entretanto, matéria no *Jornal O Globo*, de 19 de março de 2011 indicava diversos problemas e um resultado aquém do esperado.

[88] Veja também o Guia Kinoforum de Festivais de Audiovisual. Disponível em <http://www.kinoforum.org.br/guia/2013/>. Acesso em mai. 2013.

sistematizadas e estruturantes, em especial no espaço cultural ibero-americano[89]. Destaca-se aqui a Television America Latina (TAL), que é, em primeira linha, uma rede de distribuição e divulgação da produção audiovisual latinoamericana, contando com um acervo de mais de 7 000 programas e 170 associados (canais públicos de TV, produtores independentes e instituições culturais e educativas) espalhados nos 20 países da América Latina.[90] Merece alusão também o Programa DOCTV, que tornou-se uma referência internacional; seu modelo de gestão influenciou diretamente a criação de programas supranacionais como o DOCTV Ibero-América e DOCTV CPLP.[91] Além disso, foram implementados dois programas de incentivo à exportação de cinema e TV, o *Brasilian TV Producers*[92] e o Programa Cinema do Brasil.[93]

Em 2006, a Lei nº 11.437 incorporou o total dos recursos da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE) ao FNC, criando um fundo específico, o Fundo Setorial do Audiovisual, que opera com investimentos, empréstimos e valores não reembolsáveis destinados a programas para o fomento da produção independente de cinema e audiovisual e para desenvolvimento da infraestrutura.

Caberia investigar com maior atenção os resultados de cada um dos projetos audiovisuais descritos no período 1995-2010, comparando propostas e formulações com os efeitos concretos de sua implementação. Isso, entretanto, extrapolaria, e muito, o escopo da nossa pesquisa, mas indicamos aqui possíveis temas para pesquisas seguintes. A busca da relação entre discurso e prática acontecerá apenas quando concernente a nosso tema central, a preservação audiovisual.

---

[89] O Mercosul é parceiro privilegiado nas ações de integração e ocupação do mercado externo: foram criadas instâncias de diálogo (como o RECAM – Reunião Especializada do Cinema e Audiovisual do Mercosul) e de pesquisa (como o Observatório audiovisual do Mercosul), com o objetivo de delinear políticas comuns para o bloco. Outra frente importante é a CAACI – Conferência das Autoridades audiovisual e Cinematográficas Ibero-americanas. Além de ampliar relações com a Europa, foram abertas também negociações com países da CPLP – Comunidade de Países de Língua Portuguesa e com o chamado grupo BRICAA (Brasil, Rússia, Índia, China, África do Sul e Austrália). **Cf**. o *Relatório de Gestão da Secretaria do Audiovisual (2003-2006)*. (MINISTÉRIO DA CULTURA, [2007?], p.5)

[90] A TAL é também uma web-TV, um banco de conteúdo audiovisual (os associados cedem seus conteúdos audiovisuais à TAL para distribuição gratuita) e uma produtora de vídeo. Mais em <http://tal.tv/>.

[91] A versão ibero-americana do programa está na sua 3ª edição (dados de março de 2013). O I DOCTV CPLP aconteceu em 2009-2010; o Conselho de Ministros da Cultura da CPLP aprovou sua continuidade em dezembro de 2010, mas ainda não houve uma segunda edição.

[92] O *Brasilian TV Producers*, realizado em parceria com a APEX – Agência Brasileira de Promoção de Exportações Brasileiras e a ABPITV – Associação Brasileira de Produtores Independentes de TV, tem como meta melhorar a colocação do conteúdo brasileiro de TV no mercado externo e a capacitação de empresas para a realização de co-produções internacionais.

[93] Para promover a exportação do cinema nacional, foi criado, nos mesmos moldes do *Brasilian TV Producers*, o Programa Cinema do Brasil, uma ação conjunta da SAv, APEX e SICESP – Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo.

- **Avanços, insucessos e contradições**

Os resultados do trabalho de um Ministério da Cultura, que não se vê como um mero gestor, mas que se coloca numa posição muito mais indutora e reguladora, como defendeu Senna (2009a, p. 164), gerou frutos positivos. Para além do aumento da produção regional, da diversificação dos públicos e da multiplicação dos olhares, gerados pelo início do processo de democratização e a descentralização das políticas de audiovisual que apontamos anteriormente, também em termos comerciais conseguiu-se avançar. Dados sistematizados pela Ancine indicam um aumento do número de salas de cinema, que passaram de aproximadamente 1.600 em 2002 para 2.206 em 2010 (EARP; SROULEVICH, 2009, p. 188; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011b)[94] e de filmes brasileiros lançados (29 em 2002; 75 em 2010).

2010 foi um ano atípico, mas muito positivo para o cinema nacional enquanto atividade econômica: não somente o público total aumentou 29% em relação a 2009, como também quatro filmes brasileiros ultrapassaram a marca de um milhão de espectadores. Atraindo mais de 11 milhões de espectadores, TROPA DE ELITE 2 foi o preferido do público ficando à frente dos lançamentos das franquias SHREK, A SAGA CREPÚSCULO e HARRY POTTER.[95]

Entretanto, existem questões importantes, que exigem maior atenção e uma ação determinada. A manutenção das leis de incentivo como principal instrumento de fomento contradiz as diretrizes mais gerais do Ministério.[96] Mesmo com o fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura, os valores movimentados por ele são muito reduzidos em relação ao Mecenato. Diversos programas e iniciativas foram desenvolvidos com o objetivo de corrigir as distorções territoriais, mas a desigualdade entre as regiões brasileiras permanece

[94] Segundo dados elaborados pela Ancine estas 2.206 salas estão distribuídas em 662 cinemas, operados por aproximadamente 415 empresas. 262 salas realizam exibição 3D (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011, p. 35 e 48).

[95] NOSSO LAR teve pouco mais de quatro milhões de espectadores; CHICO XAVIER, quase três milhões e meio; MUITA CALMA NESSA HORA atraiu 1 milhão e 300 mil pessoas. O BEM AMADO e LULA, O FILHO DO BRASIL chegaram perto da marca. **Cf**. Ministério da Cultura (2011b, p. 18).

[96] Em que pese as tentativas de reforma na Lei Rouanet, empreendidas pelo MinC neste período a partir do reconhecimento sua insuficiência "para atender à crescente amplitude de ações, direitos e necessidades culturais, praticadas e demandadas pela sociedade brasileira." Cf. BRASIL (2010, p.41)

problemática, tanto no que se refere à produção, quanto à distribuição.[97] O acesso à cultura institucionalizada não é universal, com grandes grupos sociais excluídos de sua fruição e, neste contexto, seria fundamental equacionar melhor a difusão dos filmes realizados com dinheiro público.

Além disso, as questões relativas à estruturação dos poderes e à delimitação das atribuições dos três órgãos-chave de audiovisual, não se desenvolveram a contento. Em 2003 o Decreto nº 4.858 implementou efetivamente o Conselho Superior de Cinema (CSC), vinculado à Casa Civil, e a Ancine finalmente obteve recursos para iniciar seu trabalho. Em discurso proferido na solenidade de instalação do Conselho Nacional de Cinema, em 11 de fevereiro de 2004, Gilberto Gil afirmou que a formulação e execução da política setorial seria definida e implementada por um "tripé", formado pela SAv, Ancine e CSC.

Seguindo as recomendações do Seminário de Nacional de Audiovisual de 2002, o MinC propôs, em 2004, substituir a Ancine por uma Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual, que, para além das atividades cinematográficas tradicionais, regularia e fiscalizaria um conjunto das atividades que produzem e transmitam conteúdos audiovisuais (FORNAZARI, 2006). A proposta, apesar de comemorada por grande parte do setor audiovisual, não conseguiu articular apoios decisivos, sofreu forte pressão midiática – com destaque para a Rede Globo que não aceitava ter suas atividades taxadas e regulamentadas – e foi arquivada. Apesar de Orlando Senna (2009a, p. 157) considerar a polêmica em torno da Ancinav produtiva, na medida em que levou o tema para as primeiras páginas dos jornais e o horário nobre da TV, abrindo a discussão para a sociedade em geral, fato é que parte importante e crescente do mercado cultural permanece atualmente sem qualquer forma de regulamentação.

O Conselho Superior de Cinema participou ativamente das discussões em torno da Ancinav, mas terminou em seguida por não mais se reunir. Recriado no final de 2007, através do Decreto nº 6 293, de 11 de dezembro de 2007, o CSC reiniciou os trabalhos no ano seguinte. Porém, em meados de 2009 sete dos nove conselheiros escreveram ao ministro Juca Ferreira e à então chefe da Casa Civil, Dilma Roussef, queixando-se do esvaziamento do

[97] Os 75 filmes brasileiros lançados em 2010 foram produzidos por apenas 68 empresas. 77% deles (58 filmes) foram produzidos por empresas do Rio e São Paulo. No final deste ano, uma única firma, a Conspiração Filmes (RJ) tinha 15 projetos em fase de captação, com autorização de captar mais de R$ 94 milhões. Como termo de comparação: durante o ano de 2010 foram captados ao todo quase R$ 169 milhões. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011b, p. 7, 8 e 9). A desigualdade é grande também em relação à distribuição das salas de exibição: no total 7% dos municípios brasileiros possuem cinemas, mas 13% dos municípios do Sudeste têm cinema, contra apenas 2.7% dos municípios nordestinos.

órgão. O Conselho passou, a partir daí, a ser vinculado diretamente ao MinC, sem que isso conseguisse reverter o processo de esvaziamento do órgão.

A Secretaria de Audiovisual passou por um período de instabilidade a partir de 2008: Orlando Senna deixou a pasta no final de 2007, sendo substituído pelo então vice-presidente da Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI), Silvio Da-Rin. Em abril de 2010, o diretor e roteirista de cinema e TV, Newton Cannito assumiu a Secretaria.[98] A clara linha de atuação que caracterizou a Secretaria de Audiovisual no primeiro Governo Lula diluiu-se um pouco[99] e a fragilidade institucional terminou por dificultar uma divisão clara das responsabilidades. Em debate sobre "Política para o Audiovisual: balanço e perspectivas" acontecido em 2010, os ex-Secretários Silvio DaRin e Orlando Senna reclamaram do enfraquecimento da Secretaria do Audiovisual e de uma crescente concentração de poderes na Ancine (DARIN; SENNA, 2010). Em aberto permanece, portanto, o desafio de equacionar o aspecto econômico do audiovisual com suas outras dimensões, no sentido de consolidar políticas públicas de cultura.

Analisaremos, no quarto capítulo, a atuação da SAv no caso específico da preservação audiovisual, temática que será introduzida no capítulo que se segue.

[98] Algum tempo depois Da-Rin assumiu o cargo de Gerente Executivo de Articulação Internacional e Licenciamento da EBC.

[99] Um exemplo: DaRin continua a articulação com a televisão, mas a relação agora se dá num espaço bem mais reduzido. A televisão é vista como um (importante) canal de difusão. Isto fica claro no texto da portaria do MinC que institui o Programa Nacional de Estímulo à Parceria entre a Produção Independente e a Televisão que tem como meta "promover parcerias entre as emissoras e programadoras de televisão públicas e privadas e a produção independente de cinema, televisão e novas mídias, visando o desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira e a ampliação do acesso da população às obras audiovisuais nacionais." (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008).

3 A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL E SEUS INÍCIOS NO BRASIL

3.1 CINEMA E MODERNIDADE

Em 28 de dezembro de 1895 os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentam a um seleto público parisiense o Cinematógrafo, um aparelho que grava, revela e projeta imagens em movimento. Na "capital do século XIX" a novidade conquista rapidamente os *flaneurs* endinheirados em busca de divertimento – as "fotografias animadas" transformam-se em uma sensação[100]. No ano seguinte, o Cinematógrafo já havia se tornado uma atração pública, movendo massas que queriam ver a novíssima invenção técnica, que era exibida em feiras e exposições (ao lado de diversos outros "automáticos") ou ainda como uma das atrações do teatro de variedades.

A partir de 1896, o Cinematógrafo (e outros aparelhos de projeção de filmes) dissemina-se por todo o mundo, chegando ao Rio de Janeiro no ano seguinte e, pouco depois, a outras regiões do Brasil.[101] É importante ressaltar que este primeiro cinema é bem distinto daquele que conhecemos hoje: era um cinema itinerante, artesanal, irrequieto, que operava não somente com produtos, mas também com formas de produção e exibição não padronizadas.

Em 1904 começam a surgir salas de exibição de filmes nos EUA e, no ano seguinte, o processo de estabelecimento de salas de cinema estacionárias tem início na Europa. No Brasil, a introdução de salas de exibição regulares nos vários estados do país acontece entre 1908-

[100] É isto o que costuma contar a história do cinema. Cabe salientar, contudo, que em novembro de 1895 os irmãos Max e Emil Skladanowsky apresentam "fotografias vivas" com um projetor duplo, o Bioskop, no teatro de variedades Berliner Wintergarten. O Cinematógrafo, não deve ser visto como um marco-zero, mas como a continuação de uma série de tentativas de produção de imagens em movimento, a exemplo das experimentações de Étienne-Jules Marey (cronofotografia), Eadward Muybridge (os estudos da locomoção animal e a criação do Zoopraxiscópio), Otomar Anschütz (o visualizador rápido elétrico), Georges Demmeny (Phonoscópio) e Thomas Edison (Cinetoscópio). Um texto precioso sobre o assunto, "A construção social dos antigos sistemas de projeção de filmes", de Deac Rosell foi publicado somente em alemão com o título "Die soziale Konstruktion fruher technischer Systeme der Filmprojektion" (*KINtop*, Frankfurt a.M. nº 8, p. 53-81, 1999). A primeiras projeções de filmes (o desenvolvimento do Cinematógrafo e do Bioskop) são, além disso, momentos da arte da projeção, cujos vestígios podem ser encontrados desde a antiguidade. Cf. Rossell (2005). Veja também Gunning, (1996, p.21-42) e Ludwig Vogl-Bienek (1994, p. 11-32).

[101] Os jornais baianos falam em apresentações de imagens animadas em Salvador em 1895, fazendo referência ao cinetoscópio de Edison. Segundo Boccanera Junior (1919, p. 12-13) a primeira exibição de imagens em movimento na Bahia aconteceu em dezembro de 1897 no Theatro Polytheama, acompanhado de um "graphophone". Walter da Silveira (1978, p. 8) afirma que esta foi a primeira projeção do Cinematógrafo na cidade. **Cf**. Também Fonseca (2002)

1913, impulsionada pela disseminação da energia elétrica (SIMIS, 2008a, p.70).[102]

Com isso, são criadas as bases iniciais para que o cinema se transforme em um meio de comunicação de massa. Neste contexto, a padronização das estruturas de produção e exibição também assume papel relevante, bem como o estabelecimento de determinados formatos, metragens e temas para os filmes.[103]

Na década de 1910, o cinema começa a se consolidar tanto como indústria quanto como linguagem artística. Visto de uma maneira ou de outra, ele adquire, a partir daí, importância política, no sentido amplo da palavra, e torna-se, como veremos adiante, um complexo campo de disputas.[104]

- **O surgimento de uma arte moderna**

Surgido na transição do século XIX para o século XX, momento de intensas transformações, o cinema é inicialmente percebido como um espaço de inquietante modernidade: uma sala escura, cravada na zona urbana, onde nem sempre as barreiras sociais são reproduzidas[105], ocupada por um público anônimo, assistindo a "fitas" algumas vezes marcadas por forte ambiguidade.[106] Houve reações diversas, incluindo até mesmo a proposta de proibição total do cinema; muito disseminada era a defesa do filme documental como uma possível ferramenta para a difusão de conteúdos "úteis" para a educação popular (ciência, saúde, história, etc.), em detrimento do filme de ficção, que apresentaria conteúdos moral e socialmente desagregadores, além de inadequados para determinados grupos (em especial jovens e mulheres) por estimular comportamentos indesejáveis.

Na Alemanha, o *Kinoreformbewegung* (Movimento de Reformulação do Cinema), por exemplo, combatia a "epidemia cinematográfica" e o caráter erótico e/ou violento de certos filmes, que "viciavam" o público, mas admitia a possibilidade de "refinamento" do

[102] Alice Gonzaga (1996) afirma que há um aumento significativo de salas regulares no Rio de Janeiro a partir de 1907. Na Bahia, os jornais de Salvador fazem referência em 1908 a um "Cinematógrafo permanente" no Teatro São João e ao Cinema Excelsior no Rio Vermelho. Nos anos seguintes são inaugurados diversos cinemas, de acordo com a pesquisa realizada nos periódicos para a publicação *Bahia de Todos os Fatos. Cenas da Vida Republicana 1889-1991*, de 1996.
[103] Mais sobre o assunto, que não podemos aprofundar aqui, em Nowell-Smith (1996). Cf. Gunning (1996).
[104] O cinema é, por exemplo, importante para a veiculação global do "american way of life", ou seja, para a disseminação de determinados valores e práticas comerciais capitalistas. Por outro lado, o processo de construção de uma cultura cinematográfica está muitas vezes associada ao combate à lógica estritamente mercantilista da indústria cinematográfica.
[105] Haverá rapidamente uma contra-reação com a criação de cinemas de luxo ou "de bairros" ("poeiras" ou "palácios"); posições mais caras ou baratas; separação racial etc.
[106] Heide Schlüpmann (1990), em *Unheimlichkeit dês Blicks* [A perturbação do olhar. O drama dos primórdios do cinema alemão] afirma, por exemplo, a existência de uma cumplicidade secreta entra a emancipação feminina e os filmes da época.

cinema, que passaria a ser um meio para "educação" (influência, controle, disciplinamento) popular (LENK, 1996, p. 797-805). Interessante perceber que o mesmo campo semântico (baseado no conceito de higiene) utilizado pelo movimento alemão é reproduzido em uma publicação baiana, *Os Cinêmas da Bahia. Resenha Histórica (1897-1918):*

> E, finalmente, o *Cinematographo* – o último *bacillus* inoculado, nóva e aperfeiçoada eschóla do *sensualismo* e do *crime*, [...] quando exhibe certos *films* amorosos (*films de alcôvas*, digamos genericamente), e certos outros, ainda denominados *policiaes* – que deveriam ser prohibidos, terminantemente, a bem da hygiene social e da moral domestica. (BOCCANERA JUNIOR, 1919, p. 10, grifos do autor)[107].

Outro *topos* recorrente na discussão é a situação de concorrência entre o nobre mundo das artes e a vulgaridade dos tempos modernos, representada pelos meios de comunicação de massa. Nas palavras de Boccanera Junior (1919, p.11):

> O *Cinêma* portanto matará o *Theatro*, assim como o *jornal moderno* e as *revistas illustradas*, vão, despercebidamente, matando o *livro*; assim como o burguês e berrento *automovel*, já matou a aristocracia, a nobre carruagem do tempo de nóssos genitores, tiradas por béllas parelhas de *puro sangue*. (grifos do autor).

Do outro lado do mundo, o romancista Alfred Döblin conecta o cinema, por ele chamado de "teatro da gente humilde", e a massa de trabalhadores urbanos em um contexto moderno de entretenimento e alienação:

> Os homens e mulheres simples não conhecem literatura, desenvolvimento, direção. Eles vão e vêm pelas ruas noturnas, tagarelando sob os viadutos de trem [...]; eles querem ser comovidos, excitados, horrorizados; querem morrer de rir.[...] Em oferta estão os Teatros Anatômicos, os Panópticos, os Cinematógrafos. (DÖBLIN, 1909).[108]

No artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito 20 anos depois do texto de Döblin, Walter Benjamin coloca a questão em termos bem distintos: a

[107] Raimundo Fonseca (2002) sublinha o ideal higienista que caracterizou as reformas urbanas na cidade de Salvador no início do século XX.

[108] O artigo "Das Theater der kleinen Leute" [O teatro da gente humilde] foi publicado originalmente na revista *Das Theater*, nº 8, 1909. No original: "Der kleine Mann, die kleine Frau kennen keine Literatur, keine Entwicklung, keine Richtung. Sie pendeln abends durch die Straßen, stehen schwatzend unter den Eisenbahnbrücken […]; sie wollen gerührt, erregt, entsetzt sein; mit Gelächter losplatzen. [...] Gegeben sind Anatomietheater, Panoptika, Kinematographen." Tradução nossa, (SCHWEINITZ, 1992, p. 153.)

reprodução técnica provocou uma enorme modificação no mundo das artes, chegando ao ponto de "conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos" (BENJAMIN, 1977, p. 11).[109] O cinema promoveria "uma crítica revolucionária de concepções tradicionais da arte", explicitando sua nova função social e afirmando outras formas de sociabilidade (Ibid, p. 39). Mas, Benjamin não perde de vista a posição híbrida do cinema e as implicações do seu caráter industrial-mercantil: a indústria cinematográfica, diz ele, "tem todo o interesse em incitar a participação das massas, através de concepções ilusórias e especulações ambíguas." (Ibid, p. 11). Posteriormente Adorno e Horkheimer (1985) analisaram a produção da cultura como mercadoria e desenvolveram a conceito de "indústria cultural", um sistema no qual o consumidor é continuamente colocado na posição de absorver valores, ordens e proibições. A indústria cultural, portadora da ideologia dominante que dá sentido ao sistema, produz e legitima "lixo", segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 100):

> Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades [imaginação e espontaneidade] em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que [...] proíbem a atividade intelectual do espectador[...].[110]

Diferentes iniciativas atuaram, com motivações as mais diversas, no sentido de resignificar o cinema, transformando-o de "passatempo para escravos, diversão para iletrados" (Georges Duhamel, "Scènes de la vie future" (1930) apud BENJAMIN, 1977, tradução nossa) em algo pertencente à ilustre esfera das artes. Mas este não é um processo linear; disposições positivas e negativas em relação ao cinema conviveram em diferentes épocas e, em palestra no ano de 2013, a professora Rosália Duarte queixava-se da permanência de uma hierarquia entre "cultura letrada e cultura audiovisual".[111]

Houve um primeiro movimento para conferir respeitabilidade ao cinema em 1907, quando alguns empresários criaram na França a *Societé Film d'Art*, que se utilizava de referências da literatura (adaptações literárias) e do teatro (atores renomados) para legitimar o cinema como arte e, desta forma, conquistar as elites culturais para seus produtos. Na Alemanha, ocorreu um processo semelhante de enobrecimento do cinema, através da

[109] É verdade que esta "crítica revolucionária" é contextualizada por Benjamin (1977) da seguinte forma: "Enquanto o capital der o tom, não se poderá atribuir ao cinema atual, no geral, outro mérito revolucionário além do de promover uma crítica revolucionária de concepções tradicionais da arte".

[110] Diversos autores, entre eles Umberto Eco (1976), questionaram o pessimismo cultural de Adorno e Horkheimer, apontando não somente para um conceito de cultura elitista, como também para um modelo de recepção que não enxerga as diferentes possibilidades da recepção.

[111] Informação verbal. (DUARTE, 2013)

aproximação com a literatura, o teatro e a música. A partir de 1913, surgem os "filmes de autor" (*Autorenfilm*) – "autor" aqui se refere ao autor *literário*, dando à expressão um sentido diametralmente oposto ao usado na França após a Segunda Guerra Mundial. Apesar do sucesso de filmes como O ASSASSINATO DO DUQUE DE GUISE (1908)[112], com atores da Comédia Francesa e música de Camille Saint-Saëns ou RICHARD WAGNER (1913)[113], que teve o maestro Giuseppe Becce no papel de Wagner, estes filmes de "arte" ou de "autor", rodados de maneira convencional e numa perspectiva fortemente teatral, não trouxeram mudanças expressivas na relação do cinema com o público.

Consequências bem mais significativas tiveram as tentativas de vincular cinema e vanguarda, traduzido pela ideia do cinema como arte moderna da imagem e do ritmo. Teve enorme importância neste contexto Ricciotto Canudo, futurista italiano radicado em Paris, que cunhou a expressão "Sétima Arte". O cinema, para ele seria a tradução da nossa "alma moderna": uma arte de síntese, arte total, que reconciliaria arte e ciência.[114] Pensar em cinema como arte levou a diferentes tentativas de estabelecer as bases para uma estética cinematográfica[115]. Léon Moussinac, no seu ensaio *Panorâmica do cinema* de 1929, defende o cinema como nova forma de arte com uma estética própria, que, no seu entender, estaria vinculada a uma nova ordem social.

Esta arte nova demandava uma nova base e, especialmente, um novo público, que precisaria ainda de ser formado. Ricciotto Canudo terá, a partir de 1921 quando inaugura o *Club des Amis du Septème Art* (CASA), uma importante atuação no desenvolvimento do

---

[112] L'ASSASINAT DU DUC DE GUISE. Direção: André Calmettes. Produção: Le Film d'Art. Paris: 1908.

[113] RICHARD WAGNER. Direção: William Wauer e Carl Froelich. Produção: Messter Film GmbH. Berlim: 1913.

[114] Segundo Canudo em *O nascimento de uma sexta arte. Ensaio sobre o Cinematografo*, de 1911: "A sétima arte concilia assim todas as outras. Quadro em movimento. Arte Plástica se desenvolvendo segundo as normas da Arte Rítmica. Eis aqui seu lugar na prodigiosa alegria que o instinto de sua perpetuidade concede ao homem moderno. As formas e os ritmos, que chamamos de Vida, jorram das voltas de manivela de um aparelho de projeçãocf também *Le manifeste des sept arts*, publicado em 1923, Disponível em inglês em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic 235120. files/CanudoReflections.pdf >. Acesso em: fev. 2012.

[115] A exemplo de Georg Lukács e Rudolf Arnheim. No artigo *Reflexões sobre uma estética do cinema* (1911), Georg Lukács enxerga a especificidade do cinema no "movimento em si, na mutabilidade eterna, na ininterrupta modificação das coisas". Liberto, pela técnica, do vínculo com o presente, o cinema adquire uma "vivacidade, que de forma alguma está presa aos conteúdos e limites da vida cotidiana", propiciando assim um afluxo de novas possibilidades artísticas. No original: "das Wesen des ‚Kino' ist die Bewegung an sich, die ewige Veränderlichkeit, der nie ruhende Wechsel der Dinge." e "Eine Lebendigkeit aber, die keineswegs an Inhalt und Grenzen des gewöhlichen Lebens gebunden ist." As passagens citadas em tradução nossa foram retiradas de LUKÁCS, Georg von. Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino", *Pester Loyd*, Budapest, nº 90, 1911 (apud SCHWEINITZ, 1992, p. 300-305). Para Rudolf Arnheim, o alicerce para transformação do filme em arte é a exploração da diferença entre a imagem real e a imagem fílmica. Por exemplo: a falta de cor das imagens; a limitação do quadro fílmico; a descontinuidade temporal e espacial; a perspectiva visão humana-objeto filmado; os movimentos de câmera etc. O livro *Film als Kunst* teve sua primeira edição em 1932. Há uma edição portuguesa de 1957 intitulada *A Arte do Cinema*; o livro foi lançado no Brasil em 2012 com o título *Cinema como arte: As técnicas da linguagem audiovisual.*

cineclubismo, ao lado de nomes como Louis Delluc, Germaine Dullac e Léon Moussinac.[116] Para José Quental (2010, p. 31)

> [...]os trabalhos por eles [Canudo e Delluc] realizados tiveram singular importância na alteração do estatuto do cinema nos meios intelectuais europeus, sobretudo franceses, influindo também na estruturação dos primeiros movimentos das vanguardas cinematográficas na França, cuja repercussão atingiu todo o mundo.

- **A cultura cinematográfica**

O cinema percorreu, segundo Ismail Xavier (1978, p. 14), "um trajeto de legitimação, passando a ser objeto de atenção do erudito e parte do corpus sacramentado da cultura dominante." Esta mudança no status do cinema formou a base para o surgimento de uma cultura cinematográfica, que, ao mesmo tempo, se constitui e se expressa em determinados elementos: publicações especializadas; a consolidação da crítica cinematográfica; a organização de estudos e pesquisas; a criação de cinematecas e o nascimento de cineclubes, fundamentais para a formação (ampliação e qualificação) do público.

Tal mudança é caracterizada por práticas muito específicas e marcada por uma militância passional na defesa de uma determinada maneira – considerada a maneira mais adequada – de se assistir aos filmes: uma recepção que exige concentração, informação e raciocínio; que considera o filme a partir de sua posição na história do cinema e no contexto sociopolítico no qual se insere; que aprecia e analisa o filme com conhecimento das especificidades de sua linguagem e com sensibilidade estética. Trata-se de um projeto de inclusão do cinema no panorama global da cultura das civilizações.

Pode-se afirmar que a culminância da cultura cinematográfica é a cinefilia, como definida por Antoine de Baecque (2010, p. 39): um movimento que existiu na França no imediato pós-Segunda Guerra Mundial, que se concretiza em uma determinada "maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso".[117] Segundo o autor, "por conta da coerência de sua visão de mundo, a cinefilia é um instrumento poderoso de

[116] Louis Delluc é o responsável pela criação do primeiro cineclube francês a Associação *Ciné-Club*, em 1920. Dois anos depois, Leon Moussinac funda o *Club Français du Cinéma*, que irá se articular com o CASA, após a morte de Canudo, desaguando no cineclube *Les Amis de Spartacus.* Germaine Dullac foi responsável pelo *Ciné-Club de France*, junto com outros cineastas de vanguarda, desde 1924. Mais sobre o assunto em CORREA (2007) e XAVIER (1978).

[117] Cabe salientar, contudo, que esta é uma segunda onda de cinefilia. Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 47) dão uma abrangência maior ao termo, sem limitações temporais e espaciais. Eles propõem duas definições para cinefilia, uma positiva e outra negativa: a primeira "favorece o elitismo e o agrupamento em seitas intolerantes" e a segunda "é uma cultura fundada na visão e na compreensão de obras". (Ibid, p. 40-42).

legitimação de uma arte ainda amplamente desprezada." Pontuando que esta cinefilia francesa se organiza em torno do cinema de Hollywood, de Baecque (2010) chama a atenção para a transferência de referências eruditas e tradicionais – "[...]a escola, a acumulação do saber, a mediação da escrita" e eu acrescentaria aqui toda uma prática de recepção contemplativa/reflexiva calcada na binômio razão-sensibilidade – aos produtos da comunicação de massa. Segundo Baecque (2010) são aplicados "a cineastas que trabalham no cerne do sistema comercial um olhar e palavras anteriormente reservadas aos artistas e intelectuais de renome".

Neste ponto tornam-se explícitas as dificuldades inerentes à tentativa de inserir o cinema – com suas inevitáveis dimensões tecnológica, industrial e mercantil – no "corpus sacramentado da cultura dominante". O cinema possui uma ambiguidade ontológica: é, ao mesmo tempo, um produto industrial e potencial objeto de arte (PESCETELLI, 2010, p. 69). O contato com a comunicação de massa, entretanto, não modificou essencialmente o conceito de cultura utilizado pelos cinéfilos franceses; as referências utilizadas para pensar o cinema são, como vimos no parágrafo anterior, as mesmas da grande arte institucionalizada e sacramentada pelas elites.[118] Ou seja, a operação dos cinéfilos franceses só funciona a partir da exclusão de toda uma gama de aspectos essenciais à compreensão do cinema. Permanece a contradição fundamental da "estratégia contracultural" do grupo francês, pois "embora se recuse a conceber o cinema americano como um modelo econômico [...], o vê como uma estética." (BAECQUE, 2010, p. 44). Questionamos a possibilidade de dissociar a estética do filme de suas condições de produção, inclusive porque a questão da autoria, fundamental na discussão estética, é controversa no cinema.[119]

De qualquer maneira, pode-se dizer que a instituição de uma cultura cinematográfica esteve associada a um projeto político, no sentido mais ou menos amplo da palavra, a depender do caso, de luta contra a lógica estritamente mercantilista da indústria cinematográfica. Isso ocorre no exemplo citado – um projeto de oposição à cultura oficial francesa que tenta recontextualizar, de maneira muito própria, a relação entre cultura de massa e cultura erudita –, ou, para citar um outro extremo, nas práticas do cineclube Os Amigos de Espartacus, coordenado por Léon Moussinac, que inaugura, a partir de 1928, uma nova fase

[118] Também Glauber Rocha (2003, p. 59) refere-se a LIMITE como "Mona Lisa do nosso cinema".
[119] Além disso, Pierre Bourdieu (2003, p. 105) reafirma a existência de modelos muito diferentes entre si: "ao contrário do sistema da indústria cultural, que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes."

do cineclubismo francês, de inspiração socialista, que se lança na busca de um público maior e menos elitizado.

Antes de refletirmos sobre as condições de estabelecimento de uma cultura cinematográfica no Brasil, que foi fundamental para a construção de um espaço para a preservação audiovisual no país, precisamos situar o processo internacional de criação de cinematecas.

3.2 Um panorama da história dos arquivos de filmes

Apenas três anos após as primeiras exibições públicas do Cinematógrafo dos Irmãos Lumière, o cinegrafista polonês Boleslaw Matuszewski publica em Paris dois textos instigantes intitulados *Uma nova fonte histórica* e *A fotografia animada, o que ela é, o que ela deveria ser*.[120] Num momento em que o Cinematógrafo é uma novidade no mundo do entretenimento e considerado uma mera atração técnica, Matuszewski, visionariamente, pensa não somente no que os filmes são, mas também no que "deveriam ser". Defendendo a importância do cinema como fonte histórica, ele ressalta o seu "caráter de autenticidade, de exatidão, de precisão" e propõe a imediata formação de um depósito de filmes:

> De simples passatempo, a fotografia em movimento se tornará então um método agradável para o estudo do passado. [...] É preciso de imediato armazenar a história pitoresca e exterior, para a empregar mais tarde, sob o olhos dos que não a testemunharam. (MATUSZEWSKI, 1898).[121]

Logo começam a surgir depósitos de filmes. Ainda no final do século XIX são depositados filmes na Biblioteca do Congresso de Washington para comprovação de direitos autorais e o Museu Britânico começa a recolher filmes, interessado no seu potencial como registro histórico. Em 1913 o jornalista político Anker Kirkeby começa, em Copenhagen, a colecionar material fílmico de personagens que poderiam ser de interesse histórico para a posteridade (KROHN apud PESCETELLI, 2010, p. 40). Essas primeiras coleções de filmes são formadas por instituições muito diferentes, com perfis organizacionais, interesses e

[120] O folheto *Une nouvelle source de l'Histoire* tem uma versão em português disponível em: <http://www .contracampo.he.com.br/34>. Acesso em: set. 2010. Em 1999, a Filmoteca de Varsóvia publicou os dois textos em inglês com o título *A New Source of History / Animated Photography: what it is, what it should be*.
[121] Tradução de Daniel Caetano, *Contracampo*, nº 34, 2001.

especializações as mais diversas. Este início marcado pela heterogeneidade será determinante para a situação posterior dos arquivos de filmes.

A fundação da *Svenska Filmsamfundet* (Sociedade Sueca de Cinema) em Estocolmo, no ano de 1933, pode ser considerada o marco de uma nova era. Segundo a Federação Internacional dos Arquivos Fílmicos (FIAF) este é o "primeiro arquivo de filmes no sentido moderno da expressão".[122] Os arquivos que existiam até então não tinham como meta principal a salvaguarda do acervo, atendendo a objetivos utilitários (educacionais, religiosos, militares etc.).[123] O que a Sociedade Sueca de Cinema traz como novidade é o fato de seu objetivo *essencial* ser a preservação dos filmes.

Nos anos seguintes nascem diversas instituições que visam à salvaguarda de filmes. O *Reichsfilmarchiv* de Berlim foi criado em 1934; no ano seguinte aparecem a *National Film Library* (Londres) e a *Film Library of the Museum of Modern Art* (Nova York); em 1936 é a vez da *Cinémathèque Française* de Paris, instituição que influenciou os primeiros anos da Cinemateca Brasileira. Nesta época foi publicada a primeira recomendação internacional para arquivos de filmes (Anexo A).[124]

O movimento de criação de cinematecas nos anos 1930-1940 é uma reação a uma "onda de destruição" de filmes mudos, após o surgimento do cinema sonoro em 1927[125], e da mudança na percepção dos filmes, que passam a ser vistos como potenciais obras de arte. Em 1938, a Fiaf foi instituída com apenas quatro membros: as recém-criadas cinematecas de Berlim, Londres, Paris e Nova York. Nos anos 1940, novos arquivos de filmes surgem em

[122] Cf. a cronologia da Fiaf, disponível em:<http://www.fiafnet.org/uk/members/fiafchronology.cfm>, Acesso em: fev. 2009. Por se tratar de um arquivo *privado*, alguns autores não consideram a Sociedade Sueca de Cinema como marco inicial. Esta interpretação parte de uma definição implícita de arquivos de filmes como instituições *estatais*, entretanto Carlos Roberto Souza (2009, p. 20-29) faz uma análise dos arquivos filiados à Fiaf e encontra os variados tipos de relações entre arquivos de filmes e os poderes públicos: "arquivos criados e mantidos pelo poder público ...; associações privadas que se mantêm privadas ...; associações privadas ou departamentos de associações privadas que, em determinado ponto de sua história, são incorporadas – isoladamente ou com suas associações maiores – ao poder público ..; departamentos de associações privadas que se mantêm privadas ...". Cf. também as tipologias apresentadas por Ray Edmondson (1998, p. 14-18) e Christian Dimitriu (2007, p. 6-18).

[123] Um exemplo é o *Imperial War Museum* da Inglaterra, que desde os anos 1920 destinava recursos para acervos.

[124] A recomendação é parte das resoluções finais do IX Congresso Internacional de Cinema (Berlim, 1935).

[125] Alfonso del Amo, da Filmoteca Española e membro da Comissão Técnica da Fiaf, em comunicação oral apresentada no FIAT/ IFTA World Conference (Madrid, 28 de outubro de 2006) refere-se a quatro "ondas de destruição" na história do cinema, todas relacionadas com as mudanças de padrões e formatos usados pela indústria de filmes. A primeira, por volta de 1918, quando o filme de longa-metragem conquista o mercado, levando o chamado "primeiro cinema", com sua diversidade de formatos e durações, a ser visto como "primitivo" e sem valor comercial . A segunda onda, citada acima, vem com o surgimento do cinema sonoro, a partir de 1927. A terceira onda de destruição massiva de filmes acontece na década de 1950, quando o filme de nitrato de celulose, altamente combustível, é substituído pela película de acetato de celulose. A quarta, em andamento, é causada pela filmagem e exibição em suportes digitais que, além de frágeis, são de rápida obsolescência.

diversos países europeus e são criados arquivos estatais no Uruguai[126], Argentina, URSS, Tchecoslováquia e Polônia.

Os anos iniciais da Fiaf são marcados por uma forte polarização entre Ernest Lindgren, da *National Film Library* - NFA (Arquivo Nacional de Filmes do Reino Unido), que defendia o primado das ações de preservação, e Henri Langlois, da Cinemateca Francesa, cujo foco estava nas atividades de difusão. A preservação audiovisual só começa a encontrar bases mais sólidas a partir da década de 1960, época em que a Fiaf passa a formar comissões técnicas, sendo a primeira delas a de preservação. Seu primeiro diretor, Herbert Volkmann, do *Staatliches Filmarchiv der DDR* - SFA [Arquivo de Filmes da República Democrática Alemã] escreverá o primeiro manual técnico da Fiaf, *Film Preservation*, publicado em alemão em 1963 e traduzido posteriormente para o inglês (1965) e o francês (1967).[127]

Com uma história (e um objeto) tão recente, as cinematecas vão ter que aprender na prática a lidar com os filmes e a desenvolver, às vezes na base de "tentativa e erro", os procedimentos necessários a sua preservação. A partir dos anos 1960, os arquivos investem esforços na pesquisa e reflexão de questões práticas e teóricas, e o intercâmbio entre eles, através da Federação Internacional de Arquivos de Filmes, será de fundamental importância. Novas comissões são criadas na Fiaf – a de Documentação e Catalogação em 1968, a de Programação e Acesso em 1991 – e suas publicações passaram a ter um importante papel na difusão e na codificação das informações, a exemplo do *Glossário de Termos Fílmicos* (com verbetes em doze línguas), *Regras de Catalogação para Arquivos de Filmes* (com versões em inglês, francês e espanhol), ou *Technical Manual of the Fiaf Preservation Commission* (um manual de preservação de cinema e vídeo com versões em inglês e francês). A partir de 1973 começam a acontecer em Berlim Oriental os Cursos de Verão da Fiaf, que oferecem treinamento para os profissionais de arquivos, com especial atenção para os países em desenvolvimento, e que terão grande importância para o incremento da metodologia de trabalho da Cinemateca Brasileira e para o início de um processo mais sistemático de conservação dos filmes da Cinemateca do MAM-RJ.

---

[126] Segundo Maria Rita Galvão, o *Archivo Nacional de la Imagen del Uruguay*, fundado em 1943, é o mais antigo da América Latina (GALVÂO, 2006, p. 44). Raymond Borde, porém, menciona no seu livro "Les cinémathèques" uma Filmoteca Nacional que teria sido criada no México em 1936, que teria tido vida curta (apud SOUZA, 2009, p. 39).

[127] Fausto Correa Jr. (2010, p. 65) questiona Raymond Borde, quando ele fala em um "trajeto que foi [...] da *subjetividade* à *objetividade técnica*", sublinhando o aspecto político das mudanças ocorridas na Fiaf neste período. Sem negar o aspecto político deste processo de câmbio, há que se pontuar um avanço, a partir daí, tanto nas teorias quanto nas práticas da preservação como um todo. Cf. o capítulo "De volta a Fiaf: o início da mutação do conceito".

A Fiaf buscou parcerias a fim de transformar a preservação audiovisual num tema de interesse mundial e o ano de 1979 marca o início oficial das atividades de consultoria e informação entre Fiaf e a Unesco, que irá se traduzir na *Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento,* aprovada na Assembleia Geral da Unesco em Belgrado em 1980 (Anexo A). A *Recomendação* propõe que os Estados-membros assumam a responsabilidade pelo seu patrimônio de imagens em movimento, consideradas "novas formas de expressão, particularmente características da sociedade atual, e nas quais se refletem uma parte importante e cada vez maior da cultura contemporânea". Seus principais pontos são: a criação de arquivos de filmes em países onde eles não existam; a introdução de instrumentos jurídicos que garantam o depósito compulsório dos filmes produzidos no país em seus arquivos fílmicos, além do estímulo ao depósito voluntário de cópias de filmes estrangeiros.

Em 1984, a Unesco publicou um número especial do *Unesco Courier* em homenagem aos arquivos de filmes intitulado *Eternal Cinema*. A partir de 1993 a Federação passa a publicar o *Journal of Film Preservation*, que existe também em versão online.

A Fiaf congrega, em 2010, 151 arquivos de todas as regiões do mundo, que se reúnem anualmente em um dos países membros. Um estudo apresentado por Maria Rita Galvão no 62º Congresso da Fiaf (São Paulo, 2006) indica que existem pelo menos 32 cinematecas iberoamericanas, "además de decenas, tal vez cientos, de otros archivos fílmicos com preocupaciones de orden técnico em la preservación de sus acervos."(GALVÃO, 2006). Vinte e sete delas são filiadas à Fiaf.[128]

Além da Fiaf e de várias associações regionais[129], existem hoje diversas outras instituições da área, como a *Association of Moving Image Archivists* (Amia), a *International Federation of Televison Archives* (Ifta/Fiat) ou a *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (Iasa). Também aumentou consideravelmente o número de publicações neste campo.

Desde 2006, o dia 27 de outubro, data da adoção da Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento, passou a ser comemorado como Dia Internacional do Patrimônio Audiovisual.

---

[128] Dados obtidos no site da instituição em março de 2011.

[129] Por exemplo a *Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágen en* Movimiento (Claim), criada em 1985, a *Association of European Film Archives* (ACE), de 1991, ou da *South East Asia-Pacific Audiovisual Archive Association* (Seapava), instituída em 1996.

- **Questões e conceitos da preservação audiovisual**

Após esta breve introdução ao mundo dos arquivos de imagens em movimento, precisamos definir os termos básicos usados neste trabalho e delimitar algumas questões relevantes para o setor. Comecemos com a definição sobre os objetos da preservação audiovisual, os registros audiovisuais, entendidos, de acordo com o estatuto da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), como:

> [...]o produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão.

Mas os registros audiovisuais são apenas parte – mesmo que parte essencial – do patrimônio audiovisual, que inclui também os chamados materiais correlatos: fotos, cartazes, materiais de produção e divulgação, roteiros, cenários e figurinos, equipamentos etc.

Preservação é entendida neste trabalho no sentido proposto por Carlos Roberto de Souza na sua tese de doutorado:

> A **preservação** será entendida como o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. [...] A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação[130], a duplicação[131], a restauração[132], a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades. (SOUZA, 2009, p. 6, grifos do texto).

A expressão "preservação audiovisual" é usada pelo setor para se autodenominar no Brasil e no exterior. Veremos, entretanto, no capítulo quinto, que as definições correntes no

[130] Segundo Souza (2009, p. 6, grifos do texto): "A **conservação** engloba todas as atividades necessárias para prevenir ou minimizar o processo de degradação físico-química de um artefato, seja ele produzido pelo arquivo ou um objeto anteriormente existente, incorporado pelo arquivo com possíveis sinais de dano ou instabilidade." Fernanda Coelho (2009, p. 14) incluiu aqui a expressão "ou sem" ficando, então "incorporado pelo arquivo com [ou sem] possíveis sinais de dano ou instabilidade."

[131] "A **duplicação** é um conjunto de práticas relacionadas à criação de uma réplica de uma obra audiovisual, seja uma cópia de segurança a partir do original ou de elementos de preservação existentes, ou como forma de possibilitar o acesso à obra." (Ibid., p. 7).

[132] "A **restauração** abrange procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais realizados com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do artefato audiovisual, devolvendo-o ao estado mais próximo possível de suas condições originais quando criado e/ou exibido." (ibid.).

mundo da preservação audiovisual são incongruentes com os termos usados historicamente pelo Iphan, órgão federal responsável pela proteção do patrimônio cultural brasileiro.

Adotamos a definição de Ray Edmondson (2013) para arquivo audiovisual, que é a seguinte:

> [...]uma organização cujo objetivo, que poderá ser estabelecido por lei, consiste em possibilitar o acesso a um acervo de documentos audiovisuais e ao patrimônio audiovisual, através das atividades de reunião, gestão, conservação e difusão.[133]

Numa versão anterior da publicação, Edmondson (1998, p. 8) fez questão de ressaltar um aspecto central:

> [...]colecionar / administrar / preservar / fornecer acesso a documentos audiovisuais é seu objetivo principal e não uma atividade suplementar no meio de outras. A palavra de ligação é **e**, não **ou**: o arquivo faz tudo, não algumas destas coisas. (grifos do autor).

É interessante observar que a definição apresentada em 2004 coloca como objetivo principal *o acesso*, daí derivando as outras atividades de um arquivo, enquanto na versão de 1998 o objetivo é "colecionar, administrar, preservar [... a fim de] possibilitar o acesso".[134] Colocar o acesso em primeiro plano é uma forma de diluir a tensão entre atividades de conservação e de difusão que existe desde os primeiros anos da Fiaf. Este é realmente um "falso dilema", como disse Gustavo Dahl[135]: filmes são preservados pelo seu valor sociocultural (estético, histórico, documental etc.) e este ao mesmo tempo se expressa e se constrói na experiência intelectual e sensível das pessoas com os filmes. Sem a possibilidade do acesso, portanto, seria difícil fundamentar a necessidade da preservação. Para Fernanda Coelho (2009, p. 58), preservação e difusão são "atividades complementares que se justificam mutuamente". A difusão, entretanto, não pode acontecer a custo da preservação, uma vez que, se os filmes forem destruídos, perde-se a possibilidade de acesso a eles. Faz sentido, portanto, que o Código de Ética da Fiaf aponte como "compromisso primordial [dos arquivos de

[133] Seguimos a Fiaf, que se refere a "arquivos de filmes" de uma forma ampla, como instituição que possui um acervo audiovisual e/ou material correlato, incluindo cinematecas, filmotecas e museus de cinema. A Cinemateca Brasileira aparece no seu Regimento Interno de 2007 como "Arquivo de filme, vídeo e televisão."; o Imperial War Museum de Londres, hoje se intitula um "Film and Video Archive". Mesmo tendo consciência que o conceito de imagem em movimento é mais ampla que o de filme, eles serão empregados aqui de forma equivalente.

[134] A versão anterior do texto, de 1998, dizia que "Um arquivo audiovisual é uma organização ou departamento de organização que tem como objetivo colecionar, administrar, preservar e possibilitar o acesso a um conjunto de documentos audiovisuais e patrimônio audiovisual." (EDMONDSON, 1998, p. 8).

[135] Entrevista com Gustavo Dahl (Rio de Janeiro, 21 de outubro de 2010).

filmes...] o de *conservar* os materiais sob seus cuidados e, *desde que não haja riscos a esse compromisso*, torná-los disponíveis para estudo, pesquisa e projeções públicas." (Código de Ética da Fiaf, p. 2, grifos nossos). No mesmo sentido vai o próprio Edmondson quando afirma que

> [...]acesso acarreta riscos e custos, sejam grandes ou pequenos: contudo a preservação não faz sentido sem a perspectiva de acesso. [...] Qualquer que seja a escolha, o modo de acesso deve ser tal que não ponha a sobrevivência do trabalho sob risco *inaceitável*. Se o custo não pode ser garantido naquele momento, o acesso pode não ser assegurado até que aquele possa ser suportado e tenha prioridade suficientemente alta que o justifique. (EDMONDSON, 2004, p. 37, grifo do autor).

Tendo em vista, em primeiro lugar, que os arquivos têm como missão possibilitar o acesso aos filmes e, em segundo lugar, que restauro e duplicação são procedimentos caros e complexos, os arquivos deveriam investir prioritariamente na *conservação* dos filmes, ou seja, em prevenir sua deterioração. A conservação exige a presença de técnicos especializados, o uso de equipamentos específicos, um trabalho cotidiano intenso e permanente. Ao definir preservação, Carlos Roberto de Souza sublinha um aspecto fundamental:

> A preservação não é uma operação pontual mas uma tarefa de gestão que não termina nunca. A manutenção a longo prazo da integridade de um registro ou de um filme depende da qualidade e do rigor do processo de preservação executado ao longo das décadas, não importa sob quais regimes administrativos, até um futuro indeterminado. Nenhum filme *está* preservado; na melhor das hipóteses, ele está *em processo* de preservação. (SOUZA, 2009, p. 7, grifos do autor).

Filmes são artefatos de extrema fragilidade e é isso que leva o autor a pontuar a preservação como um processo, dando relevo à questão da continuidade. É neste sentido que ele fala em preservação com "tarefa de gestão", o que expressa a importância dos arquivistas audiovisuais, aqui definidos como

> [...]pessoa, formalmente qualificada ou oficialmente reconhecida, que trabalha profissionalmente num arquivo audiovisual no desenvolvimento, administração, preservação ou difusão de sua coleção, ou na tarefa de servir a sua clientela. (EDMONDSON, 2004, p. 25).

A diversidade de modelos institucionais das cinematecas dificulta o reconhecimento da profissão do arquivista audiovisual como algo distinto de outros tipos de arquivistas, bibliotecários e museólogos.[136] A profissão exige competências específicas, múltiplas e variadas que abarcam desde conhecimentos detalhados da linguagem e história do audiovisual; propensão hermenêutica; habilidade técnica (incluindo a aptidão para operar equipamentos complexos e sensíveis); compreensão de física e química; conhecimentos de arquivologia e técnicas de documentação de materiais muito distintos como filmes, vídeos, revistas, cartazes, fotos e documentos institucionais. Tudo isso é necessário para realizar aquilo que o Código de Ética da Fiaf apresenta como sua responsabilidade:

> [...]arquivos de filmes e arquivistas de filmes são os guardiães do patrimônio mundial de imagens em movimento. É sua responsabilidade proteger esse patrimônio e transmiti-lo à posteridade nas melhores condições possíveis e na forma a mais fiel possível da obra original. (FIAF, 1998).

Admitindo que o ofício não se apoia em referências precisas, Edmondson investe na sistematização de dados para demonstrar as peculiaridades do trabalho de preservação audiovisual, apontando alguns aspectos específicos, tais como: a tensão entre os aspectos comerciais e estéticos do cinema; a complexidade advinda das diferentes formas de acesso possíveis (pesquisa individual, exibição pública ou comercialização etc., só para citar as mais tradicionais); as especificidades no desenvolvimento de coleções audiovisuais[137], bem como de sua gestão, que demanda, por causa da fragilidade dos filmes, catalogação e informação técnica detalhada, verificação rigorosa e periódica e a necessidade de ambientes de armazenamento diferenciados.[138]

---

[136] O que é considerado problemático pelos arquivistas, numa discussão ainda em andamento sobre o grau de especificidade do trabalho do preservador audiovisual.

[137] Com a existência não somente do depósito obrigatório, mas também do depósito voluntário, em alguns casos, o que torna importante o desenvolvimento de relações pessoais com artistas, produtores, distribuidores e colecionadores.

[138] Os filmes precisam de diversos tipos de espaços de acondicionamento: a) filmes de nitrato, facilmente incendiáveis, precisam de espaços próprios e não podem estar juntos com os filmes de acetato e poliéster; b) filmes coloridos e P&B necessitam de temperatura e umidade distintas; c) as matrizes devem ficar separadas das cópias de difusão; d) os filmes devem ser separados conforme o grau de deterioração, tendo em vista, p. ex., que um filme assolado por fungos, pode contaminar outros; e) ao ser retirado de um espaço climatizado, o filme deve ficar algum tempo em ambientes de transição para sua adaptação gradual às novas temperaturas. Suportes magnéticos, por sua vez, necessitam de condições de acondicionamento especificas.

3.3 CONSTRUINDO UM ESPAÇO PARA A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NO BRASIL

3.3.1 Cinema brasileiro e cultura cinematográfica

Analogamente ao que relatamos sobre os inícios do cinema na Europa, fala-se, no Brasil, tanto dos efeitos desagregadores do cinema e da situação de concorrência com as artes estabelecidas, quanto de suas possibilidades como vetor da modernidade. Para Mário de Andrade (1922, p.2), por exemplo, "a cinematografia é a criação mais representativa de nossa época."

Entretanto, as condições para estabelecimento de uma cultura cinematográfica no Brasil são bem distintas das europeias. Por um lado, um país marcado por sua história enquanto colônia portuguesa, lugar atrasado na criação de instituições de cultura e educação.[139] Na passagem do século XIX para o XX, o Brasil era uma sociedade fortemente ancorada no mundo rural e a fragilidade dos centros urbanos se conjugava à quase inexistência de um aparato institucional que desse vida à cultura. Somente em 1808 foram criadas instituições como o Colégio Médico-Cirúrgico da Bahia ou a Real Biblioteca do Brasil no Rio de Janeiro, cujo acervo veio de Portugal com a Família Real e foi, em parte, levado de volta quando do seu retorno em 1821.

Do ponto de vista econômico, prevalecia a agricultura de exportação iniciada com o ciclo do açúcar; a ascensão do café transformou São Paulo em novo polo econômico do país, impulsionando o desenvolvimento urbano da região. Ressalte-se ainda que o primeiro surto industrial brasileiro, de meados do século XIX, não é fruto de um esforço deliberado para promover o desenvolvimento econômico do país, mas sim da necessidade de aumentar a arrecadação pública e consequente elevação de impostos sobre a importação (FAUSTO,

[139] A Universidade do Paraná, criada em 1912, durou apenas três anos; em 1920 surgiu a Universidade do Rio de Janeiro; em 1927, a Universidade de Minas Gerais. Segundo Ana Waleska Mendonça (2000, p. 136), "a reunião em universidade dessas instituições, entretanto, não teve um maior significado e elas continuaram a funcionar de maneira isolada, como um mero conglomerado de escolas, sem nenhuma articulação entre si [...] e sem qualquer alteração nos seus currículos, bem como nas práticas desenvolvidas no seu interior." Por este motivo, alguns autores consideram a Universidade de São Paulo, que iniciou suas atividades em 1934, a primeira universidade brasileira. Na USP, assim como na Universidade do Distrito Federal, criada por Anísio Teixeira em 1935, "a preocupação com o desenvolvimento da pesquisa e dos altos estudos é central" (MENDONÇA, 2000, p. 139). A Universidade da Bahia foi instituída em 1946, incorporando a Escola de Cirurgia da Bahia, primeiro curso universitário do Brasil (1808), além dos cursos de Farmácia (1832) e Odontologia (1864), a Academia de Belas Artes (1877), Direito (1891) e Politécnica (1896). Para comparar: a Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de Lima (Peru) foi fundada em 1551; a Real y Pontificia Universidad de México iniciou seus cursos em 1553; a Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo de la Habana (Cuba) é de 1728. Mais em (RUBIM; BAYARDO, 2008) e (FÁVERO, 2000).

2001). O aumento das tarifas encarece os produtos estrangeiros, abrindo espaço para a indústria brasileira que, assim, traz desde o berço a marca de uma posição periférica: ela alimenta o mercado interno com produtos simples, mantendo a dependência da importação de produtos mais caros e sofisticados. Nesta lógica, o cinema é algo que "viria de fora", na medida em exige equipamentos e produtos importados, e pessoas aptas a operá-los.

Não será uma equação simples pensar nas possibilidades de desenvolvimento de uma indústria de cinema num país cuja industrialização é não apenas incipiente, como também dependente, e no qual um mercado cultural só começa a se formar, muito lentamente, nos anos 1930.

Como disse Paulo Emilio Salles Gomes (1980) no seu artigo seminal, a trajetória do nosso cinema se dá nos termos do subdesenvolvimento. A moderna cultura brasileira (não somente a cultura cinematográfica) se constitui em um contexto de dependência mais amplo, de vinculação a modelos e ideais necessariamente externos. Segundo Jean-Claude Bernardet (1979, p. 17), "neste quadro, o cinema brasileiro não tem vez, pois, se o foco da 'verdadeira' cultura encontra-se fora do Brasil, como levar a sério a produção local?" Para as elites, não se trata "de procurar uma originalidade, uma especificidade dos processos culturais no Brasil, mas sim de pôr a 'cultura brasileira' em dia com o que de mais recente produzam as metrópoles." (Ibid).

Não cabe aqui aprofundar o papel das revistas de cinema na constituição da cultura cinematográfica no Brasil, mas sublinhamos abaixo alguns aspectos percebidos em duas delas, *O Fan* e *Cinearte*, que dão indícios sobre as condições e contradições deste processo.

Considerado o primeiro cineclube do país[140], o Chaplin-Club, em atividade no Rio de Janeiro entre 1928 e 1931, foi uma iniciativa de um grupo de jovens provenientes de tradicionais famílias cariocas que defendia apaixonadamente o cinema como uma "arte pura, essencialmente visual", definida em função do cinema silencioso.[141] O grupo reverenciava o que havia de mais elevado nos filmes mudos e que somente uma apreciação mais sofisticada e exigente poderia trazer à luz. Entretanto, segundo eles haveria uma dificuldade no Brasil, aqui "não há público que entenda de cinema. Em Paris há." (*O Fan*, Rio de Janeiro, nº 8, p. 16,

[140] Em artigo na revista *Cinemais* (nº7, p.54, 1997) Arthur Autran informa que, antes disso, em 1917, Adhemar Gonzaga e um grupo de amigos teriam criado o cineclube Clube do Paredão no Rio de Janeiro. Veja ainda FELICE, 2012, p. 10 e LUCAS, 2005, p. 62-63.

[141] Os fundadores do Chaplin Club foram Plínio Sussekind Rocha, Otavio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello. A citação foi retirada do artigo de Octavio de Faria, "Contra o filme falado", publicada em *O Fan*, nº 2, p. 3, 1928. Os nove números de *O Fan* estão disponíveis na internet em: <www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/ colecoes_fan.html >. Os fundadores do Chaplin Club foram Plínio Sussekind Rocha, Otavio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello.

1930). Para fechar esta lacuna foi criado o Chaplin-Club – registrado legalmente, com estatutos, diretoria eleita e mesmo um "órgão oficial", o jornal *O Fan*. Nas palavras de Octavio de Faria (apud FELICE, 2012, p. 48): "Seja por meio de *O Fan*, no seu formato de revista, seja pela exibição de filmes especiais, o objetivo visado foi 'o público', sobretudo esse suscetível de se interessar pelo cinema como uma nova forma de arte."

O Fan (1928-1930) não foi a primeira publicação especializada do país. Desde 1913 existiam as revistas *Cinema*, impressa em Paris, e *A Fita*. Segundo Ruy Gardnier e Juliano Tosi (2000), nos anos seguintes surgiram diversas outras[142], entre elas *Palcos e Telas*, de 1918, "primeira revista brasileira com críticas [que] tenta dar conta dos filmes em cartaz", e *Cinearte* de 1926, "que se autodefinia como 'o natural intermediário' do público com Hollywood".

Mas *O Fan* atuava em uma esfera distante do entretenimento. Atentos aos movimentos de *avant-garde*, leitores de revistas internacionais, conhecedores dos textos de Canudo, Delluc e Moussinac, os jovens do Chaplin-Club, refletiam sobre a crítica e a teoria cinematográfica, e empreendiam esforços para definir os alicerces de um cinema-arte. Apesar da vida curta e de sua penetração mínima entre o público brasileiro, os ensaios publicados n'*O Fan* deram uma grande contribuição ao desenvolvimento do pensamento cinematográfico no país (FELICE, 2012; HEFFNER, 2011; XAVIER, 1978). Tendo influenciado nomes como Paulo Emílio Salles Gomes e Vinicius de Moraes[143], o Chaplin-Club será posteriormente considerado uma espécie de "mito de origem da cultura cinematográfica no Brasil" (QUENTAL, 2010, p. 33).

Vale lembrar que os rapazes do Chaplin-Club – com todas as diferenças nas ideias defendidas pelos membros do grupo[144] – fizeram uma tentativa análoga à que observamos nos cinéfilos franceses do pós-guerra: isolar as questões estéticas e "universais" do cinema das suas circunstâncias mais materiais. E esta posição vai marcar sua relação com o cinema brasileiro. Se, por um lado, o artigo 10 dos estatutos diz que "é com a máxima simpatia que o Clube vê o movimento cinematográfico brasileiro e ele próprio não pensa ser senão uma parte desse movimento, dentro do qual se coloca", por outro lado, há uma pré-condição inevitável para sua relação com os filmes (brasileiros ou não): a "qualidade artística". Segundo Fabricio

[142] Por exemplo: *Revista dos Cinemas* e *Theatro e filme* (1917); *Palcos e Telas* (1918); *Cine Revista* (1919), *Artes e Artistas* e *A Tela* (1920); *A Scena Muda* e *Telas e Ribaltas* (1921); *Foto-Film* (1922).
[143] Que iria, extemporaneamente nos anos 1940, retomar a discussão sobre a superioridade do cinema mudo.
[144] Sobre as diferenças de posição entre os autores do Chaplin Club veja Xavier (1978) e Felice (2012). Plinio Sussekind, por exemplo, "demonstrava maior interesse em afinar o discurso do Chaplin-Club sobre cinema brasileiro com o de *Cinearte*." (FELICE, 2012, p. 85). Mais sobre a relação do Chaplin-Club com a indústria e com *Cinearte* nas páginas 76-77.

Felice (2012, p. 100), o grupo negociou "a inserção de suas propostas estéticas, para além da reflexão crítica, no meio cinematográfico brasileiro de então" através da publicação de roteiros ou das seções de comentários sobre o circuito exibidor carioca e "valorizou ou desprezou filmes de acordo com a adequação de cada uma destas obras ao seu projeto estético." O filme BARRO HUMANO seria, para o grupo, o primeiro filme de *avant-garde* brasileiro e marco inicial da cinematografia nacional[145], enquanto LIMITE é visto como exemplo de cinema puro universal.[146] Mas é clara a posição periférica do cinema nacional para o grupo e é com propriedade que Felice (2012, p. 73) refere-se a uma relação com o cinema nacional caracterizada por "um pensamento complexo e, muitas vezes, ambíguo".

Apesar de se ter notícia da produção de filmes no país pelo menos desde 1898 (VIANY, 1959; NORONHA, 1994; BERNARDET, 2008), o cinema brasileiro vivia em uma espécie de limbo; o trabalho dos pioneiros que existiram em diversas regiões do Brasil esbarrava em uma dupla negação: ele não alcançava os modelos idealizados de arte nem se constituía enquanto indústria.[147] No discurso dos artistas e intelectuais, o cinema brasileiro não existia. Arthur Autran (2004, p.11) chama a atenção na sua tese de doutorado para um fato curioso:

> Uma das características mais intrigantes da massa de textos que se dedicou a pensar o cinema brasileiro [...] é a frequência com que se afirma a inexistência da produção cinematográfica no Brasil. Páginas e páginas escritas sobre algo que na própria opinião dos autores não existe ou tão banal que é como se não existisse.

A partir de uma visão normativa do que deveria ser um filme e medido em função de modelos estrangeiros, o cinema nacional seria desprovido de ambições estéticas. Ele seria um bebê "que ainda dorme envolto em faixas sem saber balbuciar uma palavra", nas palavras de Amador Santelmo, em 1921; um "pimpolho mal educado" a fazer gracinhas terríveis, como

---

[145] BARRO HUMANO (1929, direção de Adhemar Gonzaga, produção da Benedetti Filme, do Rio de Janeiro). O filme teve sua première no Cine Império (RJ), em 16 de junho de 1929. Cf. "Agradecendo". *O Fan*, nº 5, p. 1, 1929. Veja também "O que é o cinema brasileiro – Barro Humano" e "Em demanda do cinema brasileiro ou vendo 'Barro Humano' nos estúdios da Benedetti Film", (Ibid., p. 3 e 4.) Há também um artigo de Octavio de Faria no número seguinte (*O Fan*, nº 6, p. 5, 1929).

[146] LIMITE (1931, dirigido e produzido por Mário Peixoto). O pré-lançamento, numa sessão especial do Chaplin-Club, aconteceu no Cinema Capitólio, em 17 de maio de 1931. Cf. *O Fan*, 9, p 75-76, 1930. Nas páginas seguintes foi publicado um trecho do roteiro.

[147] Na Bahia a produção de filmes tem início em 1910, quando Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, donos da Photografia Lindemann, filmam REGATAS NA BAHIA. Até 1914, a dupla filmou diversos eventos locais e produziu quatro números de um cine-jornal, o LINDEMANN-JORNAL. (BOCCANERA JUNIOR, 1919; SILVEIRA, 1978). A *Cronologia cinematográfica brasileira 1898-1930* indica outros exemplos da produção dos estados do Nordeste nos primórdios do cinema: CARNAVAL PARAIBANO (1910, de Walfredo Rodrigues-PB), TRANSPORTE DOS RESTOS MORTAIS DE JOÃO LISBOA... (1911, da Empresa Silva Gonçalves-MA) e o JORNAL DA TELA PERNAMBUCANO (1916, Italo Manjeroni-PE).

aparece num artigo de *O Fan*, (nº 5, p. 3, 1929). Um cinema amador, tosco, vulgar e, de certa forma, constrangedor. Jean-Claude Bernardet (1979, p.16) explica que:

> [...]processo de dependência possibilitou que, ao nível do imaginário e do consumo cultural, as classes dominantes tivessem a ilusão de ser como que um prolongamento das burguesias europeias (e principalmente francesas em termos de cultura) e sempre tentassem se igualar a elas através de uma operação quase mágica, pois *pelo viés do consumo e não da produção cultural*. (grifos nossos).

Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, colegas e amigos desde o Clube do Paredão, empenharam-se em instituir um espaço público em defesa do cinema brasileiro, criando em 1924 as colunas "Filmação nacional" na revista *ParaTodos* e "Cinema no Brasil" em *Selecta*. Esta última é considerada "a primeira tentativa ordenada de se tentar compreender as dificuldades econômicas e o atraso técnico da produção brasileira." (GARDNIER; TOSI, 2000).

Dois anos depois surge *Cinearte,* uma revista sem pruridos de falar em mercado, nas receitas obtidas pelos filmes, nos salários dos astros e estrelas[148]. O fato de ser uma revista que defendia o cinema como entretenimento e adotava os padrões de Hollywood como modelo não impediu que, desde seu primeiro número, *Cinearte* abrisse espaço para o cinema nacional. Mais ainda: Adhemar Gonzaga e Pedro Lima fizeram, ao longo dos anos, uma apaixonada campanha em prol do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no Brasil.

Entretanto, a defesa do cinema nacional precisava ser precedida pela afirmação de sua existência e a coluna "Filmagem Brasileira"[149] empreende um esforço, que poderia ser chamado de didático, para demonstrar a realidade do cinema nacional ao público: "é preciso convencer a estes eternos maldizentes do que é nosso, que quer queiram ou não, o Cinema no Brasil é uma realidade." (CINEARTE, 1927).[150] A maior parte da produção brasileira de então era formada por *films naturaes*, cine-jornais, o desprezado cinema "de cavação".

---

[148] Fundada por Mario Behring e Adhemar Gonzaga, *Cinearte* foi publicada entre 1926-1942. A Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall disponibiliza a revista digitalmente em <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html>. Acesso em: jan. 2013. Mais sobre *Cinearte* em LUCAS, 2005; XAVIER, op.cit., p. 167 et seq.

[149] A coluna, que era conduzido por Adhemar Gonzaga, passa a se chamar "Cinema brasileiro", em 1927, quando é assumida por Pedro Lima, que deixou a revista *Selecta*.

[150] Já no seu primeiro número, a coluna começa dizendo que "mesmo os mais fanáticos pelo Cinema brasileiro, naturalmente, não conhecem J. S. Galvão..." (*Cinearte*, nº 1, p. 5, 1926). Segue-se uma "conversa" com Galvão, que conduz o leitor até os filmes A CARNE (1925) e SOFFRER PARA GOZAR (1923), da empresa Apa Film S.A. de Campinas, onde "já temos verdadeiramente uma indústria" (ibid.). O leitor aprende que não somente *existe* uma indústria de filmes no país, como também um público *fanático* por suas fitas. Jurandyr Noronha, nome fundamental para a preservação audiovisual no Brasil, conta que seu interesse pelo cinema – em especial pelo cinema nacional – nasceu através "das páginas de *Cinearte*". Cf. HEFFNER, 2013, p. 110.

Interessante notar que a revista postulava o fortalecimento da indústria, mas não eram estes filmes – que garantiam minimamente uma ocupação regular para laboratórios e profissionais (HEFFNER, 2011; SIMIS, 2008; AUTRAN, 1997; BERNARDET, 1979) – que *Cinearte* desejava fortalecer, mas sim o longa-metragem de ficção de inspiração hollywoodiana. Assim as posições da *Cinearte* são complexas e cheias de contradições, merecendo uma análise apurada, que entretanto não podemos oferecer no escopo deste trabalho.

No início dos anos 1930 se deu a passagem, apontada por Bernardet (1979), de mero consumo de filmes para sua produção. A burguesia brasileira começou a se interessar pela realização de filmes e tanto as filmagens de LIMITE quanto a criação da Cinédia S.A. por Adhemar Gonzaga, por um lado demonstram as contradições evidentes na aceitação incondicional de modelos estrangeiros, mas, por outro lado, evidenciam também as *possibilidades* que efetivamente existiam na produção cinematográfica brasileira da época. O filme experimental de Mário Peixoto é apontado como exemplo "que exercerá muita influência nas discussões estéticas do cinema brasileiro" (ANDRADE, 1962, p. 7). A Cinédia, por sua vez, produziu dramas e comédias musicais muito populares, criando gêneros e consagrando ícones como Oscarito, Grande Otelo e Carmen Miranda.

Esta potencial diversidade da produção não foi valorizada. A persistência de um discurso marcado pela dicotomia cinema-arte e cinema-indústria, termina por promover "um duplo movimento de desqualificação"[151] do cinema brasileiro, que nem alcançaria os modelos idealizados de arte, nem conseguiria se constituir enquanto indústria. Sendo assim, desconhecimento e desprezo marcam a relação dos intelectuais com o cinema feito no país: Marcos André, redator do jornal *Diário da Noite*, ao assistir LIMITE em 1931, explicou nunca ter assistido antes a um filme brasileiro (apud FELICE, 2012, p. 47); o crítico Antônio Moniz Vianna, nome relevante na história da Cinemateca do MAM-RJ, responsável por uma respeitada coluna diária no *Correio da Manhã* entre 1946 e 1974, jactava-se de não escrever sobre o cinema nacional.[152] Mesmo na *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil* de Rudá de Andrade (1962) , percebe-se o distanciamento da produção fílmica corrente. Há

[151] A expressão aparece na dissertação de Fabricio Felice (2012, p. 96); trata-se de uma citação de Laurence Creton: "A distinção apresentada como oposição entre cinema de autor e cinema comercial é uma das tendências mais frequentes e desastrosas da vulgata consagrada ao cinema. O elitismo de um é oposto à vulgaridade do outro em um duplo movimento de desqualificação que não somente choca o espírito, mas prejudica todo o cinema." Mesmo sem ser uma especificidade brasileira, refletir sobre este discurso ajuda a compreender as dinâmicas complexas que perpassam a reflexão sobre o cinema brasileiro.

[152] Informação verbal. Catani (2011).

referência apenas a LIMITE, filme de exceção.[153]

3.3.2 Cinematecas como vetores da cultura cinematográfica

Na publicação citada, Rudá de Andrade assinala como indícios do surgimento da cultura cinematográfica no Brasil: a produção de filmes documentais e/ou científicos; a relação entre cinema e educação; o aparecimento de cineclubes e de publicações especializadas; além da criação de legislação e instituições cinematográficas. O marco inicial da sua *Cronologia* é uma Filmoteca Científica que teria sido criada por Roquette Pinto no Museu Nacional em 1910 (ANDRADE, 1962, p. 5).[154] Também Glauber Rocha (2003, p. 33) inicia sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* referindo-se às cinematecas: a "cultura cinematográfica brasileira é precária e marginal: existem os cineclubes e duas cinematecas". Em artigo publicado no Suplemento Literário d'*O Estado de São Paulo*, em 23 de março de 1957, Paulo Emílio Salles Gomes afirma que a constituição da cultura cinematográfica seria "impensável sem uma cinemateca". Estas assertivas explicitam o papel fundamental das cinematecas na constituição da cultura cinematográfica. Uma cinemateca é uma espécie de catalisador: um acervo de filmes era condição essencial para difusão, reflexão e, portanto, também para a produção de um novo cinema, adequado aos novos tempos. As cinematecas são importantes vetores da cultura cinematográfica e a cinefilia, por sua vez, é um espaço fértil para a preservação audiovisual.

- **A Filmoteca de São Paulo**

Não há consenso sobre a data de criação da instituição hoje conhecida como Cinemateca Brasileira (CB) mas, como afirmou Fernanda Coelho (2009, p. 18), "é mais determinante o fato da Cinemateca ter surgido a partir de um cineclube do que a data de sua fundação." É esta orientação inicial, focada na reflexão sobre o cinema e na formação de um

[153] Lembremos que, na época da publicação da Cronologia, no início dos anos 1960, empresas como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz já haviam tentado assentar as bases industriais para um cinema brasileiro "de qualidade" ou mesmo de "padrão internacional" e a Atlântida Cinematográfica vinha exibindo filmes muito populares desde 1941. Mas, lembremos também que o surgimento da cultura cinematográfica estava associado a um projeto de resistência à lógica mercantilista da indústria de filmes.

[154] Carlos Roberto de Souza (2009, p. 15) sublinha, entretanto, que a existência de uma Filmoteca Científica no Museu Nacional não pode ser comprovada.

público crítico e esclarecido que determinará o que estamos considerando como a primeira fase da instituição, encerrada em meados dos anos 1970.[155] Chamamos a atenção para as diferentes propostas de datação[156] para mostrar que a Cinemateca Brasileira não nasceu de um projeto sistemático de preservação, mas foi se constituindo aos poucos, em função de estímulos internos e externos, bem como de interesses que variaram ao longo do tempo.

O primeiro Clube de Cinema de São Paulo, inspirado no Chaplin-Club do Rio de Janeiro, teve vida breve e foi proibido pelo DIP após algumas exibições domésticas e duas públicas em 1940. Seis anos depois, nasceu o novo Clube de Cinema[157], que tinha como objetivo maior a exibição de filmes e a reflexão sobre a Sétima Arte. Um de seus fundadores, Paulo Emílio Salles Gomes[158], voltou à França em 1946 para estudar Estética Cinematográfica e colocou os membros do Clube de Cinema em contato com o mundo dos arquivos fílmicos, detentores de antigos filmes. É com a finalidade de obter as cópias necessárias às exibições do Clube que ele sugere em carta ao diretor do Clube de Cinema, Francisco Luiz de Almeida Salles, "criar oficialmente um troço chamado Filmoteca Brasileira, ou Filmoteca de São Paulo, ou cousa que o valha" (SOUZA, 2009, p.56). O Clube de Cinema conquistou a simpatia do mecenas Francisco "Ciccilo" Matarazzo Sobrinho, que se interessou em criar um Museu de Arte Moderna com um departamento de cinema e assim, em março de 1949, foi inaugurada, com grande repercussão, a Filmoteca do MAM de São Paulo.

A Federação Internacional de Arquivos Fílmicos começou, no pós-guerra, a estender sua área de atuação para o chamado "terceiro mundo". Graças a sua boa relação com Henri Langlois, Paulo Emílio conseguiu que a Filmoteca de São Paulo, antes mesmo de estar oficialmente constituída, fosse admitida como membro efetivo da Fiaf em 1948. A Cinemateca Francesa se dispôs a copiar um lote de filmes que passariam a compor o núcleo inicial do acervo da filmoteca, que teve importância fundamental para o estabelecimento dos

[155] Fausto Correa Jr opera com outra periodização: 1937-1957 e 1957-1968. Mesmo reconhecendo as diferenças na trajetória da Cinemateca nesses dois períodos, esta diferenciação não é relevante para a nossa investigação.

[156] A Fundação Cinemateca Brasileira comemorou seus 30 anos de atividade em 1979, contados a partir do início das atividades públicas da Filmoteca do MAM, em 1949. Em 2002, porém, o Conselho da Cinemateca instituiu como data oficial o 7 de outubro de 1946, dia da primeira reunião do segundo Clube de Cinema de São Paulo. Também o Relatório de Atividades de 1966 comemorava os 20 anos da instituição a partir desta data. Existem outras propostas de datação: para Fausto Corrêa Jr. (2007) a história da Cinemateca Brasileira iniciaria em 1937, quando Paulo Emílio Salles Gomes tem um primeiro contato com a *Cinémathèque Française*, Carlos Roberto Souza (2009, p. 11) prefere "datar a existência virtual da Cinemateca a partir de 1940 quando, ao lado das exibições públicas realizadas pelo primeiro Clube de Cinema de São Paulo, falava-se também da constituição de um acervo." Os Relatórios de Atividades ou Relatórios Anuais estão disponíveis no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira (AHCB).

[157] Somente instituído oficialmente em Assembleia Geral de 1º de fevereiro de 1947.

[158] O militante político paulistano Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) é o grande ícone da Cinemateca Brasileira. Historiador, professor e crítico, ele abriu novas perspectivas para a difusão, a crítica e o estudo do cinema no Brasil. Entre diversas outras atividades, criou em 1965 o primeiro curso superior de cinema do país, na Universidade de Brasília, iniciativa abortada pela ditadura militar. Lecionou História do Cinema Brasileiro no curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP. Cf. a biografia escrita por José Inácio de Melo Souza, 2002.

cineclubes brasileiros e para a formação de um público capaz de se apropriar criticamente da grande manifestação cultural do século XX. A operação ensejada por Salles Gomes é complexa: segundo ele, "é a cultura cinematográfica das elites, incluindo os próprios cineastas, que precisa ser promovida, a fim de se criarem quadros que por sua vez trabalharão para elevar o gosto e as exigências do povo em matéria de cinema." (GOMES, 1981, p. 127).

- **Uma Cinemateca na Capital Federal**

Criado em 1948 por um grupo de notáveis cariocas, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é uma espécie de testemunho da capacidade do Brasil de integrar-se à civilização moderna (SANTANNA, 2008). O jovem Museu é uma instituição ilustre e distinta; assinam a ata de fundação, dentre outros, o empresário Raymundo de Castro Maya (presidente da Comissão Executiva), o deputado e ex-Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (presidente de honra); o poeta modernista Manuel Bandeira (primeiro vice-presidente) e o Presidente do Iphan, Rodrigo Mello Franco de Andrade (vice-diretor executivo). Juscelino Kubitschek, empossado Presidente da República em janeiro de 1956, foi incorporado à nova composição do Conselho Deliberativo do MAM-RJ neste mesmo ano.

O MAM não busca suas referências na velha Europa: é o *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque, com sua acolhida às novas formas de arte, que lhe serve de inspiração. Na ata de fundação, de 3 de maio de 1948, a nova instituição – uma sociedade civil sem fins lucrativos mantida pelas contribuições de seus sócios – não limita seu âmbito de atuação às artes plásticas; também faria parte de seus objetivos "organizar filmoteca, arquivo de arte fotográfica, discoteca e biblioteca de arte especializada; promover exibições de filmes de interesse artístico-cultural; [...]; enfim, disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil."

Entretanto, este interesse pelo cinema, anunciado em ata, não trouxe maiores resultados no período inicial da instituição. Como em São Paulo, as atividades vão se desenvolvendo aos poucos e irregularmente. O Departamento de Cinema somente começou a atuar sete anos depois da inauguração do museu, por força do empenho pessoal de Ruy

Pereira da Silva.[159] Neste ano de 1955 foram realizadas seis exibições mensais, restritas aos sócios do MAM, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa. O Festival "10 Anos de Filmes de Arte", que havia sido organizado pela Filmoteca de São Paulo, foi exibido na Capital Federal com enorme sucesso de público.

No ano seguinte, o trabalho de Pereira, agora oficialmente empossado como diretor do Departamento de Cinema, vai tomando forma: o Departamento tornou-se membro correspondente da Fiaf e as exibições passam a ser quinzenais. A programação privilegia o cinema americano, em especial os diretores consagrados de Hollywood.[160]

No balanço anual, o *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (nº 16, 1958) afirma que 1957 "foi um ano decisivo do setor de 'cinema'": as sessões passaram a ser semanais e a programação se intensificou[161]; o Departamento de Cinema incorporou o Centro de Cultura Cinematográfica (CCC), passando a contar com uma equipe de colaboradores formada, além de Ruy Pereira da Silva, pelo crítico Antônio Moniz Vianna e pelos fundadores do CCC, Arnaldo Arêas Coimbra, Carlos da Fonseca Amaral e Flávio Manso Vieira. A ideia era unir esforços para transformar "o que é hoje simplesmente 'cinema do Museu' [... na] Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro" (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1958). Surgiu, neste momento, o boletim mensal de cinema, específico para as atividades do departamento. Além disso, Pereira da Silva participou com Moniz Viana do Congresso da Fiaf na França em 1957, quando formalizou o pedido de filiação à entidade e anunciou estar organizando um grande festival dedicado ao cinema americano.[162] Com o incêndio da Filmoteca de São Paulo, que fornecia filmes para as exibições, estreitaram-se os laços com as distribuidoras americanas; dentre outras coisas, a MGM e a *United Artists* do Brasil fizeram uma doação de impressos, que formou o embrião do acervo de documentos da instituição.

---

[159] Segundo José Quental (2010, p. 86), Ruy Pereira da Silva "acabou sendo colocado um pouco de lado na história da instituição, ocultado, principalmente, pela imagem de Antônio Moniz Vianna, mais notório crítico cinematográfico do país e membro do conselho do Museu, que teve um papel fundamental na sustentação política e social da entidade."

[160] De acordo com o *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (nº 15, 1957) aconteceram durante o ano de 1956 dezoito sessões (exclusiva para sócios) com média de 400 espectadores por sessão. A programação constou do Ciclo William Wyler, Ciclo John Huston, Ciclo Biografias, além de dez desenhos animados e sete documentários. O Boletim registra ainda "a magnífica festa de cordialidade que constituiu a visita dos representantes da *Motion Picture Association*, às obras da nova sede do Museu...".

[161] Segundo o *Boletim* citado, em 1957 foram apresentadas 58 longas e 41 filmes de arte ou documentários. Teve seguimento a programação em ciclos, com ênfase em diretores consagrados do/no cinema americano: Charles Chaplin, Alfred Hitchcock, John Huston, Sam Wood.

[162] Entre outubro de 1957 e fevereiro de 1958, o boletim *Cinemateca* publica um "Jornal de viagem", assinado por Ruy Pereira e diversos jornais trazem notícias sobre o assunto. A Cinemateca do MAM-RJ foi aceita como membro provisório no XV Congresso da Fiaf, Estocolmo, 1959.

O Festival "A História do Cinema Americano" aconteceu em julho e agosto de 1958 e consistiu numa demonstração da modernidade da Capital Federal, uma espécie atestado da "capacidade civilizatória" de um "país do futuro", que pretendia avançar "cinquenta anos em cinco". A programação foi composta por um Ciclo Retrospectivo, um ciclo de pré-estreias, uma exposição, além de um seminário sobre cinema e preservação. Segundo o prefeito Negrão de Lima, em manchete no *Correio da Manhã*, de 7 de junho de 1958, "a promoção do Museu enaltece nossa cultura e nosso país", além de ter "grande alcance turístico". O jornal *Última Hora* comemora: "Pré-estreia mundial vai trazer Hollywood ao Rio". Era o cinema, algo moderno e sofisticado e não os clichês de um exotismo atrasado, que atraia a atenção para o Brasil.

Ruy Pereira da Silva foi afastado da Cinemateca, mesmo com o grande sucesso de "A História do Cinema Americano".[163] Este havia sido planejado como parte integrante de uma "Mostra Internacional de Arte Cinematográfica" e a ele sucederam os festivais "A História do Cinema Francês" (1959) e "A História do Cinema Italiano" (1960).

Em 1960, pela primeira vez um longa-metragem brasileiro, NA GARGANTA DO DIABO[164], foi exibido no MAM-RJ. As circunstâncias da exibição revelam o status do cinema brasileiro no imaginário culto daquela época: o filme havia sido indicado pela Divisão Cultural do Itamaraty para representar o Brasil no festival de Mar del Plata e por isso teve sua pré-estreia na Cinemateca do MAM. A exibição de um filme brasileiro estava tão fora do horizonte de pensamento do grupo, que ela precisou ser justificada publicamente: "A equipe de programação da Cinemateca, por unanimidade, decidiu-se pela apresentação deste filme por julgá-lo, dentro de nosso cinema, uma obra extraordinária, de exceção" (*Correio da Manhã*, de 13 de março de 1960 apud QUENTAL, 2010, p. 125).

Haveria de decorrer mais um ano até que um segundo longa brasileiro tivesse espaço na instituição carioca. O filme, exibido em setembro de 1961 numa "Homenagem ao pioneiro Adhemar Gonzaga", foi GANGA BRUTA (1933), de Humberto Mauro.

[163] José Quental (2010, p. 120f.) explica que a equipe foi surpreendida por nota publicada no *Correio da Manhã*, de 28 de outubro de 1958, informando sobre uma nova composição da diretoria da Cinemateca do MAM supervisionada por Antônio Moniz Vianna.
[164] NA GARGANTA DO DIABO (Direção: Walter Hugo Khoury, 1960).

3.3.3 A Filmoteca do MAM-SP e a descoberta do cinema brasileiro

Voltemos a São Paulo, onde neste período aconteciam coisas fundamentais para a consolidação da história do cinema brasileiro. Como dito, em 1949 foi inaugurada a Filmoteca do MAM paulistano. Nesta época, lembremos, o cinema brasileiro era tratado com completo descaso pela absoluta maioria dos cinéfilos e cineclubistas. Mesmo assim,

> Paulo Emílio, que seria eleito vice-presidente da Fiaf neste mesmo ano, defende que o estatuto da Filmoteca acentuasse seu caráter de arquivo de filmes e sugere que se comece a reunir documentos e materiais sobre o cinema brasileiro, algo que seguramente não estava no foco de interesse do Clube de Cinema. (SOUZA, 2009, p. 60).[165]

Não se sabe a motivação para a sugestão de Salles Gomes, se o contato mais intenso com outros arquivos de filmes ou talvez com as ideias de Georges Sadoul (1976) lhe mostraram a importância de preservar a memória dos cinemas nacionais para a construção de um projeto político-cultural de esquerda (BAEQUE, 2010).

Anos antes, em 1929, Adhemar Gonzaga, inspirado na criação de um museu cinematográfico nos EUA, já falava da importância de se preservar os filmes produzidos no Brasil, o que permitiria, segundo ele, "fixar uma época com todas as suas características" e serviria tanto para guardar as "memórias urbanas", a exemplo das modificações sofridas pela Capital Federal, como também "certas tradições, aspectos pitorescos de nossa vida, principalmente do nosso interior, que vão desaparecendo aos poucos". Consciente do lugar precário ocupado pelo cinema brasileiro, Gonzaga afirmava que se alguém no Brasil sugerisse a criação de um museu "destinado apenas a guardar filmes [...] a proposição seria recebida por entre gargalhadas, e o autor necessariamente receberia a consagração de maluco, pelo menos". Mesmo assim, ele encerra seu artigo recomendando que o Museu Nacional começasse a colecionar "filmes documentários que conservassem a expressão da época presente." (CINEARTE, 1929).

Vinte anos depois, quando da criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Jurandyr Passos Noronha, em artigo publicado na revista *A Cena Muda*, refletia sobre a inexistência de uma instituição que preservasse o cinema nacional, evitando o esquecimento

[165] Veja também o Capítulo II de CORREA Jr. (2007).

de sua história.[166] Ele lamentava que os clubes de cinema existentes em São Paulo, Belo Horizonte ou no Rio de Janeiro cuidassem "tão somente das grandes obras do cinema mundial, havendo quase completo esquecimento do que fizeram os nossos pioneiros." (NORONHA, 1948).

Ultrapassando em muito a visão utilitária da preservação que transparece no artigo de Adhemar Gonzaga (visão esta que balizou também as primeiras experiências internacionais de preservação de filmes), Noronha (1948) lastimava a perda dos antigos filmes brasileiros "por considerá-los verdadeiro patrimônio nacional" e, em seguida, dava "indicações para a organização de uma filmoteca brasileira" (ANEXO B). Estas incluem:

> a) Levantamento de toda a produção nacional até hoje.
> b) Contato com produtores e possíveis possuidores de negativos ou cópias.
> c) Organização de arquivo fotográfico sobre os filmes; datas de filmagem, equipes, cenário, inclusive tamanho das cenas, condições técnicas como máquinas e película usadas – se ortocromática ou pancromática – laboratório etc. Comentário, baseado nos dados acima, feito por uma comissão.
> d) Reconstituição, com fotografias, do que não for possível recuperar. Diafilmes. Letreiros.
> e) Regulamentação da conservação; banhos endurecedores, limpagem e tempo de rebobinagem.
> f) Projeção na cadência de 16 quadros por segundo e com a antiga janela.
> g) Troca de informações com outras organizações.

O artigo, considerado por Hernani Heffner (2013, p. 109) a "certidão simbólica de nascimento do campo [da preservação audiovisual] no Brasil", revela "uma tentativa de sistematização até então desconhecida" no país (SOUZA, 2009, p. 60), que "procura trazer luz sobre as questões práticas de preservação e conservação do cinema nacional" (COELHO, 2010, p. 22). O artigo se destaca por seu avanço no tempo. Noronha propõe o mapeamento de toda a produção nacional, ou seja, não são considerados dignos de preservação apenas os filmes de "excepcional valor", que constariam, por exemplo, em um cânone de obras de arte. Sem entrar aqui na questão do valor patrimonial dos filmes, que Noronha tampouco aprofunda, queremos ressaltar quão avançadas são as posições do autor, que consegue pensar

[166] Jurandyr Passos Noronha (1916, Juiz de Fora) é nome fundamental para a preservação audiovisual. Exerceu inúmeras funções no cinema, entre elas crítico e cronista, colecionador, cinegrafista, diretor, repórter, historiador e preservador audiovisual. Após passagens por algumas empresas produtoras e pelo DIP, iniciou sua carreira nos órgãos públicos em 1948 no INCE, passando depois para o INC, onde foi diretor da Filmoteca e do Museu de Cinema e, posteriormente para a Embrafilme, onde é responsável pela Divisão de Pesquisa e História do Cinema. Jurandyr Noronha é o Presidente de Honra da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual.

o cinema sem reduzi-lo às dicotomias de praxe (cinema como arte ou como indústria, por exemplo). O autor parece mesmo operar com um conceito amplo de cultura e de patrimônio *cultural* – ao invés de patrimônio *artístico* ou *histórico* –, o que só iria se consolidar anos depois. Mesmo que não esteja completamente só, como ressalta José Quental (2010, p. 83), Jurandyr Noronha ocupa neste contexto uma posição peculiar e bastante isolada. Seu artigo, diga-se de passagem, não teve influência alguma nas atividades do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que foi inaugurado naquele momento.

A semente frutificou em Caio Scheiby[167], jovem funcionário da Filmoteca de São Paulo, que iniciou a prospecção de antigos filmes brasileiros.[168] O contato com Adhemar Gonzaga, que doou os negativos de alguns filmes da Cinédia para a Filmoteca do MAM-SP, e com Jurandyr Noronha, deu impulso à organização de um marco histórico: a "I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro".

Seu catálogo apresenta diversos textos sobre o cinema brasileiro, entre eles, *Mostra e Filmoteca* de Noronha (1952, p. 22), que afirma que esta I Mostra seria, o "início não apenas [da] conservação de todo um patrimônio que vai desaparecendo, mas também de situar, frente a outros países, o que tem sido o esforço de nossos patrícios no setor da sétima arte.".[169] É este movimento, ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo, que explica porque a programação do evento, realizado na capital paulista no final de 1952, não se restringiu a exibir filmes antigos, mas também a produção brasileira mais recente. Seguindo a ideia de não somente resgatar (o antigo), mas também promover o (novo) cinema nacional, a mostra foi aberta com a *avant-première* de SIMÃO, O CAOLHO (1952), filme do mais renomado cineasta brasileiro da época, Alberto Cavalcanti. Foi exibido também um panorama da produção de

[167] Nascido na Argentina em 1921 e naturalizado brasileiro em 1945, Enrique "Caio" Scheiby trabalhou em diversas produtoras de cinema e atuou como assistente de produção e direção em SIMÃO, O CAOLHO, MEU DESTINO É PECAR, O COMPRADOR DE FAZENDAS, além de vários documentários de Benedito J. Duarte. Colaborou com jornais e revistas e era um militante cineclubista. Desde 1958 é responsável pelo Arquivo Histórico do Cinema Brasileiro, onde a partir de 1959 começa a coletar dados sobre os profissionais do cinema nacional (|Cf. Pasta de currículos de atores, técnicos, diretores disponível no AHCB) e a levantar informações sobre os filmes brasileiros, que formarão a base do projeto Filmografia Brasileira realizado pela CB nos anos 1980.

[168] Segundo Carlos Roberto de Souza (2009, p. 61) "com algum dinheiro conseguido por Lourival Gomes Machado junto a Ciccilo Matarazzo, Shieby vai a Belo Horizonte e, nos depósitos de fitas velhas de Thiers T. B. Conselho, encontra e adquire três filmes brasileiros antigos muito bem conservados: SANGUE MINEIRO (Humberto Mauro, 1929), ALMA DO BRASIL OU RETIRADA DA LAGUNA (Líbero Luxardo, 1932) e FRAGMENTOS DA VIDA (José Medina, 1929)."

[169] Os outros textos constantes no catálogo da *Primeira mostra retrospectiva do cinema brasileiro* são os seguintes: CAVALCANTI, Alberto. *Panorama do cinema brasileiro: o cinema comercial* (p. 4-8); SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Desenvolvimento artístico do cinema brasileiro* (p. 9-11); TRIGUEIRINHO NETO. *O lugar de um cineclube no cinema nacional* (p. 12-14); MARGULIES, Marcos. *Acompanha complemento nacional* (p. 14-18); JACOBBI, Ruggero. *Temário econômico do cinema brasileiro* (p. 19-22); NORONHA, Jurandyr. *Mostra e filmoteca* (p. 22-24).

Humberto Mauro, que incluiu seu mais antigo filme preservado, THESOURO PERDIDO (1927), e o mais recente, O CANTO DA SAUDADE (1952).[170]

A "I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro" teve grande repercussão e foi fundamental no processo de consolidação dos estudos sobre a história do cinema brasileiro. Com isso, ficou fortalecida a necessidade de se continuar a prospecção de filmes nacionais iniciada por Caio Scheiby, que viajou pelo país coletando filmes para uma segunda retrospectiva.

Em fevereiro de 1954, como parte das comemorações dos 400 anos da cidade de São Paulo, foi realizado o "I Festival Internacional de Cinema do Brasil", um grande evento que envolveu o Governo Federal, diversos arquivos internacionais, especialistas e personalidades da sociedade. Foram exibidos quase 300 filmes, distribuídos em diversas mostras paralelas, que acompanharam a mostra oficial.[171] Entre elas estava a "II Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro", que diferentemente da I Mostra, não apresentava filmes nacionais recentes. Estes foram exibidos no Festival de Cinema Brasileiro.

Luiz Carlos Bresser-Pereira, que cobriu o I Festival Internacional na sua coluna diária do jornal O *Tempo*, criticou a desorganização do evento e a mediocridade dos filmes exibidos na Mostra Principal.[172] O *Boletim do Festival* (nº 1, p. 3) explica que a ausência de prêmios, "que constituem elemento de publicidade comercial, provocou certa retração nos centros produtores que não nos mandaram seus melhores filmes, reservando-os para os festivais tradicionais." A Comissão Organizadora defendeu, entretanto, seu afastamento dos aspectos mundanos e turísticos dos festivais tradicionais, afirmando que o I Festival seria antes de tudo "uma festa de arte". Com isso ela reafirma o evento como uma celebração da cultura cinematográfica, tentando o difícil balanço de marcar distância dos aspectos mais comerciais da indústria do cinema.

---

[170] Segundo o catálogo compuseram a programação da I Retrospectiva: EXEMPLO REGENERADOR (1919); A RETIRADA DA LAGUNA (1931); MULHER (1931); A ARANHA (1932); BONEQUINHA DE SEDA (1935); SEDUÇÃO DO GARIMPO (1937); PUREZA (1940); UMA AVENTURA AOS QUARENTA (1945); O CORTIÇO (1944); INAUGURAÇÃO DO ESTÁDIO MUNICIPAL DO PACAEMBÚ (1945); QUERIDA SUZANA (1947); CAMINHOS DO SUL (1948); LUZ DOS MEUS OLHOS (1948); TAMBÉM SOMOS IRMÃOS (1949); NORDESTE (1950); PAINEL (1950); CAIÇARA (1950); O COMPRADOR DE FAZENDAS (1951); MARCHA DO CINEMA NACIONAL (1951); SANTUÁRIO (1951); METRÓPOLE DE ANCHIETA (1952); O DESCOBRIMENTO DO BRASIL (versão de 1952, dirigida por Marcos Margueliés); SIMÃO, O CAOLHO (1952). Foram exibidos os seguintes filmes de Humberto Mauro: THESOURO PERDIDO (1927), LÁBIOS SEM BEIJOS (1930), GANGA BRUTA (1933), O DESCOBRIMENTO DO BRASIL (1937), ARGILA (1940), O CANTO DA SAUDADE (1952).

[171] Além da mostra principal, aconteceram as Jornadas Nacionais; o Festival de Cinema Educativo; o Festival de Cinema Científico o Festival de Cinema Infantil; a série dos Grandes Momentos do Cinema; além das Retrospectivas de Erich von Stroheim, Alberto Cavalcanti e Abel Gance.

[172] Os artigos de Bresser-Pereira estão disponíveis na internet em <http://www.bresserpereira.org.br/selected/Cinema/FestivalInternacionalCinema.pdf>. Acesso em: dez. 2012.

Bresser-Pereira afirma ainda que o "o tal de Festival de Cinema Brasileiro [com os filmes recentes] revestiu-se de um ridículo atroz." É interessante observar que no quarto número do *Boletim do Festival* (p. 5) a "subcomissão de seleção de filmes nacionais" sentiu necessidade de justificar seu trabalho, que "partiu do suposto de que o Brasil, experimentando em sua atual fase as suas melhores afirmações industriais e, comerciais e artísticas no campo de cinema, não deveria de forma alguma ficar ausente deste Festival." Os longas-metragens CHAMAS NO CAFEZAL e NA SENDA DO CRIME, foram escolhidos "pela sua base de valores técnico-artísticos, como realização industrial" e OS GIGANTES DE PEDRA, "numa homenagem ao esforço da nossa produção independente e aos seus valores formais de linguagem cinematográfica".[173] Ou seja: a exibição de filmes nacionais ainda precisa ser explicada e as justificativas transitam em torno do binômio arte-indústria. Mesmo após a realização da "I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro", que deu visibilidade e trouxe reconhecimento ao cinema nacional, a produção local recente, que buscava consolidar uma indústria de cinema no país, ainda não tem espaço em um evento da *cultura* cinematográfica. No mesmo sentido aponta Bresser-Pereira, quando nos seus artigos elogiava a "parte cultural" do evento, citando explicitamente as conferências, mostras e retrospectivas, entre elas, a "II Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro", organizada por Caio Scheiby e B.J. Duarte, que ficou um tanto premida dentro da extensa programação do Festival.[174]

O "I Festival Internacional de Cinema do Brasil" trouxe publicidade para a Filmoteca de São Paulo e a presença de nomes como Erich von Stroheim, homenageado com uma mostra especial, e do crítico André Bazin, além de atores como Errol Flynn e Joan Fontaine, conferiram um certo glamour ao evento, que contou ainda com a participação de nomes importantes de cinematecas estrangeiras como Henri Langlois (Paris), Ernest Lindgren (Londres) e Giorgio Comencini (Milão).

---

[173] CHAMAS NO CAFEZAL (direção: José Carlos Burle; produção: Multifilmes, 1954); NA SENDA DO CRIME (direção: Flamínio Bolini Cerri; produção: Vera Cruz, 1954); O GIGANTE DE PEDRA (direção: Walter Hugo Khouri; produção: Cast Cinematográfico Brasileiro, 1954). Também dois documentários de curta-metragem, FORTUNAS ESCONDIDAS (produção: Multifilmes, 1954) e ENTRE O MAR E O TENDAL (direção: Alexandre Robatto Filho; produção: Prefeitura de Salvador, 1953), foram exibidos no Festival.

[174] Compuseram a II Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro (às vezes chamada de "Retrospectiva do Cinema Nacional" nos Boletins) os seguintes filmes: CANÇÃO DA PRIMAVERA (Direção: Igino Bonfioli, 1923), O SEGREDO DO CORCUNDA (Direção: Alberto Traversa, 1924), SÃO PAULO, A SYMPHONIA DA METRÓPOLE (Direção: Adalberto Kemeni e Rodolfo Rex Lustig, 1929), TORMENTA (Direção: Antônio Serra, 1930), O CAÇADOR DE DIAMANTES (Direção: Vittorio Capellaro, 1933), além de BRAZA DORMIDA (1928), SANGUE MINEIRO (1929) e GANGA BRUTA (1933) dirigidos por Humberto Mauro. PERDIDA PELA PAIXÃO [QUANDO A NOITE ACABA] (direção: Fernando de Barros; produção: Artistas Associados, 1950); NORDESTE (direção: Pedro Lima; produção: Serviço de Informações Agrícolas; 1950?); SIMÃO, O CAOLHO (direção: Alberto Cavalcanti; produção: Maristela, 1952); METRÓPOLE DE ANCHIETA (direção: B.J. Duarte; produção: Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo, 1952), CERRO CATEDRAL (direção: Geraldo J. de Oliveira, 1953); O CANGACEIRO (direção: Lima Barreto; produção: Vera Cruz, 1953); SINHÁ MOÇA (direção: Tom Payne e Oswaldo Sampaio; produção: Vera Cruz, 1953); OS TIRANOS (direção: Marcos Margulliés; produção: MAM-SP, 1954); e VERA CRUZ (direção: Luciano Salce). Fontes: Boletins do Festival e SOUZA, 2009.

- **A formação do acervo e a primeira crise de crescimento**

Convidado por Ciccilo Matarazzo, Paulo Emílio Salles Gomes volta ao Brasil e assume a chefia da Filmoteca, tendo como conservadores-adjuntos Caio Scheiby e Rudá de Andrade, que se junta ao grupo. É neste momento de grande efervescência que a Filmoteca começa a formar um acervo e se transforma efetivamente em um arquivo de filmes.

O Relatório de Atividades (RA) do biênio 1955-1956 informa que a prospecção foi o setor mais desenvolvido da Filmoteca: foram realizadas viagens "do norte ao sul do país" com o intuito de obter "a maior parte de todo o material cinematográfico antigo" para seu acervo, e assim:

> [...]conseguindo as doações dos pioneiros do cinema nacional assim como de instituições oficiais que não tinham recursos nem consciência do valor para preserva-las, a Cinemateca Brasileira tornou-se um importante arquivo do cinema Brasileiro. (CINEMATECA BRASILEIRA, 1955, p. 1).

A Filmoteca ocupava um andar no prédio dos Diários Associados, onde ficavam os escritórios, uma sala para exame dos filmes, uma biblioteca "em precário funcionamento" (idem, p. 2), a fototeca, o acervo documental e os aparelhos (Lanternas Mágicas, Fonógrafos etc.), obtidos através de doações que chegavam continuamente.

O acervo de películas da Filmoteca do MAM, que tinha apenas 40 títulos em 1953, alcançou 5.000 rolos em 1956. Este crescimento se explica, em primeiro lugar, pelas cópias realizadas para o "I Festival Internacional de Cinema do Brasil", que ficaram com a instituição[175] e, em segundo, pelo material obtido nas viagens de prospecção em busca de filmes brasileiros. Há um terceiro motivo importante: com a substituição dos filmes de nitrato de celulose, facilmente inflamáveis, pelos *safety films* de acetato, as cinematecas de todo o mundo procuraram incorporar as cópias de nitrato a seus acervos, tendo em vista que, se fossem destruídas, a memória do cinema se perderia. Uma carta escrita por Paulo Emílio Salles Gomes em maio de 1956 para a diretora executiva do MAM-RJ, Niomar Muniz Sodré, sugere que as duas instituições unam esforços em prol da preservação do cinema brasileiro:

[175] Segundo Bresser-Pereira "boa parte deles permanecerá no Brasil depois de sua exibição, pois foi comprada pelo MAM com o auxílio do Festival... Teremos assim uma grande filmoteca, comparável às melhores do mundo, e nossos cineclubes poderão agora se desenvolver grandemente, provocando maior difusão dos conhecimentos cinematográficos." (*O Tempo*, 11 de fevereiro de 1954). Carlos Roberto de Souza (2009, p. 63) diz que as cópias foram "feitas às expensas do Festival e incorporadas definitivamente ao acervo da Filmoteca."

> Agora que a base da película não é mais o nitrato mas o acetato, foi acelerada consideravelmente a procura de velhos filmes por indústrias interessadas na recuperação industrial do nitrato. A tarefa de salvaguardar o que ainda resta do acervo cinematográfico existente no território brasileiro tornou-se urgente. A decomposição química e os incêndios por combustão espontânea por um lado, e a ação das indústrias nitroquímicas do outro, provavelmente conseguirão liquidar num curto espaço de tempo os filmes antigos guardados pelo Brasil afora. Por mais que nos esforcemos, uma divulgação do trabalho da Filmoteca partida de São Paulo atravessa dificilmente as fronteiras de nosso estado. A irradiação nacional de tudo o que se faz e se diz na Capital. (Apud SOUZA, 2009, p. 67-68).

A sugestão não ecoa no Rio de Janeiro, cuja Cinemateca naquele momento priorizava os diretores consagrados de Hollywood; além disso, as disputas entre as cinematecas do Rio e de São Paulo já começavam a se delinear.[176] Contudo, tem razão José Quental quando afirma a existência de algumas vozes dissonantes que expressavam "inquietação" em torno do cinema nacional. Quando das preparações para o festival "A História do Cinema Americano", por exemplo, o crítico Dejean Magno Pellegrini sugeriu ao MAM do Rio a busca de filmes para a realização de um Festival de Cinema Brasileiro: "Há muita coisa em mão de particular; um levantamento cuidadoso e se conseguiria um som [sic] material para uma retrospectiva".[177] Mas a proposta do crítico não foi ouvida. O processo de aceitação do cinema nacional pelas elites brasileiras foi longo, instável e tortuoso.

Neste contexto, é fundamental pontuar o significado da opção feita pela equipe da Filmoteca do MAM de São Paulo de preservar o cinema nacional. O conhecimento do passado só é possível a partir daquilo que concretamente sobrevive no presente e não são critérios "técnicos" e "objetivos" que definem o que será lembrado e o que deve ser esquecido. Os suportes da memória coletiva (os "vestígios" que "sobreviveram") são frutos de escolhas humanas realizadas com o intuito de regular o caminho das lembranças através das gerações. A memória coletiva, diz Jacques LeGoff (1996, p. 477), "é um instrumento e um objeto de poder".

Escrever a história (ou melhor: escrever *uma* história) seria, portanto, apropriar-se do passado, resignificando o tempo findo a partir das questões colocadas pelo presente

[176] Houve um primeiro desentendimento por conta da intenção da Filmoteca do MAM-SP de organizar um Festival de Arte Cinematográfica no Rio de Janeiro. Para José Quental (2010, p. 100) "começava a se apresentar, por meio desse episódio, uma disputa por reconhecimento, espaço e legitimidade que marcou aquele delicado momento no qual as duas instituições procuravam se estabelecer no cenário cultural brasileiro. [Paulo Emílio teria] entusiasmo e receio, pois se, por um lado, sabia que a criação de outra instituição auxiliaria muito o trabalho de preservação de filmes no Brasil, por outro, suspeitava que a existência de uma instituição congênere pudesse pulverizar possíveis investimentos."

[177] Artigo da coluna "Cinema", sem outras referências, encontrado no Setor de Documentação da Cinemateca do MAM-RJ. Pelo texto, infere-se que seja de 1958, antes da realização do Festival.

(BENJAMIN, 2006). Ao ser escolhido para ser parte de um acervo, o filme é inserido em um novo contexto (o de preservação) e alcança um novo status (o de "documento"). As Cinematecas, portanto, assim como arquivos e museus, terminam por construir ativamente uma determinada tradição, uma história do cinema.

Uniram-se as vozes dissonantes e solitárias – de Adhemar Gonzaga, de Jurandyr Noronha, de Caio Scheiby, de Pedro Lima, de Trigueirinho Neto –, que se conjugaram às experiências de Paulo Emílio e Rudá de Andrade[178] com as cinematecas europeias, até amadurecerem e se transformarem em uma escolha. Até se converterem em uma política de acervo que foi fundamental para instituir uma história do cinema brasileiro, na medida em que organizou a produção fílmica do país de uma determinada maneira, dando-lhe o status de "cinematografia". A exibição dos filmes de Humberto Mauro na I e na II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, por exemplo, foi pré-condição para a reavaliação da obra daquele que seria posteriormente aclamado como o primeiro "autor" da cinematografia brasileira e comemorado como marco inicial de uma "tradição" que desembocaria no Cinema Novo (ROCHA, 2003).[179] A exibição de GANGA BRUTA na Cinemateca do MAM-RJ em 1961 é, ao menos em parte, resultado do processo desencadeado em São Paulo em 1952.

Neste momento de grande importância, acontece a primeira das "crises de crescimento" da instituição[180]: cineclubes surgem em todo o país e a demanda externa aumenta; o acervo cresce rapidamente; o espaço é insuficiente, a infraestrutura é precária e há uma crônica falta de verbas. Além disso, em 1956, a equipe da Filmoteca era composta por apenas oito pessoas: três conservadores, três revisores de filmes, um projecionista e um contínuo. O importantíssimo trabalho de prospecção não foi acompanhado pelo necessário incremento da infraestrutura, dos recursos humanos e orçamentários. Já em 1953, Jurandyr Noronha, em artigo no *Diário Trabalhista* de 1 de julho de 1953, demonstrando boa visão de longo prazo, clamava por investimentos na Filmoteca, pois "sem verba para laboratório, sem dinheiro [...] para banhos de conservação [...] e exame de tempos a tempos [...], sem refrigeração, enfim, não é filmoteca".

---

[178] Rudá Poronominare Galvão de Andrade (1930-2009), escritor e cineasta, formado pelo *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma. Foi professor do curso de cinema da ECA/USP, conservador e conselheiro da Cinemateca Brasileira e um dos criadores do MIS-SP. Recebeu o Prêmio Jabuti em 1983, por *Cela 3 - A Grade Agride.*

[179] É também o que fazemos neste capítulo, ao alinhar aquelas "vozes", que chamamos acima de "solitárias", em uma construção discursiva que aponta para uma "tradição", mesmo que periférica, de reconhecimento e defesa do cinema nacional.

[180] A ideia das "crises de crescimento" da CB foi retirada de SOUZA (2009), entretanto, para o autor, a primeira delas aconteceu em 1978.

Ainda em 1956 a Filmoteca separa-se do MAM e passa a existir como Associação Civil Cinemateca Brasileira (CB). O motivo principal para esta mudança é a busca de verbas públicas, "já que os trabalhos da Filmoteca eram encarados como serviços de interesse público" (SOUZA, 2009, p. 68).[181] A CB vai atravessar um período de crise extrema a partir de 1957: em janeiro, um incêndio aniquila grande parte do acervo. Segundo Carlos Roberto de Souza (2009, p. 69):

> [...]nada restou da antiga Filmoteca: a correspondência administrativa, o acervo documental, equipamentos antigos – inclusive uma câmara de filmar construída pelo pioneiro fotógrafo Antônio Medeiros na segunda década do século –, e um terço do acervo de filmes foram destruídos. Entre eles, cerca de 80% das cópias em 16mm utilizadas para circulação pelos cineclubes; filmes experimentais e sobre arte; algumas cópias de filmes silenciosos alemães e de outras nacionalidades, **Paixões de Cristo** e filmes coloridos à mão encontrados no Brasil; e os filmes brasileiros antigos que estavam sendo selecionados para o documentário de montagem. Arderam também a biblioteca, que possuía uma coleção completa da revista Cinearte, e toda a documentação pessoal – correspondência, escritos e papéis – que Alberto Cavalcanti havia entregue à Filmoteca.

As perdas são incalculáveis. O incêndio destruiu boa parte dos esforços de preservação da memória do cinema nacional. A perda de diversos filmes dos primórdios do cinema brasileiro, obtidos com tanto esforço nas viagens de prospecção, é irrecuperável. Sua ausência deixa uma lacuna grave na história do cinema do Brasil.

Após o sinistro, a Filmoteca é obrigada a deixar o prédio dos Diários Associados e os únicos espaços disponíveis para abrigar a Cinemateca são alguns galpões do Parque do Ibirapuera, cedidos pela prefeitura, que não tinham nem mesmo água. A nova instalação era extremamente precária e o que deveria ser uma solução provisória vai se estender por décadas.[182] Há que se sublinhar, porém, que, mesmo vivendo estas enormes dificuldades, em setembro de 1958 foi criado na Cinemateca um Departamento Brasileiro, "que se dedicará exclusivamente ao material nacional", sob responsabilidade de Scheiby, auxiliado por uma

[181] Aqui se delineia outro ponto crucial na história da Cinemateca Brasileira – a autonomia. Paulo Emílio Salles Gomes explica a separação do MAM em função da disputa difusão e conservação: "Chega, porém, o momento em que o vulto e a extrema complexidade das tarefas das cinematecas perturbam a estrutura das instituições que as englobam. Torna-se necessário [...] que as cinematecas teçam as estruturas próprias adequadas ao seu funcionamento. [...] Os museus e outras entidades interessam-se pelos filmes projetados na tela e tendem a não tomar conhecimento do resto. É, porém, esse resto que constitui a preocupação fundamental das cinematecas." (Artigo no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* em 8 de novembro de 1958).

[182] Uma análise detalhada dos períodos iniciais da Cinemateca pode ser lida em CORREA Jr., 2010. Cf. também SOUZA, 2009, p. 49-92.

das duas revisoras da Cinemateca (RA 09/1958). Isso mostra que a opção pela preservação do acervo fílmico nacional é levada a sério e tratada de forma consequente.

Separada do MAM, a Cinemateca não contava com recursos nem mesmo para pagar funcionários. Houve uma luta pela captação de verbas nos três âmbitos federativos e as inúmeras promessas, feitas imediatamente após o incêndio, não foram cumpridas. O Ministério da Educação, por exemplo, anunciou uma ajuda inicial de 3,5 milhões de cruzeiros[183], que nunca se materializou. Em 1959, rivalidades político-partidárias impediram a aprovação do projeto de lei (PL 711/1959), de autoria do deputado Sergio Magalhães (PTB-DF), que autorizava a União a assinar um convênio com a CB.[184] Outro projeto de lei (PL 4603/1962), apresentado pelo deputado Cunha Bueno (PSD-SP), previa durante 10 anos a quantia de Cr$ 50.000.000 como subvenção mínima anual, mas foi rejeitado em 1963 (THOMPSON, 1964). Em 1964, uma Comissão Parlamentar de Inquérito, destinada a investigar as atividades da indústria cinematográfica nacional e estrangeira, afirmou no item C de seu documento final que

> A Fundação Cinemateca Brasileira é o cerne do movimento de cultura cinematográfica no Brasil no campo da preservação, da documentação e da difusão cinematográfica. [...] É um empreendimento caro – mas indispensável num país em desenvolvimento cultural – *e não pode dispensar o amparo decidido do poder público.* (Grifo nosso).

O documento não teve qualquer consequência e a situação permaneceu crítica. Para viabilizar um convênio com o Estado de São Paulo, a Cinemateca mudou o estatuto jurídico e se transformou em Fundação Cinemateca Brasileira (FCB), em 1961. No ano seguinte foi criada a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) para auxiliar na captação de recursos, mas a SAC terminou por concentrar seus esforços na realização de eventos e mostras. Olhando de fora, a Cinemateca aparenta ser um lugar muito vivo, mas em depoimento a Alain Fresnot no filme NITRATO (1975), Paulo Emílio esclarece:

> Havia um movimento enorme – passar filme, aquela movimentação toda. Mas era tudo uma coisa muito exterior, que não tinha nada a ver com cinemateca propriamente dita. A Cinemateca nunca existiu. Existia era um

[183] *Folha da Manhã*, de 30 de dezembro de 1958 e *Correio da Manhã*, de 24 de agosto de 1958, apud THOMPSON, 1964, p. 113 e 120.

[184] Matéria no jornal *A Gazeta* (SP, 05 de abril de 1962) intitulado "Líder do PSD na Câmara provoca a rejeição de Convênio entre o Governo Federal e a Cinemateca", afirma que o PL tinha obtido pareceres favoráveis de todos os órgãos técnicos e que o líder da maioria, Martins Rodrigues, quebrando "todas as praxes parlamentares", não o aprova.

> monte de filmes acumulados em péssimas condições, em condições as mais precárias possíveis e imagináveis.

As imagens mostradas por Fresnot registram mesmo muita precariedade e não surpreende que o biógrafo de Paulo Emílio, José Inácio de Melo e Souza (2002, p. 480), refira-se à FCB como uma "moribunda instituição". Os recursos assegurados por convênios com o município e o Estado de São Paulo foram mínimos e a liberação de recursos sempre foi muito dependente das inclinações pessoais dos gestores públicos que estão na pasta em questão em determinados momentos, como pode ser lido recorrentemente nos Relatórios de Atividades. A Fundação Cinemateca Brasileira acabou perdendo até mesmo sua personalidade jurídica. O que ainda a manteve viva foi um grupo de voluntários cineclubistas unidos em torno de Lucilla Ribeiro Bernardet. É neste momento que um grupo de ex-alunos de Paulo Emílio na Escola de Comunicação e Artes da USP – Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto de Souza e Sylvia Bahiense Naves – se aproxima da Cinemateca, a pedido do mestre, com o intuito de revitalizar a instituição. É o início de uma nova era, na qual a instituição assumirá de fato a função primeira de um arquivo de filmes: a preservação.

Preservação e Difusão

Isso não significa que a preservação fosse um tema ausente na instituição até este momento. Fausto Correa Jr. (2010, p. 171) fala inclusive em um "equilíbrio conceitual entre preservação e a difusão" no período 1957-1968. Discorrer sobre uma "nova era" que prioriza a preservação tampouco significa que a Cinemateca abandone, em algum momento, as atividades de difusão.

A ideia da preservação existe desde os primórdios da Cinemateca Brasileira; ela aparece em artigos de Paulo Emílio[185] e está presente também no depoimento dado a Fresnot. No livro *Cinemateca Brasileira e seus problemas* encontramos a seguinte passagem: "Deve ficar claro que o Departamento de Preservação é o núcleo da Cinemateca". Mas a autora acrescenta a seguir que "devido às elevadas despesas necessárias para mantê-lo, êste departamento, apesar de ser o centro vital da Cinemateca, é o que se encontra em situação mais precária." (THOMPSON, 1964, p. 7).

[185] Em artigo no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, de 8 de novembro de 1958, a separação da Filmoteca do MAM-SP é justificada com a necessidade da instituição concentrar seus esforços na preservação do acervo.

Mesmo no período de crise absoluta da década seguinte, o relatório de um seminário interno realizado por Lucilla Bernardet em 1973 apresenta entre suas diretrizes "criar uma imagem, sim, mas que não seja de 'mostras'; que decorra da solidez e seriedade da preservação".[186] Ao mesmo tempo em que reconhece a necessidade de se estabelecer procedimentos para a salvaguarda do acervo, o documento evidencia uma noção pouco consistente e/ou pouco realista da preservação, quando sublinha uma "recusa ao estatal, ao mecenato, ao blockhaus[187] e ao elitismo"; é impossível realizá-la apenas com voluntários não remunerados, sem verbas (sejam estatais ou privadas) e sem um depósito climatizado.

Já no primeiro Relatório Anual, de 1955, disponível no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira (AHCB), existe o item "preservação", fala-se em revisão, limpeza e contratipagem de filmes.[188] Fernanda Coelho, ativa na Cinemateca desde 1979 e durante vários anos coordenadora do Setor de Preservação, enfatiza que:

> [...]apesar dos importantes trabalhos realizados nesta área, ou por falta de recursos ou por falta de conhecimento específico, a conservação do acervo permaneceu em segundo plano. Houve algumas tentativas de fixar rotinas no tratamento do acervo, porém nenhuma delas se estabeleceu enquanto procedimento corrente. (COELHO, 2009, p. 11).

A leitura dos Relatórios Anuais do período seguinte, 1975-1984, mostra que, mesmo privilegiando a preservação, a Cinemateca nunca abandonou as atividades de difusão, mantendo, inclusive, diversos convênios nesta área. O Relatório de 1975 afirma que apesar de restringir a difusão, a FCB "colaborou com 72 instituições culturais...". Encontramos nos relatórios listagens não somente de mostras e festivais (organizadas ou não pela Cinemateca), mas também de exposições, cursos e publicações.[189]

Tudo isso reforça, como já foi dito anteriormente, que preservação e difusão estão fortemente imbricadas. A relação não é – na teoria ou na prática – de incompatibilidade, mas de complementaridade, e o que sublinhamos aqui é para onde convergiu o esforço *principal* da instituição. Neste sentido, sem dúvida, percebe-se uma significativa correção de curso na

[186] O documento está disponível no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, (grifos do texto).
[187] *Blockhaus* era como os alemães do Arquivo de Filmes da RFA chamavam seus depósitos climatizados. Como pode ser lido em inúmeros documentos da CB, construir uma "Blockhaus" é sonho que acompanha a equipe da Cinemateca pelo menos desde 1957. Cf. matéria do *Estado de São Paulo*, "Danos irreparáveis na Cinemateca", em 30/01/1957. A necessidade de depósitos climatizados aparece explicitamente no primeiro Convênio com o Governo do Estado de São Paulo em 1961.
[188] "CONTRATIPO: Reprodução realizada a partir de um máster ou a partir de uma cópia, que pode ser utilizado como substituto do negativo original para a produção de cópias." (COELHO, 2009, p. 242).
[189] Exemplos de algumas mostras são: "100 filmes do repertório nacional e estrangeiro" (1976); "Anselmo Duarte: 30 anos de cinema" (1977); a programação anual de Curtas e Médias Metragens Nacionais e de Sessões Infanto-juvenis em 1978 no Museu Lasar Segall; no ano seguinte a FCB organizou a programação completa do cinema desta instituição.

FCB a partir de 1975, o que é reafirmado na ata da Reunião Ordinária da Diretoria-Executiva de 19 de abril de 1976, quando assegura que "a prioridade da preservação foi unanimemente reconhecida, assim como a utilidade de se transferir para a Federação Paulista de Cine-Clubes as tarefas *ordinárias* de difusão cultural." (grifos nossos).

3.3.4 A Fundação Cinemateca Brasileira e a construção de uma política de preservação

A reorientação da FCB surge a partir do reconhecimento do estado lamentável em que se encontrava o acervo e da necessidade de atitudes imediatas em prol de sua salvaguarda.[190] A equipe centrou seus esforços iniciais numa série de ações inadiáveis: recompor a personalidade jurídica da Fundação, buscar recursos financeiros e refletir sobre que rumo dar para a instituição. Rapidamente ficou claro que era fundamental fazer um mapeamento do acervo e empreender medidas concretas pela sua preservação. Nos anos seguintes, convênios – diversos e inconstantes – com o MEC, com a Secretaria de Ciência, Cultura e Tecnologia do Estado de São Paulo e com a Secretaria Municipal de Cultura (posteriormente também com a Funarte, Embrafilme, Fapesp e algumas outras instituições) garantem recursos suficientes para manter um quadro mínimo de funcionários e a compra dos equipamentos mais urgentes. Uma nova diretoria é constituída e, de acordo com a ata da Reunião Ordinário da Diretoria Executiva de 19/4/1976[191], é composta por Antonio Candido de Mello e Souza, Carlos Roberto R. de Souza, Décio de Almeida Prado, Maria Rita E. Galvão, Paulo Emílio Salles Gomes e Sylvia Bahiense Naves. O grupo resolve investir fortemente em três pontos básicos: estabelecer procedimentos para a preservação do acervo, conseguir um depósito climatizado para os filmes e implementar um laboratório de restauração.

O Relatório Anual do exercício de 1975 informa que a prioridade da FCB era a aquisição de equipamentos para "assegurar uma sólida infraestrutura de preservação", mas, na verdade, foram investidos esforços na implementação de um laboratório de restauro. A opção é justificada por Carlos Augusto Calil (1978, p.70-71) pela péssima experiência de contratipagem nos laboratórios comerciais brasileiros e pela falta de conhecimento e de interesse destes nos procedimentos fundamentais para um arquivo de filmes. O próprio Calil, responsável pelo laboratório, apesar de ser fotógrafo e montador, tampouco tinha experiência

[190] Esta sensação de urgência é uma tendência nas grandes cinematecas internacionais nesta época e irá culminar na *Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento* aprovada na Assembléia Geral da Unesco em Belgrado em 1980.
[191] Disponível no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

nesta área; na verdade, ninguém por aqui tinha um conhecimento fundamentado sobre ações de preservação. "Isso, eles terão que descobrir e desenvolver [...] As novas diretrizes vão exigir deste grupo a descoberta das bases teóricas, simultaneamente à ação prática, no tratamento do acervo." (COELHO, 2009, p. 97).

O laboratório começou a ser construído com equipamentos velhos doados pela Líder Cinelaboratórios e a recuperação dos equipamentos antecedeu o restauro de filmes propriamente dito. Este foi um momento de grande experimentação, de tentativa e erro e também de busca de conhecimentos estabelecidos. Um destes detentores de saber, que vai assessorar Calil no início, é o técnico Josef Illés, que dominava os processos de preto e branco, já caindo em desuso nos laboratórios comerciais. Juntos, Calil e Illés conseguem fazer as máquinas funcionarem e o Relatório Anual de 1976 indica que, mesmo ainda não completamente implantado, o laboratório já prestava serviços para UFMG, para a Prefeitura de Juiz de Fora e para a Embrafilme.[192] O Relatório do ano seguinte revela uma situação tão premente, que a instituição é forçada a aprender fazendo:

> [...].em fins de maio o laboratório de restauração começou a funcionar. Não houve um período de testes. O estado físico-químico lastimável em que se encontravam alguns filmes brasileiros da maior importância – **Rio, 40 graus** e **Agulha no palheiro** – obrigou a implantação do laboratório efetivar-se ao mesmo tempo em que se descobria métodos de restauração adaptados à nossa precariedade técnica e econômica. (CINEMATECA BRASILEIRA, 1977. p. 2, grifos do texto).

Os resultados foram desiguais e o restauro de RIO, 40 GRAUS deixou muito a desejar. A necessidade de aprender leva Calil à Europa; no segundo semestre de 1976 ele visita a Cinemateca Francesa e participa do Curso de Verão da Fiaf, realizado no *Staatliches Filmarchiv* (SFA) da Alemanha Oriental:

> Tanto o curso na cinemateca alemã quanto a visita ao arquivo francês e os vários documentos (manuais, textos técnicos, relatos de experiências) que Calil traz para o Brasil vão marcar profundamente as atividades da Cinemateca daí por diante. Mais do que nada, a enorme quantidade de informações vai dar um norte para a nova equipe e sedimentar a escolha do grupo em priorizar a conservação do acervo. (COELHO, 2009, p. 69).

[192] Ele faz respectivamente a duplicação de fragmentos de filmes dos anos 1925-30; a transferência de cinejornais da Carriço Filmes de nitrato para acetato e a copiagem de películas para a mostra "Os melhores filmes brasileiros de todos os tempos".

Paralelamente à implementação do Laboratório, Carlos Roberto de Souza e José Carvalho Motta, que havia se juntado ao grupo, se empenham no mapeamento do acervo de películas e de documentos, disperso em vários depósitos. A preservação, como vimos anteriormente, abarca uma série muito distinta de atividades e procedimentos e sua pré-condição essencial é o conhecimento do acervo. No caso do acervo fílmico, só isto permite a tomada de decisões concretas sobre o que fazer (e quando) com cada rolo disponível. Sendo assim, a opção pela catalogação nos parece hoje absolutamente correta, mas àquela altura a equipe precisou desenvolver uma metodologia apropriada. O material trazido por Calil da Alemanha foi estudado, discutido e adaptado à realidade brasileira, e se revelou fundamental como ponto de partida tanto para o tratamento dos filmes quanto para o processamento das informações sobre eles.[193] No entanto, a equipe – Fo Formada por Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto de Souza, José Carvalho Motta e Maria Rita Galvão – logo percebeu que a realidade brasileira exigia soluções próprias.

O acervo aumentou rapidamente, chegando a quase 20 mil latas em 1978.

> A necessidade de um arquivo de filmes capaz de preservar a memória cinematográfica no Brasil tornou-se tão premente que foi apenas espalhar-se a notícia das preocupações de Fundação Cinemateca com a preservação de filmes e a instalação de seu módulo de laboratório, que a entidade passou a receber materiais de todo o país. (CINEMATECA BRASILEIRA., 1978, p. 1).

O crescimento acelerado do acervo demandou uma reorientação nos trabalhos de catalogação. O modelo de fichamento padrão para classificação de material cinematográfico, desenvolvido a partir do material do SFA[194], foi substituído no ano seguinte por uma ficha de inventário simplificada, mas que oferecia informações básicas sobre o estado técnico de cada rolo de filme, permitindo assim uma visão geral do acervo. A catalogação avançou, embora de forma irregular, sempre dependendo da continuidade de projetos e convênios que possibilitassem a contratação de pessoal.

[193] Eles vão inclusive descobrir a diferença entre as duas coisas. No início, "Catalogação e acervo" era um único item nos relatórios de atividades, mas aos poucos, a equipe vai entendendo que o cuidado dos filmes traz demandas muito específicas e distintas das demandas do processamento das informações. Assim, no Relatório Anual de 1980 encontramos o item "Conservação" (o tratamento do objeto), separado de "Catalogação" (o tratamento da informação). Mais em COELHO (2009, p. 71.)

[194] O modelo foi apresentado no VII Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro em 1977.

O Relatório Anual de 1978 trouxe informações detalhadas sobre a atuação dos departamentos de Catalogação & Acervo, Laboratório e Documentação[195], e indicava resultados positivos. Destacamos aqui o desenvolvimento de um sistema de catalogação e tombamento e o avanço no inventário do acervo, que permitiu uma visão geral dos seus problemas e prioridades. Relevante é também a criação de estojos de polietileno, que não existiam no mercado, para substituir as latas de filmes enferrujadas.[196] O tão desejado depósito climatizado passou a funcionar no Parque Público da Conceição em 1980/1981 com capacidade para armazenar 14 mil rolos num espaço que permitia controle de temperatura e umidade (que ficava em torno de 18°-20°C e 60-70% UR). Apesar de ainda estarem longe das condições ideais, estes passos levaram a uma melhora expressiva das condições de conservação dos filmes.[197]

Também o laboratório alcançou certo nível de qualidade nos processos de restauro, o que é confirmado por David Francis, diretor do *British Film Institute* (BFI), que, em visita à FCB em 1979, considerou os resultados obtidos no laboratório da Cinemateca semelhantes aos daquela instituição (CINEMATECA BRASILEIRA, 1979, p. 2). No ano anterior, Wolfgang Klaue, diretor da SFA e presidente da Fiaf, havia realizado uma inspeção na FCB e recomendado sua refiliação à entidade. No seu relatório da viagem, ele afirma que, se o projeto para a construção de um arquivo de matrizes "for concretizado, implicará na emergência de um dos mais modernos e interessantes complexos de arquivamento."

A implementação e o desenvolvimento do Laboratório de Restauro trouxe à tona uma demanda em proporções significativas, que ele não tinha condições de atender. Do mesmo modo, a inauguração do depósito climatizado levou ao crescimento acelerado do acervo. Os espaços, entretanto, permaneceram insuficientes; os convênios eram incertos e os Relatórios Anuais falam repetidas vezes em "recursos exíguos".

Em 1979 fala-se em uma "sobrecarga", mas o trabalho não para; pelo contrário, ele

[195] O departamento de documentação, que tem fotos, cartazes, roteiros, recortes de jornal, material de divulgação, livros e periódicos, também passou por um processo de profissionalização intenso, hoje visível no precioso acervo documental disponível na CB.

[196] Esta é uma das especificidades de um arquivo de filmes num país tropical, as latas de filmes enferrujam muito rapidamente. Os estojos foram criados numa parceria FCB-SENAI e 12.000 unidades feitas com recursos da Funarte.

[197] Em 1980 a Prefeitura Municipal de São Paulo, cedeu à FCB duas casas, que haviam sido desapropriadas para a construção do metrô, no Parque Público da Conceição e alguma verba para a reforma e compra de móveis. A Administração, que estava no Ibirapuera, e a Documentação, desde 1975 funcionando numa sala do Museu Lasar Segall, passam para a Conceição. Aos poucos outros departamentos serão transferidos ficando no Ibirapuera apenas o Laboratório de Restauro, os filmes de nitrato e os filmes de acetato em avançado estado de deterioração.

aumenta.[198] Movidos por um "sentimento de urgência em salvar o cinema nacional [...havia uma] política de não fazer seleções de filmes – aceitava-se tudo." (COELHO, 2009, p. 95). A questão é se existia efetivamente a possibilidade de recusar filmes depois do esforço empreendido em prol da valorização do cinema nacional? Um exemplo: inúmeros negativos originais de filmes brasileiros que estavam depositados nos laboratórios Líder e Revela, entre eles obras reconhecidas, como 5 VEZES FAVELA e VIDAS SECAS, provavelmente teriam sido destruídos, caso não fossem incorporados ao acervo da FCB e da Cinemateca do MAM-RJ. Cabe salientar que este comprometimento com a preservação do acervo fílmico nacional como um todo representa um deslocamento de peso em relação à proposta de Salles Gomes, citada anteriormente, que partia da difusão da cultura cinematográfica das elites com o objetivo de "elevar os gostos e as exigências do povo."

Existe, desde o início, clareza da importância dos seus recursos humanos, "a eficácia da Fundação, no terreno prioritário da preservação, [...] depende da existência de recursos para criar quadros estáveis", de acordo com o Relatório Anual 1975 (CINEMATECA, 1975, p. 3). Esta questão fundamental, contudo, não será resolvida. Crescem as atividades da Cinemateca, cresce seu estoque de filmes – e cresce a inflação. Com um acervo estimado em quase 50 mil rolos, um quadro mínimo e instável de pessoal, espaços e recursos insuficientes, a Cinemateca Brasileira entra em sua segunda crise de crescimento. A falta de verbas é grave e a dissolução da FCB parece tão iminente que o Conselho da instituição aceita, com salvaguardas, sua incorporação, em 14 de fevereiro de 1984, à Fundação Nacional Pró-Memória do Ministério de Educação e Cultura.[199]

Uma leitura dos relatórios dos dez anos de atividades que tratamos aqui mostra uma instituição de direito privado em constante processo de amadurecimento. Ciente de suas limitações, a equipe de 1975 teve uma atuação marcada por constantes discussões, reflexões e avaliações sobre os resultados do que estava sendo feito, numa busca intensa pelo aperfeiçoamento e pela adaptação às necessidades que iam surgindo. O Laboratório é um bom exemplo disso: depois das primeiras restaurações, os resultados foram analisados e foi-se em busca de melhorias. Os Relatórios Anuais de 1979 e 1983 referem-se a mudanças nas instalações e nos processos de trabalho para que se alcançasse um melhor desempenho. O

[198] Segundo o Relatório de Atividades, os "cuidados de urgência que o acervo exige, as encomendas para a restauração de lotes de filmes vindos de diferentes pontos do país, as exigências de difusão, de pesquisa, da produção contemporânea, das entidades interessadas nos procedimentos de sistematização de informações e armazenamento de materiais que a Cinemateca desenvolve desde há alguns anos, sobrecarregaram a entidade durante todo o exercício e a obediência a um plano rígido de trabalho foi tornada praticamente impossível." (CINEMATECA BRASILEIRA, 1979, p. 1).

[199] A autonomia institucional é um dos temas que perpassam a história da Cinemateca e Escritura de Extinção da FCB prevê a manutenção de "... autonomia, inclusive técnica, administrativa e financeira".

mesmo aconteceu com a Catalogação, onde se havia começado com uma descrição detalhada dos filmes; o processo foi simplificado quando o acervo começou a crescer, dando prioridade a uma visão do seu conjunto, que, embora superficial, possibilitava uma atuação mais sistemática pela sua conservação.

Observamos que a equipe buscava sempre uma visão do todo, com uma comunicação intensa, apesar das fortes tensões entre os departamentos – lembremos que a equipe que desenvolveu a metodologia de trabalho da FCB incluía os representantes do acervo/catalogação, laboratório, documentação e relações internacionais. Se, por um lado, esta visão geral levou o grupo a perseguir metas de longo prazo (A busca de uma sede própria e a construção de depósitos climatizados), por outro lado havia uma postura pragmática, focada no que era possível fazer. Deste modo, o primeiro depósito climatizado apresentava condições de temperatura e umidade que não eram ideais, mas possibilitavam uma grande melhoria nas condições de acondicionamento dos filmes, desacelerando seu desgaste e ganhando tempo até o momento em que se pudesse tratá-los de maneira mais adequada. Da mesma forma se deu a duplicação de filmes,

> [...]utilizava-se o filme virgem que estivesse disponível, ainda que não fosse o material mais adequado (como usar filme virgem fabricado para contratipo para confeccionar um máster) e, para conseguir os resultados fotográficos necessários, alterava-se o processamento laboratorial. Certamente que não era a situação ideal, entretanto foi por lançar mão de recursos como este que a Cinemateca conseguiu preservar vários títulos de filmes brasileiros. (COELHO, 2009, p. 174).

Encontramos na atuação do "Grupo de 1975" diversos aspectos que caracterizam uma política cultural. Seu ponto de partida foi a alteração de uma situação dada: a inexistência de ações sistemáticas em prol da salvaguarda do acervo cinematográfico brasileiro, que corria sério risco de desaparecer. Visando o desenvolvimento deste setor e a partir de um diagnóstico da precariedade das condições em que se encontrava o maior acervo fílmico do Brasil, foi feito um plano de ação, a ser concretizado passo a passo – na medida do possível.

O grupo partiu de uma necessidade real e concreta de preservar o acervo do cinema nacional (as crises de crescimento, fruto de uma demanda reprimida em todo o Brasil, são testemunho disso), mas, como vimos no primeiro capítulo, as necessidades não são neutras e esta necessidade não foi reconhecida ou valorizada pelos que estavam em posição de poder. Por conta disso, todo este processo de desenvolvimento de métodos e técnicas de trabalho

encontrou grandes dificuldades financeiras e instabilidade nos quadros técnicos. Fernanda Coelho (2009, p. 97) chama atenção para o fato de que se avançou, justamente, naqueles pontos que dependiam essencialmente dos esforços da equipe ou que não necessitassem de grandes somas de dinheiro. Ou seja, a FCB não conseguiu viabilizar os recursos necessários à concretização de seus objetivos. É este o nó górdio da atuação da instituição neste período.

Veremos, no capítulo seguinte, o que mudará para a instituição após a passagem da FCB para a esfera pública.

4 O GOVERNO FEDERAL E A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL ATÉ 1994

4.1 A TRAJETÓRIA DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NO GOVERNO FEDERAL

4.1.1 A Cinemateca Nacional

A proteção do patrimônio foi objeto privilegiado das políticas culturais iniciadas nos anos 1930 no governo Vargas. Nesta mesma época foram promulgadas as primeiras leis de cinema e algumas medidas para estimular a produção e difusão de filmes começaram a ser delineadas. Entretanto, a esfera do patrimônio caminhou separadamente do cinema e a atuação do Governo Federal em prol da preservação do acervo cinematográfico do Brasil teve início somente quarenta anos depois, quando a Resolução nº 34 do Instituto Nacional de Cinema (INC), de 19 de fevereiro de 1970, criou uma Cinemateca Nacional

> [...]com o objetivo de colecionar, conservar, promover, patrocinar, expor e difundir, em caráter estritamente não comercial, *todo o material concernente ao Cinema Brasileiro* em particular e à Arte Cinematográfica em geral, seja ele de caráter artístico, cultural, histórico, historiográfico, educativo, didático ou documental. (BRASIL, 1970, p. 348-349, grifos nossos).

Esta Cinemateca Nacional nunca saiu do papel. Uma matéria do Jornal do Brasil intitulada "As latas ameaçadas da memória nacional", com depoimentos de Cosme Alves Neto, Jurandyr Noronha e Lucilla Bernardet, traz algumas informações que ajudam a compreender a tentativa de se criar uma Cinemateca Nacional no Rio de Janeiro naquele momento (AS LATAS, 1974, p.4). Segundo o JB, existiam três instituições que se dedicavam à conservação de filmes no país: a Fundação Cinemateca Brasileira em São Paulo, a Cinemateca do MAM-RJ (ambas entidades privadas funcionando em condições muito precárias), e o Setor de Filmoteca na Divisão de Distribuição do INC, dirigida por Jurandyr Noronha. O Instituto, herdeiro do acervo do INCE e já diretamente envolvido na produção cinematográfica, montou em 1969 "uma sala especialmente preparada para a conservação de filmes". Mesmo estando longe do ideal, a sala possuía controle de temperatura e umidade e apresentava melhores condições que as duas cinematecas.

Na falta de maiores informações sobre esse processo, procuramos alguns indícios sobre as circunstâncias que determinaram tanto a criação da Cinemateca Nacional, quanto sua não efetivação.[200] O primeiro deles é a presença de Jurandlyr Noronha na Filmoteca do INC, que provavelmente foi determinante para a Resolução. Noronha, primeira pessoa no Brasil a falar em "patrimônio" fílmico, havia trabalhado no INCE desde 1948 e investiu esforços na prospecção de filmes, equipamentos e documentos sobre o cinema nacional, o que culminou com a exposição Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1906-1949) no Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro em 1970.

Por outro lado, a criação da Cinemateca Nacional se deu num momento de transição no INC e a Resolução nº 34 foi a última assinada pelo presidente Durval Gomes Garcia. Nos meses seguintes, já na gestão de Ricardo Cravo Albin, o INC foi reestruturado e a Secretaria Executiva, à qual a Cinemateca estaria diretamente vinculada, foi extinta através do Decreto 66.657 de 03/06/1970 e criada, em sua substituição, as Secretarias de Coordenação e Planejamento. (BRASIL, 1970) Menos de um ano depois, Cravo Albin criou o Museu Nacional de Cinema, com o acervo de Jurandyr Noronha, "que funcionará junto á Cinemateca Nacional, complementando-a e integrando-a." (BRASIL, 1971). Até a instalação da Cinemateca em Brasília, o Museu ficaria vinculado ao Gabinete da Presidência do INC. Duas outras Resoluções no ano seguinte mostram que a ideia não foi abandonada pelo próximo presidente do Instituto, Armando Troia: o INC se autorizava a fazer, para o acervo da Cinemateca Nacional, cópias dos filmes que receberem o Prêmio Adicional de Qualidade (BRASIL, 1972a); além disso, as cópias dos filmes selecionados para participar de mostras e festivais internacionais, quando feitas pelo INC, devem ser incorporadas ao acervo da Cinemateca (BRASIL, 1972b). Segundo Alcindo Teixeira de Mello, último presidente do INC, havia um projeto para a construção de um prédio em Brasília destinado à Cinemateca Nacional.

Mesmo que a Cinemateca Nacional não tenha existido, o texto da Resolução nº 34 do INC é um marco. Como esclarecemos no capítulo primeiro, trabalhamos com uma definição de política cultural que não contempla apenas as realizações efetivas das instituições, mas que tenta abarcar também os "trânsitos de propostas, conceitos, representações e imaginários que cruzam o campo cultural e que muitas vezes não se concretizam em ações práticas." (BARBALHO, 2005, p. 37). Esta é a primeira vez em um documento oficial, o Estado Brasileiro fala em *patrimônio* fílmico e assume a preservação do acervo cinematográfico do

[200] Nossos entrevistados não tinham informações precisas sobre a Cinemateca Nacional.

país como sua responsabilidade. Ao mesmo tempo em que apontamos a criação da Cinemateca Nacional como marco discursivo, percebemos na atuação federal uma situação descrita por Klaus Frey (2000, p. 249) como usual nas políticas públicas do Brasil: a formação de arranjos institucionais instáveis, fortemente movidos pela ação particular de indivíduos como influência determinante para os conteúdos das ações governamentais; a influência de Jurandyr Noronha é patente. A constante troca dos dirigentes do INC nesse período, e, principalmente, a falta de institucionalização da política cultural, permitiram, neste caso específico, modificações sucessivas na proposta inicial, levando-a a lugar nenhum.[201] Registramos na proposta do INC não somente a lacuna entre discurso e prática, mas também um exemplo do autoritarismo que caracterizou a época. Mais uma vez o Estado se apresenta como "único realizador", no sentido indicado por Simis (2007, p. 143); a Resolução fala em preservar "*todo* o material concernente ao Cinema Brasileiro", mas sem articular um trabalho conjunto com a Fundação Cinemateca Brasileira-SP que vinha, com enormes dificuldades, empreendendo esforços em prol da salvaguarda do acervo de filmes do país. Isso pode ser explicado, caso tenha razão Carlos Augusto Calil quando declarou que a Cinemateca Nacional foi uma reação do Rio de Janeiro à Cinemateca "de São Paulo"; segundo ele, uma ação influenciada "pelo espírito carioca que reconhece como nacional apenas o que habita o solo da bela baía da Guanabara". Não foi possível confirmar a afirmação, mas merece registro a disputa entre as instituições dos dois estados por reconhecimento e legitimidade.[202]

Essa cinemateca nacional fantasmática nos parece emblemática para as políticas de preservação audiovisual do Brasil. Fruto de ações erráticas, decretadas ao sabor de conjunções de força muito particulares e das inclinações dos dirigentes do INC; sem discussões com o setor, sem vínculos com os acervos dispersos no país, aos quais se refere a própria Resolução; sem articulação com as instituições detentoras não somente do saber especializado, mas também de parte importante do acervo cinematográfico preservado no país – ela foi fumaça etérea como as fantasmagorias do século XVIII.

---

[201] A Cinemateca Nacional nunca saiu do papel, mas a trajetória do Museu do Nacional do Cinema é mais um exemplo das perdas advindas da falta de institucionalização das políticas culturais e da fragilidade institucional do setor. Jurandyr Noronha, que era diretor da Filmoteca e do Museu Nacional de Cinema do INC, manteve o cargo quando da incorporação das atividades do INC à Embrafilme. O Museu do Cinema é instalado, com uma exposição permanente, nas dependências da Funarte no Rio de Janeiro. Com o desmonte das instituições culturais na Nova República, o material exposto foi encaixotado e posteriormente enviado à Cinemateca do MAM-RJ, "onde, anos mais tarde seria alvo de sucessivos furtos, dilapidando grande parte da coleção." (AZEREDO apud HEFFNER, 2013, p. 113).

[202] Entrevista por e-mail com Carlos Augusto Calil em julho de 2013. As disputas entre as Cinematecas do Rio e de São Paulo aparecem cedo na história das instituições, como demonstram as ponderações de José Quental (2010, p. 100) sobre os desentendimentos das duas cinematecas em 1956. A instituição carioca, desde o ano seguinte, se empenha em se intitular "cinemateca" antes da instituição paulista. Como mostra vários exemplos apresentados ao longo da tese, a FCB, por sua vez, não deixava escapar oportunidades de se colocar como a instituição mais capaz de preservar o acervo fílmico nacional.

4.1.2 O arquivo central de matrizes

Em 1975 a lei 6.281, mais conhecida como Lei do Curta[203], incluiu entre as atividades da Embrafilme "pesquisas, prospecção, recuperação e conservação de filmes" (Art. 6º, § 1º), mas isso não teve maiores consequências. Pelo menos até 1979, quando Carlos Augusto Calil assumiu a Diretoria de Operações Não Comerciais (DONAC) da instituição. Calil, um dos responsáveis pela revitalização da Cinemateca Brasileira em meados dos anos 1970, foi para a Embrafilme com o claro objetivo de trabalhar em prol da preservação audiovisual, como explicou em entrevista a esta autora:

> A Cinemateca Nacional foi apenas criada no papel e a ideia, logo abandonada. Nunca se tornou algo palpável. Quando ingressei na Embrafilme como Diretor de Operações Não-comerciais (nome que revelava um viés depreciativo com as atividades culturais) em 1979, trazia comigo o firme propósito de valorizar o trabalho das cinematecas já existentes, a Brasileira, a do MAM, a do Museu Guido Viaro, de Curitiba[...].

Calil participara no ano anterior do Encontro Internacional de Especialistas em Preservação de Filmes e Outros Materiais Audiovisuais em Países em Vias de Desenvolvimento[204], organizado pela Unesco e voltou sugerindo "a constituição de uma comissão de nível nacional para recomendar ao governo uma política de preservação cultural das imagens em movimento" (SOUZA, 2009, p.125).

Estando no poder, ele teve a possibilidade de concretizar a proposta e, em agosto de 1979, aconteceu o Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil, realizado pela Embrafilme em colaboração com a Fundação Cinemateca Brasileira e Cinemateca do MAM-RJ.[205] Comemorado como primeira reunião do Estado Brasileiro com o setor, o evento discutiu questões como "A contribuição do cinema no processo de identidade cultural", "A situação dos arquivos de cinema no Brasil", "Alternativas para a captação de recursos" e elaborou um documento final com uma série de sugestões para uma política em prol da

[203] A Lei nº 6.281, de 09 de dezembro de 1975, "Extingue o Instituto Nacional de Cinema (INC), amplia as funções da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME - e dá outras providências".
[204] O Encontro aconteceu em Buenos Aires, de 16 a 20 de outubro de 1978. O representante oficial do Brasil foi Cosme Alves Netto, diretor da Cinemateca do MAM-RJ, mas Calil foi enviado como observador indicado pela Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores.
[205] Realizado no Palácio da Cultura no Rio de Janeiro, nos dias 17-19 de agosto de 1979, o evento contou com o apoio do Museu da Imagem e do Som-RJ, Funarte, Instituto Cultura Brasil-Alemanha e do Departamento Geral de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Cf. CALIL; XAVIER, 1981.

salvaguarda do acervo cinematográfico brasileiro que, entre outras coisas, previa a constituição de uma comissão para cuidar do assunto (ANEXO C).

A publicação *Cinemateca Imaginária. Cinema & Memória*, espécie de registro do evento, começa com um texto de Calil sobre os trinta anos da Cinemateca Brasileira, implicitamente definindo-a como instituição destinada a conduzir o processo de organização do setor. O Simpósio foi, efetivamente, marcado pela experiência da Cinemateca Brasileira, que, como vimos, vinha passando por um rico processo de reorientação e buscava a consolidação de metodologias para os trabalhos de um arquivo de filmes. A FCB apresentou um "Projeto modelo de Filmoteca", sugerido como base para as ações de "quaisquer das filmotecas que surjam no país" (CALIL; XAVIER, 1981, p. 73).[206] Dois seminários sobre questões práticas, "Metodologia de Arquivamento" (Ibid) e "Descrição e indexação de conteúdo" (Ibid), ficaram a cargo de Maria Rita Galvão, Jean-Claude Bernardet e Elenice de Castro, que pertenciam aos quadros da instituição.

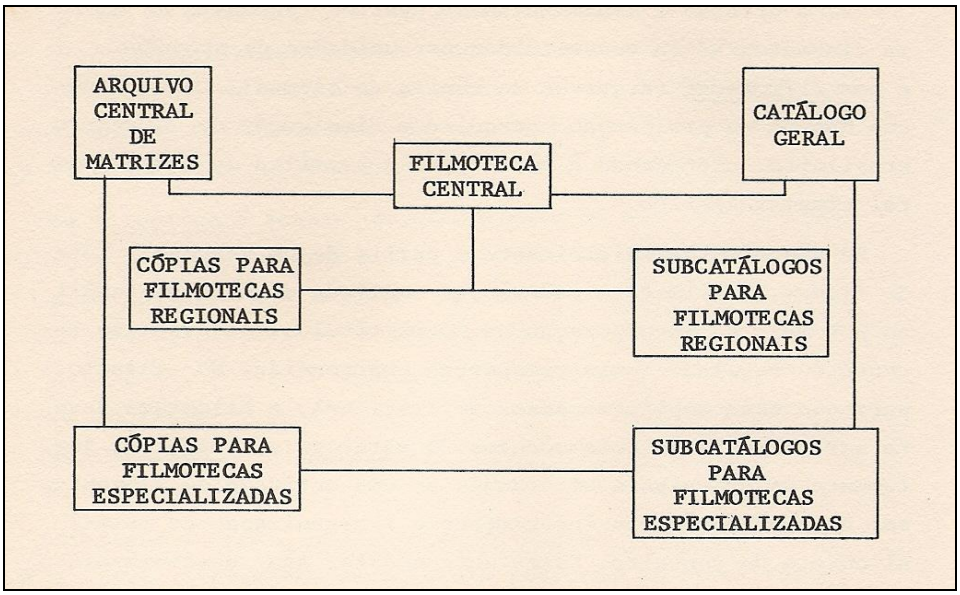
Silvio Tendler e Hélio Furtado reclamam que apenas "entidades representativas do Rio e São Paulo" participam do Simpósio; eles lembram a existência de acervos dispersos em outros estados e enfatizam "a necessidade de descentralização fora do eixo Rio-São Paulo." (Ibid, p. 42-44). Tendler refere-se ao importante acervo fílmico da Fundação Joaquim Nabuco de Recife e Furtado aponta a existência de mais de 400 filmes sobre índios brasileiros em Goiás. No dia seguinte, no debate sobre "A situação dos arquivos de cinema no Brasil" tiveram voz apenas as Cinematecas do Rio e de São Paulo, mesmo que Carlos Roberto de Souza fizesse referência a acervos existentes no Rio Grande do Sul e em Curitiba. O crítico carioca José Carlos Avellar defendeu a necessidade de "concentrar esforços em torno de algumas cinematecas, as do Rio e de São Paulo, para que se possa tentar fazer um acervo seguro e localizado num lugar preciso e onde ele possa ser identificado e conservado" (Ibid, p. 45). Como já dito, as políticas redistribuitivas, que envolvem a repartição de recursos e direitos, possuem forte potencial conflitivo. No Simpósio em questão, as disputas em nível nacional foram evitadas pela simples ausência de instituições de outros estados.

Na oportunidade os participantes do Simpósio, no seu documento final, "desaconselha[m] a criação de uma Cinemateca Nacional e enfatiza[m] o aparelhamento das instituições existentes – Fundação Cinemateca Brasileira e Cinemateca do MAM" (p. 69).

[206] As citações seguintes foram retiradas da mesma fonte. Este projeto modelo foi definido em função das experiências da FCB na criação de uma filmoteca com temática agropecuária para o Ministério da Agricultura. Cf. COELHO, 2009, p. 59 (Capítulo II: A opção pela conservação).

Foi apresentada uma proposta de construção de um arquivo central de matrizes, com criação e dinamização de centros regionais de cultura cinematográfica (filmotecas e unidades de produção) e a realização de um inventário nacional de bens culturais organizados da seguinte maneira:

Figura 1: Filmoteca e arquivo



Fonte: (CALIL; XAVIER, 1981, p. 82)

Em entrevista a esta autora, Carlos Augusto Calil (1979) explica que:

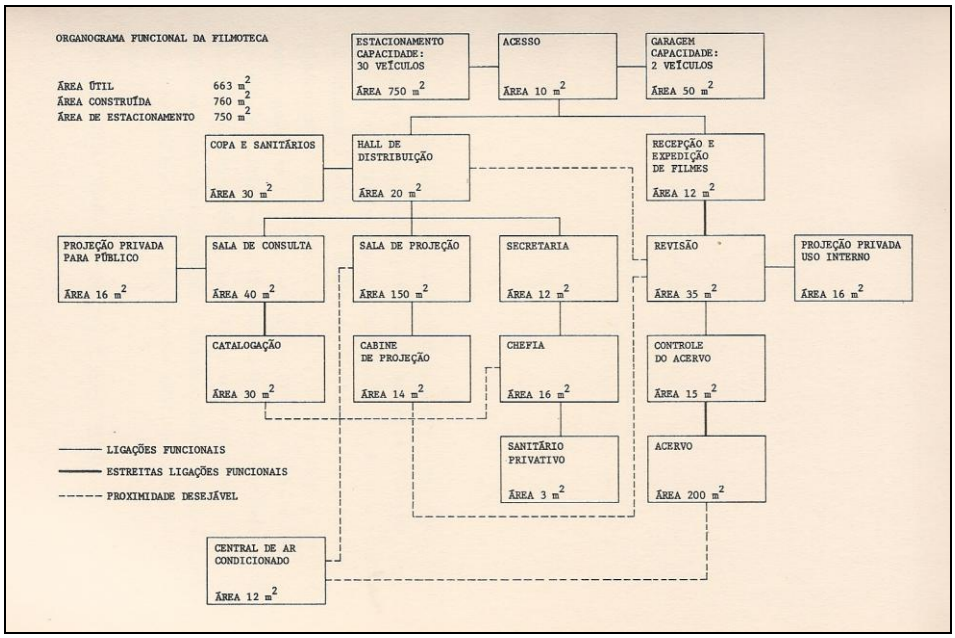
> Naquela época era consenso entre nós, que nos ocupávamos com a preservação de filmes, que era preciso urgentemente criar uma estrutura profissional para tratar de conservar e restaurar os filmes brasileiros. Como a Cinemateca Brasileira estivesse adiantada em termos técnicos com relação às outras, e o custo dessa infraestrutura fosse muito alto, definiu-se a estratégia *por todos compartilhada*, de dotar uma instituição dos meios de beneficiar sua coleção e o patrimônio nacional. (grifos nossos).

Sem dúvida, naquele momento era a Fundação Cinemateca Brasileira que detinha algum conhecimento sobre a conservação de filmes. Eram a FCB e a Cinemateca do MAM que haviam realizado, pouco antes, suas primeiras experiências no restauro de filmes.[207] Mesmo assim esta proposta centralizadora provoca alguns questionamentos: por um lado, se a proposta é de "criação *e dinamização* de centros regionais de cultura cinematográfica", então

[207] LÁBIOS SEM BEIJOS (1930) foi restaurado na Cinemateca do MAM do Rio por Cosme Alves Netto e Adhemar Gonzaga em 1975. RIO, 40 GRAUS e AGULHA NO PALHEIRO pela Cinemateca Brasileira no ano seguinte.

não se entende por que sequer os centros já existentes (e que seriam dinamizados) tenham sido convidados a participar das discussões. Além disso, mesmo prevendo o envolvimento das diversas regiões do país na produção, prospecção e difusão, a proposta não somente as deixa alijadas das ações de preservação mais específicas, como também já é apresentada com contornos definidos nos seus mínimos detalhes, como mostra o organograma abaixo:

Figura 2: Organograma funcional da Filmoteca



FONTE: (CALIL; XAVIER, 1981, p. 82**)**

Na proposta, a expertise – desenvolvimento de metodologias de arquivamento e catalogação, pesquisa e implementação de boas práticas de conservação, restauro de filmes etc. – permanece concentrada nas cinematecas do Rio e São Paulo. Outras instituições relevantes, mesmo que não se dedicassem exclusivamente à preservação audiovisual, como os Museus de Imagem e Som que existiam em Santa Catarina (desde 1961), no Paraná (1969), no Pará (1971) e em Campinas (1976), ou a Cinemateca de Curitiba, criada em 1975, não foram envolvidas no debate. A existência de uma demanda por informações sobre preservação audiovisual fora do eixo Rio-São Paulo, fica claro em depoimento de Fernanda Coelho. Em 1986 ela fez uma visita ao MIS do Pará, que possuía uma boa quantidade de filmes em nitrato, e descobriu que as ações de conservação dos filmes lá realizadas baseavam-se unicamente nas informações publicadas em *Cinemateca Imaginária. Cinema & Memória*. Ao acompanharmos, no próximo capítulo, a trajetória de algumas instituições nordestinas

detentoras de coleções de imagem em movimento, veremos que, exatamente neste período, havia um movimento de dar maior atenção aos acervos audiovisuais, com forte necessidade de informações sobre sua preservação.

Voltando ao Seminário: para encaminhar as ações propostas foi recomendada a criação de um grupo formado por "representantes da Fundação Cinemateca Brasileira, Cinemateca do MAM-RJ, do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, dos produtores, dos realizadores e da Universidade, sob o patrocínio da Embrafilme" (Ibid, p. 68), o que terminou levando à criação de um programa de apoio às cinematecas, que, apesar de não ter implementado ações sistemáticas e abrangentes, destinou recursos para algumas ações setoriais.

Convênios com a Fundação Cinemateca Brasileira possibilitaram a compra de estantes corrediças para o depósito do Parque da Conceição, a realização do Programa Nacional para a Restauração de Filmes Brasileiros Antigos, ou ainda o estabelecimento da Filmografia Brasileira.[208] Além disso, a FCB realizou pesquisas, disponibilizou materiais e restaurou filmes para mostras do governo federal, recebendo, com isso, recursos para manter vivo o trabalho de preservação na instituição.[209] Ressalte-se que a presença de Carlos Augusto Calil na Embrafilme foi fundamental para uma maior aproximação desta instituição com a FCB.

O programa também liberou verbas para ações na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que havia passado por mudanças significativas na década de 1960: a Cinemateca ganhou uma sede, no Bloco Escola do Museu de Arte Moderna, onde está até hoje, e começou a formar um acervo de películas, inicialmente com um lote de filmes da Cinemateca Francesa, algumas cópias da Cinédia cedidas por Adhemar Gonzaga, assim como a obra completa de Moacyr Fenelon, doada por sua viúva. Com a chegada de Cosme Alves

[208] Trata-se de um levantamento de dados sobre a produção nacional de cinema.. Estabelecer filmografias é parte fundamental do trabalho de preservação, pois só quando se sabe o que foi produzido, é possível definir um programa para preservação. Na Cinemateca Brasileira trabalhou-se paralelamente com o levantamento dos filmes mais antigos e com a documentação da produção atual (os anuários). Em 1984 foi publicado o primeiro volume da série Filmografia Brasileira / Guia de Filmes referente à produção de 1897-1910; no ano seguinte saiu o tomo dois (1911-1920) e, em 1988, a terceira parte (1921-1925). O quarto fascículo da Filmografia Brasileira (1926-1930) foi publicado em 1991 com recursos da FAPESP. Atualmente a Filmografia Brasileira está disponível no site da Cinemateca Brasileira <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>. Acesso em mai. de 2013.

[209] Um exemplo é a Mostra de Cinema Brasileiro realizada em Paris em 1987. O Relatório de 1986 dizia que "Um real impulso aos trabalhos de recuperação foi dado a partir do mês de novembro, com recursos especialmente concedido pela Secretaria de Difusão e Intercâmbio Cultural – SEDI – do Ministério da Cultura para a mostra de cinema brasileiro no Centro Georges Pompidou, que nos permitiram: - duplicar temporariamente o número de funcionários do Laboratório; - contar com eficiente apoio de produção e com recursos para pagamento a fornecedores de matéria-prima e serviços; - repassar a laboratórios externos serviços que podem ser realizados com qualidade dentro de seu âmbito de atuação; - aprimorar os trabalhos de restauração sonora.". Segundo Souza (2009, p. 167) "Exibiram-se duzentos títulos de diferentes metragens em três sessões diárias e praticamente todas as cópias de filmes em branco e preto produzidos até meados da década de 1960 haviam sido restauradas e/ou duplicadas no Laboratório da Cinemateca Brasileira."

Netto, a Cinemateca do MAM transformou-se num espaço de agitação político-cultural da cidade.[210] Seu âmbito de atuação ampliou-se incluindo a formação e a produção: entre 1964 e 1978 foram realizados diversos cursos, o que teve grande importância para a formação de uma nova geração de cineastas; a partir de 1970 a Cinemateca do MAM passou a disponibilizar equipamentos para montagem e sonorização de filmes, adquirindo em troca os direitos de exibição não-comercial.

Importante sublinhar também na Cinemateca do Rio o surgimento de uma preocupação com a preservação da cinematografia nacional. Um encontro de professores, críticos e pesquisadores realizado no MAM em fevereiro de 1970 despertou nos participantes a consciência "da complexidade dos problemas e a perspectiva do [...] desenvolvimento crescente [das pesquisas sobre o cinema brasileiro]" e levou à criação do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB).[211] Estas discussões provavelmente influenciaram o aparecimento, no *Informe Anual da Cinemateca do MAM* de 1974, da rubrica "Pesquisa e Recuperação", onde se falava da prospecção de filmes "através de um trabalho metódico realizado nas áreas regionais mais comprometidas com os surtos cinematográficos do passado do cinema brasileiro".[212] Segundo Hernani Heffner, em 1978, a Cinemateca tinha entre 3 e 4 mil filmes silenciosos brasileiros e o acervo continuou crescendo em função das boas relações de Cosme com as distribuidoras e da maior aproximação da instituição com os realizadores. Entretanto, não havia condições adequadas de armazenamento, as latas ficavam simplesmente amontoadas pelos corredores.

Foi nesse momento da trajetória da instituição que aconteceu o Seminário Cinema & Memória, onde se negociou o apoio da Embrafilme e a liberação de verbas para financiar reformas na Cinemateca do MAM, com a construção de seu primeiro espaço climatizado e o início da catalogação do acervo.[213] Uma bolsa da CAPES possibilitou que o montador Francisco Moreira passe dois anos estudando no Arquivo de Filmes da Alemanha Oriental[214] e, na sua volta, implemente as primeiras ações de preservação propriamente ditas na

[210] Cosme Alves Netto (Manaus, 1937 - Rio de Janeiro, 1996) veio estudar no Rio de Janeiro, onde criou o Cineclube do Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes Secundaristas em 1956. Aproxima-se da Cinemateca do MAM em 1963, quando trabalhou na instituição como voluntário. Foi contratado no ano seguinte e a partir de 1965 assumiu (informalmente até 1967) a direção da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro.

[211] O embrião do CPCB foi uma reunião informal acontecida em 1969 na Cinemateca do MAM-RJ, que contou com a presença de Alex Viany, Cosme Alves Netto, Paulo Emílio Salles Gomes, José Tavares de Barros, Gentil Roiz, Dustan Tavares e Pedro Neves, entre outros. Cf. CENTRO DE PESQUISADORES DO CINEMA BRASILEIRO. [2006?], p. 49.

[212] Foram citados os acervos de J. Carriço (Juiz de Fora), João Batista Groff (Curitiba), Aristides Junqueira (Belo Horizonte), Walfredeo Rodrigues (João Pessoa), Ciclo do Recife, João Alves (Natal).

[213] Segundo a cronologia apresentada no site da instituição, a Embrafilme financiou uma reforma no auditório, reserva técnica climatizada e biblioteca em 1981 e, no ano seguinte, o início da catalogação do acervo fílmico e documental da instituição.

[214] A bolsa é parte do projeto "Mão de obra especializada em cinema", coordenado por Pedro Jorge de Castro no MEC. Cf. depoimento em *Filmecultura*, nº 49, p. 24, 2007.

Cinemateca do Rio. Segundo Moreira[215], apesar do espaço climatizado ter significado um grande avanço para a conservação dos filmes, ele não conseguiu efetivamente implementar rotinas de conservação na Cinemateca do MAM. A equipe esteve concentrada em salvar, através de duplicação e restauro, a maior quantidade possível de filmes brasileiros, especialmente depois da incorporação dos negativos da Líder Cinelaboratórios, que foram em parte para São Paulo, em parte para o Rio. O ímpeto salvador da equipe do carioca é compreensível: estamos falando da salvaguarda de filmes como O BOCA DE OURO (1956), ARRAIAL DO CABO (1960) ou ASSALTO AO TREM PAGADOR (1962).[216] Posteriormente, um convênio com o Centro Cultural Banco do Brasil viabilizou a recuperação de aproximadamente 60 títulos. Assim como aconteceu na FCB, também a cinemateca carioca movimenta-se no sentido de perceber e valorizar a produção nacional de cinema não apenas por suas qualidades estéticas, mas como expressão sociocultural.

4.1.3 A preservação como parte da Política Nacional de Cinema

Se a criação da Cinemateca Nacional em 1970 atesta a fragilidade de ações autocentradas, o Simpósio avança na medida em que abre um canal de discussão entre os poderes públicos e o setor, mesmo que restrito às cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Outro efeito das articulações iniciadas em 1979 aparece na proposta apresentada pela Comissão de Formulação de uma Política Nacional de Cinema, que, pela primeira vez coloca a preservação como parte da cadeia do audiovisual.[217] Há que se dizer que fazem parte da Comissão, o Diretor Geral da Embrafilme, coordenador e relator da Comissão, Carlos Augusto Calil e o presidente em exercício do Concine, Gustavo Dahl, que transitava na CB desde 1958.[218]

---

[215] Entrevista com Francisco Moreira (Rio de Janeiro, 6 de março de 2012).

[216] A ideia de Francisco Moreira era construir um laboratório de restauro no MAM, mas a relação com o Museu complicou-se a partir de 1985, momento de crise da instituição. A partir daí, segundo Moreira, o trabalho de Cosme Alves Netto foi permeado por "um eterno administrar de crises", o que culminou com sua demissão em 1988. Em 1999 Moreira também foi demitido, mas terminou montando um laboratório na Labocine, onde vem, desde então, restaurando filmes, entre eles a chanchada AVISO AOS NAVEGANTES (1950), numa iniciativa do CPCB.

[217] As citações seguintes foram retiradas do Relatório Final da Comissão, disponível na Biblioteca da Cinemateca Brasileira (publicado também no *Jornal da Tela* da Embrafilme, edição especial de março de 1986). Segundo Carlos Roberto de Souza (2009, p. 178) a Cinemateca Brasileira fazia parte do Conselho de Assessoramento da Área Cultural da Embrafilme (mais conhecido como "os anões da Embra"), que também contribuiu com a comissão.

[218] Carlos Roberto de Souza (2009, p. 78) refere-se à "contratação de jovens que dinamizaram o ambiente da Cinemateca: Gustavo Dahl (1959) foi chamado para cuidar da secretaria e ajudar na biblioteca, Jean-Claude Bernardet (1960) para a documentação, Maurice Capovilla (1960) para a difusão e Ilka Brunhilde Laurito (1962)."

No documento, a preservação aparece tanto no primeiro capítulo, "Histórico e Diagnóstico", quanto no segundo, "A Política Nacional de Cinema", que indicava entre as "Medidas de emergência no âmbito do Poder Executivo [...] Dotar o Ministério da Cultura de recursos que possibilitem a implantação de um programa de preservação da memória audiovisual...". Além disso, o "Plano de Metas para 5 anos" prevê:

> [...]em reconhecimento à importância da preservação da memória nacional, investir na prospecção do acervo de cinema e televisão dispersos no país, promovendo a restauração do material deteriorado, conservando-o no Arquivo Nacional de matrizes Audiovisuais e possibilitando a sua ampla divulgação.

Neste mesmo ano, a Resolução 38/1986 institui o depósito legal de uma cópia dos filmes realizados no Brasil na Cinemateca Brasileira, mas ele muitas vezes não é respeitado e não há fiscalização.[219] A Resolução citada, assim como a Política Nacional de Cinema, representam mais um avanço no âmbito do discurso, na medida em que conectam a preservação audiovisual à política de cinema como um todo.

Fala-se em "memória nacional", mas, mais uma vez, as instituições dispersas no país não foram incorporados à política nacional de cinema senão como fornecedores de matrizes e cópias. O Relatório Anual de 1981 (p. 1) refere-se à Fundação Cinemateca Brasileira "como a instituição mais capacitada para a conservação e a preservação do passado e do presente do cinema brasileiro". Enquanto estratégia na busca por recursos, isto é compreensível e até mesmo justificável, entretanto a centralização de acervos é um equívoco em se tratando da preservação audiovisual. Antes de voltar a este tema, que será intensamente discutido no início do século XXI, acompanhemos a trajetória da CB como instituição pública.

4.2 A CINEMATECA BRASILEIRA COMO ÓRGÃO FEDERAL

- **1984-1989: um início auspicioso**

[219] O depósito de cópias de todos os filmes de produção nacional em um arquivo filmíco é uma das sugestões presentes na "Recomendação sobre a salvaguarda e conservação das imagens em movimento" da Unesco (1980). Bem antes disso, nos anos 1950, a cidade de São Paulo estabelece, através da lei 4.854/1955, o depósito legal de cópias de determinados filmes no Serviço Municipal de Cinema.

Como vimos no segundo capítulo, a década de 1980 encontrou a Fundação Cinemateca Brasileira, instituição privada detentora de grande parte do acervo de imagens em movimento do país, numa séria crise, o que culminou com a sua incorporação, em 14 de fevereiro de 1984 à Fundação Nacional Pró-Memória (FNpM). A Cinemateca Brasileira agora é responsável "pela preservação da produção cinematográfica brasileira".[220] A partir de agora, estão imbricadas – ou pelo menos deveriam estar – as ações do Governo Federal e da Cinemateca Brasileira em prol da salvaguarda do acervo nacional de imagens em movimento.

Os primeiros anos de incorporação à FNpM representaram um tempo de "estabilidade e amadurecimento"[221], no qual acontecimentos internos e externos se potencializam mutuamente. Carlos Augusto Calil, em entrevista citada, sublinha a importância da presença de Aloísio Magalhães na FNpM, que definia seu escopo de ação de forma abrangente e valorizava a presença da Cinemateca nos seus quadros.[222] O Relatório Anual de 1984 (p. 1), refere-se a um ano memorável e afirma que:

> [...]pela primeira vez em muitos anos, pôde a Cinemateca Brasileira deixar de lado a preocupação básica, e praticamente única em longos períodos, de simplesmente subsistir, para ocupar-se efetivamente do cumprimento de suas funções, enfrentando do melhor modo possível as tarefas e problemas em que a própria atividade de uma cinemateca implica.

Para Fernanda Coelho (2009, p. 124), o novo status significou "a conquista de condições operacionais mais sólidas". Em entrevista[223], ela esclareceu que:

> [...]a garantia da continuidade te dá a possibilidade de você refletir sobre o que você faz; analisar sua realidade (o que mudou ou que não mudou) e adequar seu método de trabalho pra sua nova realidade. [...] a metodologia toda mudou e foi fruto dessa discussão interna que durou um ano pelo menos. E que só foi possível pela estabilidade, quer dizer, a possibilidade de continuidade. (COELHO, 2010, informação verbal).

Uma análise dos processos de trabalho revelou dezenove documentos utilizados para gestão e catalogação dos filmes; com um acervo crescendo rapidamente ficou claro que seria urgente simplificar o tratamento da informação. A equipe reconheceu que cada conquista da

[220] Determinação nº 303 da Presidência da Fundação Nacional Pró-Memória, de 16 de julho de 1987. Inicialmente pertencente aos quadros do Ministério de Educação e Cultura, a Fundação Pró-Memória será vinculada em 1985 à Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura.
[221] Este é o título do capitulo da dissertação de Fernanda Coelho que trata desse período.
[222] Entrevista por e-mail com a autora em junho de 2013. Segundo Calil a "Cinemateca Brasileira era muito valorizada na FNpM em vista do seu mandato nacional e também pelo ainda recente prestígio do Cinema Novo."
[223] Entrevista com Fernanda Coelho (São Paulo, 14 de dezembro de 2010).

Cinemateca levou a um aumento da demanda, gerando uma crise de crescimento – e que eles deveriam estar preparados para situações deste tipo no futuro. Sendo assim, foi criada uma nova metodologia de trabalho, os documentos foram redesenhados, testados, discutidos e modificados até se chegar a um resultado considerado mais adequado. Uma leitura atenta dos relatórios anuais deixa claro que se tratou de um processo complexo e espinhoso. Mas, bem sucedido: a metodologia desenvolvida neste período continuava, com pequenos ajustes, sendo utilizada em 2010, quando encerramos nosso período de análise. Para Fernanda Coelho (2009, p.142)

> [...]a eficiência das soluções encontradas foi uma consequência do diagnóstico bem elaborado, que soube aproveitar a experiência histórica da instituição e que compreendeu a importância de chamar às discussões os operadores do arquivo, aqueles que consultavam e preenchiam os documentos e que manipulavam os objetos do acervo diariamente.

As verbas mais estáveis permitiram à CB pagar a anuidade como membro pleno da FIAF[224] e a Cinemateca foi incumbida pela Federação de organizar o III Encontro Latino-Americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento.

O Encontro aconteceu em outubro de 1984 em duas cidades: em São Paulo houve um seminário técnico na Cinemateca Brasileira para discutir preservação, com trabalhos práticos e discussões sobre restauro, catalogação e documentação; na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro aconteceram discussões sobre questões políticas e administrativas. Os ganhos foram grandes para a CB, o encontro "colocou a entidade no panorama internacional" (CINEMATECA BRASILEIRA, 1984. p. 1), e, a partir daí, membros da instituição passaram a integrar diversas comissões da FIAF.[225] Além disso, a partir do Encontro criou-se uma conexão com a Unesco que levou à obtenção de verbas para a informatização do arquivo e para a "complementação e modernização do Laboratório de modo a que este possa atender a pedidos de restauração de filmes de outras cinematecas da América Latina." (CINEMATECA BRASILEIRA, 1984. p. 3). O Laboratório de Restauro seguiu em busca de soluções viáveis ("viáveis" em relação às condições climáticas do Brasil e aos recursos disponíveis) para os

[224] Segundo Carlos Roberto de Souza (2009, p. 143) a diferença era grande, passando de 350 para 2.500 francos suíços (valores de 1979).
[225] Maria Rita Galvão foi membro do Comitê Executivo da FIAF (1989-1992) e sua vice-presidente nos dois anos seguintes. João Sócrates participou da Comissão de Preservação em 1985, Carlos Roberto de Souza, da Comissão de Catalogação nos anos 1990.

problemas encontrados, trabalhou na construção de equipamentos próprios e avançou nos resultados obtidos.[226]

Teve início o "Programa Nacional de Recuperação de Antigos Filmes Brasileiros de Longa e Curta Metragem" coordenado pela Embrafilme e executado pela Cinemateca Brasileira. O Programa, mesmo que realizado apenas parcialmente, disponibilizou verbas para a compra de 200 latas de filme virgem e para o pagamento de técnicos, além de tornar, por assim dizer, oficial as prioridades definidas pela FCB no início dos anos 1980 para duplicação e restauro, a saber: filmes silenciosos brasileiros; longas sonoros nacionais em processo de deterioração e cinejornais.

Com o fortalecimento das relações internacionais da Cinemateca, João Sócrates de Oliveira foi incumbido de "coordenar as recomendações sobre a criação de laboratórios cinematográficos em países em desenvolvimento" (CINEMATECA BRASILEIRA, 1985, p. 6). Também foi desenvolvido um programa de repatriamento de filmes estrangeiros em nitrato, que a CB não tinha condições de cuidar.

Em 1987 a *Fundación del Nuevo Cine Latino-Americano* propôs à CB "um amplo projeto visando à construção de um laboratório destinado a salvar o patrimônio audiovisual da América Latina." (CINEMATECA BRASILEIRA. 1987. p. 8). A Cinemateca apresentou uma proposta que seria realizada em três etapas: um diagnóstico sobre os acervos existentes, seguido da elaboração de um orçamento detalhado para um Laboratório Latino-Americano de Restauração de Filmes e Vídeos, e sua posterior implementação. Só a primeira etapa foi realizada, mas a pesquisa formou uma base mais consistente para futuras ações conjuntas dos países latino-americanos.[227]

Também em termos de conservação é um período movimentado. No início dos anos 1980 a Cinemateca funcionava em dois lugares distintos, no Parque do Ibirapuera (onde ficavam os nitratos, parte dos filmes em acetato e o Laboratório) e no Parque da Conceição (administração, documentação e depósito climatizado).[228] O acervo continuava crescendo, a

[226] Não se pode desconhecer o orgulho que transparece quando Carlos Roberto refere-se a um *printing test* realizado num simpósio técnico em Berlim em 1987. Um filme em nitrato "foi dividida em 27 rolinhos com cerca de 100 metros cada, distribuídos por arquivos [...], para que fossem duplicados, copiados, exibidos e comentados na sessão. O fragmento processado no Laboratório da Cinemateca Brasileira sob a orientação de João Sócrates de Oliveira não ficou devendo nada a trechos processados em alguns laboratórios de grandes arquivos do mundo desenvolvido." (SOUZA, 2009, p. 152).

[227] A pesquisa foi atualizada por Maria Rita Galvão em 2005 e está disponível no *Journal of Film Preservation*, nº 71, p. 42-61, 2006. Uma explanação detalhada sobre os encaminhamentos e os descaminhos do Centro Latino-Americano e do Caribe de Preservação da Imagem em Movimento pode ser lida em SOUZA, 2009, p. 152.

[228] Segundo o Relatório Anual, em 1986 até mesmo a casa do zelador será adaptada e utilizada como depósito das cópias de difusão.

falta de espaços e a precariedade das condições de guarda do acervo são temas constantes nos relatórios de atividades desta época.

Uma grande novidade (e um duplo desafio) foi a incorporação do acervo da pioneira da teledifusão no país, a Rede Tupi de Televisão. A CB não apenas teve que aprender a lidar com o suporte magnético, que tem características bem distintas das películas, como também não havia nenhum espaço disponível nos depósitos para um novo acervo.[229] Numa ação de emergência, o acervo da Tupi foi depositado num prédio da antiga Escola de Jardinagem no Centro Municipal de Campismo (CEMUCAM), cedido pelo Município. Neste prédio deveria funcionar um novo acervo climatizado para as matrizes, mas o projeto não havia avançado, porque a adaptação do espaço, muito quente e úmido, era complicada. No Relatório de 1985, fica evidente que a equipe da Cinemateca tem consciência de suas limitações; o acervo da Tupi foi acondicionado "precariamente, mas menos do que as condições em que estavam...". Ao mesmo tempo em que afirma ser "impossível deixar de incorporar materiais preciosos enquanto registros da arte cinematográfica no Brasil e enquanto documentos de nossa cultura", o Relatório de 1985 faz um desabafo expressivo:

> É verdade que, em 1975, não dispúnhamos de nenhum espaço climatizado. Mas, dez anos depois, de que nos adianta um depósito refrigerado para 16 mil latas se há o dobro disso a preservar, e outro tanto ainda a incorporar (filmes da Líder, Atlântida, Primo Carbonari, etc.), sem falar de materiais em vídeo que mal sabemos como conservar? (CINEMATECA BRASILEIRA, 1985).

A gestão de acervos dispersos em três espaços é mais um complicador, especialmente para uma equipe pequena. Mais problemático ainda são as condições de armazenamento dos filmes, que deixam muito a desejar. Havia apenas um depósito climatizado, o da Conceição, que teve sua capacidade ampliada para 16.000 rolos, mas já estava completamente cheio; além de tudo, aparecem problemas no seu sistema de climatização.[230] Os nitratos e parte dos filmes em acetato estavam em casinhas sem climatização no Parque do Ibirapuera; o Cemucam era o local onde se reuniam os demais filmes em base de acetato e onde permaneciam os filmes, documentos e vídeos do acervo da TV Tupi; para lá eram

[229] Foram "40 toneladas de imagens em movimento" segundo o Relatório de Atividades de 1985. A mesma fonte indica: 10 mil caixas com rolinhos de reportagens (1954-1979), 4.500 fitas Quadruplex, 1.600 fitas U-matic e cerca de 500 pastas (9 metros cúbicos) de documentação referente a telejornalismo e atividades da Rede Tupi. Mais sobre o assunto em SOUZA (2009, p. 169-171) e COELHO (2009, p. 148-151 e 173).

[230] Segundo Coelho (2009, p. 151-152) encontrou-se fungos em latas de filmes, o que indicaria que o percentual de umidade estaria alto demais. Foram colocados desumidificadores nos depósitos e um "termohigrômetro de ponteiro [... foi usado] para monitorar as condições ambientais com mais precisão". Como isso não foi suficiente, o processo foi aprimorado, com ênfase na necessidade de "constante vigilância".

encaminhados os novos depósitos, notadamente os lotes volumosos (COELHO, 2009, 172-173).

Em 1987, Carlos Augusto Calil, que havia trabalhado na Embrafilme até o final de 1986[231], voltou para a Cinemateca. A experiência numa instituição maior havia modificado a sua visão sobre como conduzir a CB e ele "imprimiu à sua gestão um projeto que tinha como objetivo acabar com a imagem de uma instituição voltada exclusivamente para a preservação, pouco interessada – segundo alguns – na difusão do acervo e da cultura cinematográfica." (SOUZA, 2009, p. 196).

Calil investe esforços para inaugurar uma nova sala de exibição e para isso foi necessário recriar a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), que estava desativada desde 1975.[232] Um espaço em Pinheiros, onde antes funcionara o Cine Fiametta e o Studio ABC, foi alugado e reformado[233] e, em 10 de março de 1989, foi inaugurada a Sala Cinemateca, que com aproximadamente 50.000 espectadores por ano contribuiu para dar visibilidade aos trabalhos da CB.[234] Grandes eventos como a "Retrospectiva 90 anos do Cinema Brasileiro"[235] marcaram a gestão de Calil, que afirma ter entendido no período da Embrafilme, que conservação e difusão precisavam existir paralelamente, que somente a consolidação da Cinemateca na cidade lhe daria o peso necessário para conseguir os recursos necessários para o infindável processo de preservação do acervo. Faz sentido compreender preservação e difusão como dois lados da mesma moeda, entretanto nesta época a CB ficou, pela primeira vez, sem um chefe de acervo. Seria este um indicativo de uma ênfase excessiva na difusão?

---

[231] Calil deixou a Cinemateca em 1979, indo para a Embrafilme, onde assumiu a Diretoria de Operações Não-comerciais (DONAC) e posteriormente a Diretoria-Geral, que exerceu até dezembro de 1986.

[232] A primeira diretoria foi composta por Luiz Carlos Bresser Pereira e Thomaz Farkas (respectivamente presidente e vice-presidente), além dos Conselheiros Guilherme Lisboa, Hermano Penna, Edmar Pereira e Dante Ancona Lopes.

[233] Lemos no Relatório Anual da Cinemateca Brasileira 1988 (p. 13) que "O projeto da Sala Cinemateca foi executado com recursos exclusivamente privados, graças aos patrocínios do Banco Nacional, que custeou a reforma; da Gradiente, que doou os equipamentos sonoros e os aparelhos de vídeo-cassete e microcomputador. Já em 1989, a Osram doou lâmpadas de xenon para os projetores 35mm; o Grupo Pagliato doou um projetor profissional Cinelabor 16mm; a Fademac doou os revestimentos acústicos para a sala; a Ventamax doou a ventilação eólica; e a Fotoptica doou o sistema sonoro dolby stereo e os monitores de vídeo."

[234] A Cinemateca tinha desde 1985 uma pequena sala de exibições no Parque Público da Conceição, o Studio Conceição. Mas o espaço era limitado não somente pelo tamanho da sala, de apenas 40 lugares, mas também por só permitir exibições em 16mm.

[235] Foram exibidos 46 filmes na mostra organizada pela FCB em parceria com a Fundação Roberto Marinho e a White Martins. No âmbito das comemorações, a Cinemateca realizou uma consulta com quase cem críticos e pesquisadores, a fim de determinar quais seriam os trinta melhores filmes do cinema brasileiro; segundo o Relatório Anual de 1988, "o objetivo da pesquisa foi o de priorizar o trabalho de preservação e divulgação internacional desses títulos." Esta ação mostra a dificuldade em se manter o equilíbrio entre as atividades "para fora" e "para dentro". Se, por um lado é uma boa estratégia, uma espécie de política de boa vizinhança, trabalhar com os filmes considerados "excepcionais" para os formadores de opinião, por outro lado, o critério técnico para prioridades na preservação é o estado de deterioração dos filmes.

- **1990-1995: a Cinemateca Brasileira sob o signo do caos**

Como órgão do governo federal, a Cinemateca Brasileira foi atingida pelo desmonte realizado pelo presidente Collor de Mello e por toda a instabilidade que caracterizou a política cultural brasileira nos primeiros anos da década de 1990. O Relatório Anual de 1991 é apresentado aos Conselheiros com uma carta do diretor pedindo atenção para a "dramática situação" em que se encontrava a instituição:

> [...]1990 foi um ano perdido. A Cinemateca esteve permanentemente ameaçada pela crise econômica do país, pela reforma administrativa do governo federal, pela indiferença da Secretaria (nacional) da Cultura e pelo descrédito decorrente de sua vinculação a um órgão em extinção. Nossas relações ficaram assim comprometidas, pois foi necessário provar que a Cinemateca não estava também ela em extinção. Lutamos desesperadamente para não paralisar nossas atividades e não abandonar nosso projeto de intervenção cultural, mas é inegável que o esforço pesou sobre a instituição. (CINEMATECA BRASILEIRA, 1991. grifos do texto).

Com a extinção do Ministério da Cultura, a Cinemateca Brasileira foi vinculada ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (BRASIL, 1990, Art. 2) e posteriormente ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (BRASIL, 1998, Art. 64)., quando da recriação do MinC no governo Itamar Franco. Esta instabilidade política, juntamente com a crise econômica, teve graves consequências.

O Relatório de 1992 reclama que a "crônica carência de recursos financeiros [...] impede, por exemplo, o pagamento de correio para a remessa de obras solicitadas por parte de entidades permutadoras/doadoras. [... o que pode] vir a ameaçar o processo regular de pedido de doações futuras." (CINEMATECA BRASILEIRA, 1992) As tentativas de obter verbas da iniciativa privada através da Lei Sarney não tiveram sucesso. Os recursos humanos, já insuficientes, foram ainda mais reduzidos no processo de reforma administrativa, dificultando o trabalho cotidiano da Cinemateca e levando, por exemplo, a uma paralisação quase completa das atividades da biblioteca em 1993. A CB só conseguia sobreviver graças às rendas obtidas pela Sala Cinemateca e outras atividades da SAC, que em 1991 foi responsável por 40% dos recursos utilizados pela instituição. Fernanda Coelho (2009, p. 169) explica que além do orçamento ser insuficiente para as atividades cotidianas, "a burocracia governamental tinha o hábito de segurar os recursos durante quase todo o ano e começar a liberá-los apenas em meados do segundo semestre." Era o dinheiro da bilheteria da Sala Cinemateca que

mantinha a CB em funcionamento. O Relatório deste ano indica a tensa relação da instituição com o "Estado Mínimo":

> A prosseguir nessa direção, um dia nos depararemos com a constatação de que a participação do governo federal passou a ser irrelevante. Teremos chegado então a uma desejável independência do governo ou desaparecido novamente nas brumas que costumam de tempos em tempos baixar sobre nós? (CINEMATECA BRASILEIRA, 1991, p. 1).

Apesar da Constituição de 1988 reafirmar, no Art. 23, a competência comum da União, Estados e Municípios de "proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural [... e] impedir [sua] a evasão, a destruição e a descaracterização", há um descaso absoluto com a preservação do acervo audiovisual brasileiro. O Art. 1º da Lei 8.401/1992, define como compromisso do Estado apenas "*colaborar* para a preservação de sua memória e da documentação a ela relativa" – o que está em franca contradição com as palavras da Constituição vigente, que prevê uma posição ativa do poder público pela salvaguarda dos seus bens culturais. No mesmo espírito está o Art. 25 da lei citada, que diz que "a Cinemateca Brasileira ou a entidade credenciada *poderá* solicitar o depósito de obra audiovisual brasileira, por ela considerada relevante para a preservação da memória cultural." (grifos nossos).[236] Poderá ou não – parece não ter a menor importância para o governo federal.

No ano seguinte, já no governo de Itamar Franco, foi instituído o depósito obrigatório, algo sugerido na *Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento* da Unesco treze anos antes, mas limitado à "obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal".[237] Não há fiscalização e a Lei nº 8.685/1993 nem sempre será cumprida.

O grande acontecimento deste período a conquista da sede própria, numa história mais uma vez determinada por relações pessoais. Em 1988, o prefeito Jânio Quadros, amigo do pai de Calil, havia doado à Cinemateca uma área de 12.000m² onde ficava antigo Matadouro Municipal na Vila Clementino, com a contrapartida de a Cinemateca restaurar o prédio tombado.[238] Em 1991, com o apoio da Secretária Municipal da Cultura Marilena Chauí, foram

[236] A Lei nº 8.401 de 8 de janeiro de 1992 foi regulamentada, em junho, pelo Decreto nº 567/92.
[237] Art. 8º da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, regulamentada pelo Decreto nº 974/1993.
[238] Diz o Relatório de 1988: "Durante o ano de 1988, a diretoria da Cinemateca conseguiu consolidar juridicamente a conquista da área de 12 mil metros quadrados, onde se localiza o antigo Matadouro Municipal de Vila Clementino, para nela instalar a sede definitiva da instituição. Obtivemos sucessivamente um Decreto municipal, a aprovação pela Câmara Municipal para a lei nº. 10.623/88 e finalmente a escritura que nos possibilita o uso por 40 anos da área cedida com a contrapartida de a Cinemateca promover o restauro do edifício tombado.".

incorporados os espaços do fundo do Matadouro e a Cinemateca passou a ter uma área total de 23 mil metros quadrados à disposição.

Teve início a busca de recursos para a reforma e as construções necessárias, mas, neste momento política e economicamente conturbado, a coisa caminhou a passos lentos. As promessas de verbas, no geral, não se concretizaram: um protocolo de intenções assinado, em 1994, pelo Ministro da Cultura Luiz Roberto do Nascimento e Silva e pelos Secretários de Cultura do Estado e do Município de São Paulo não teve desdobramentos concretos.

A restauração da fachada do prédio tombado do Matadouro foi um complicador adicional[239] e, enquanto o projeto de reforma e construção dos depósitos e instalações andava mais lentamente do que o esperado, um ataque de cupins nos espaços do Ibirapuera criou um fato consumado. Os telhados foram atingidos, ruíram as estantes com o acervo de nitrato, goteiras e umidade excessiva não somente danificam os filmes como também os equipamentos do Laboratório de Restauro, que teve que ser fechado. Não restou outra opção, além da mudança imediata para a nova sede na Vila Clementino. A transferência aconteceu aos poucos, mas a perspectiva, agora real, de uma sede reunindo todos os departamentos da Cinemateca em condições adequadas representava uma melhoria significativa para o trabalho da Cinemateca Brasileira. Entretanto a redução no quadro de pessoal fixo complicou a situação:

> Durante a década de 1990, essa política de esvaziamento do serviço público na área da Cultura vai promover a crescente terceirização da mão-de-obra do arquivo. Com relações trabalhistas menos sólidas, a perda da mão-de-obra qualificada (e treinada pelo arquivo) também se torna uma constante, obrigando o arquivo ao permanente trabalho de retreinar pessoas para realizar as tarefas correntes. (COELHO, 2009, p. 179).

Se, por um lado, identificamos grandes avanços advindos da incorporação da CB ao governo federal, por outro lado, a instituição ficou à mercê da instabilidade político-cultural que caracterizou este período. Impossível, neste contexto, concretizar algo que ultrapassasse as ações pontuais e se constituísse efetivamente numa política – a concentração esteve na mera sobrevivência da entidade. Importante sublinhar que, mais uma vez,j a Cinemateca Brasileira não conseguiu acionar os recursos necessários para a realização de suas tarefas mais fundamentais.

[239] Assim como teve que aprender a reformar e construir as máquinas do Laboratório de Restauro nos anos 1970, a equipe agora terá que se dedicar às questões relativas ao restauro de prédios tombados.

- **Alterações nos rumos institucionais**

Com a transformação em órgão público a Cinemateca teve que se adequar à nova situação e, entre outras coisas, preparar um novo Regimento Interno (RI). As alterações do RI feitas em 1986, 1987 e 1992 trouxeram mudanças significativas para as orientações da Cinemateca Brasileira.

A sobrevivência da CB até 1984 foi garantida em grande parte por voluntários movidos pela paixão e os rumos institucionais eram definidos por pessoas que tinham um envolvimento direto com o trabalho de preservação. A morte de Paulo Emílio Salles Gomes em 1977 representou a perda de uma figura de integração carismática e bem relacionada, e as mudanças ocorridas desde 1975 apontam para uma necessidade de "profissionalização" da entidade – o que era uma tendência no panorama internacional dos arquivos de imagens em movimento naquele momento. É expressiva uma citação do presidente da FIAF que aparece logo no início do Relatório de 1985:

> [...]as cinematecas, à medida que se desenvolvem e modernizam, deixam de ser feudos familiares, ou de personalidades vigorosas, para se tornarem instituições cientificamente orientadas, objetivamente voltadas para rigorosos métodos de preservação e difusão de filmes e da cultura audiovisual.

Mesmo que a "objetividade" das instituições neste novo contexto deva ser relativizada, na prática, isso significa que o trabalho intenso, silencioso e cotidiano da preservação tornou-se o centro de atuação das cinematecas. Como visto, este foi um momento de intensas discussões internas e redefinição não somente dos processos de trabalho, mas também dos rumos da instituição – e isso tocou necessariamente em questões relativas à estrutura organizacional e às hierarquias da CB. Ainda em 1985 definiu-se uma estrutura com os seguintes departamentos: Preservação e Catalogação; Documentação e Pesquisa; Difusão e Divulgação e o Departamento Técnico, que era basicamente constituído pelo laboratório de restauração, sob a responsabilidade de João Sócrates (COELHO, 2009, p. 157-158).

Redefinir a estrutura de poder foi um processo mais complicado. Até então, a CB era constituída de três instâncias básicas e, de acordo com as salvaguardas negociadas com o Governo Federal quando da transição para a esfera pública, isso não deveria mudar: a "cinemateca [sic] Brasileira contará necessáriamente na sua estrutura com um Conselho

Consultivo, uma Diretoria eleita pelo Conselho e uma Conservadoria nomeada pela Diretoria".[240]

A Diretoria-Executiva[241] elaborou um documento propondo uma reestruturação administrativa. A Conservatória seria extinta e suas atribuições absorvidas por dois diretores remunerados, "um 'administrativo', responsável pela 'atividade voltada para dentro', e um diretor cultural, responsável pela 'atividade voltada para fora'" (SOUZA, 2009, p. 174). O Diretor-Presidente permanecia como função não remunerada e três novas instâncias de direção seriam criadas: a Assembleia Geral, o Conselho Interdepartamental e o Colegiado, formado pelos três diretores, os chefes de departamento e representantes dos funcionários. Este modelo fortaleceria a comunicação entre os departamentos e a participação dos funcionários no processo decisório.

Segundo Souza, a partir deste documento, Calil preparou uma minuta de Regimento Interno, que foi examinada pela Diretoria em novembro de 1985 e levada para a Fundação Pró-Memória antes mesmo de sua aprovação pelo Conselho. Em fevereiro do ano seguinte foram eleitos três diretores, de acordo com o novo modelo[242], mas antes mesmo que a nova estrutura tivesse tempo de se consolidar, o tema voltou ao Conselho, onde Maurício Segall defendeu a necessidade de dar maiores poderes ao Diretor-Presidente, que deveria ser a partir daí um cargo remunerado e passaria a ser denominado de diretor-executivo.[243]

Os funcionários se opõem firmemente às alterações e sublinham que "qualquer mudança de regimento deveria ser fruto de um intenso debate entre todos os elementos da instituição", conforme Ata da Assembleia de 5 maio de 1987 (apud SOUZA, 2009, p. 182). Enquanto o debate estava em andamento, um novo Regimento foi aprovado pelo Conselho, prevendo a eleição em chapa dos diretores (Executivo, de Difusão e do Acervo, todos remunerados) e de um Coordenador Administrativo. O Conselho passou de Deliberativo a Consultivo, sendo permitida a participação, sem voto, do Colegiado e do representante dos funcionários em suas reuniões.

---

[240] A Escritura de Extinção da Fundação Cinemateca Brasileira, datada de 14 de fevereiro de 1984, está disponível no AHCB.

[241] Em 1984-85 a Diretoria-Executiva era composta por Lygia Fagundes Telles e João Baptista de Andrade (diretora-presidente e seu vice), Maria Rita Galvão, Carlos Augusto Calil, Thomas Farkas (Tesoureiro) e Carlos Roberto de Souza, que tinha o único cargo remunerado como Conservador-Adjunto em 1984 e Conservador em exercício no ano seguinte.

[242] Maria Rita Galvão como diretora-presidente, respondia pelos assuntos institucionais. Carlos Roberto de Souza era o diretor-técnico, que cuidava de questões internas, e o diretor-executivo, Sergio Muniz, era responsável pela "atividade voltada para fora" (SOUZA, 2009, p. 175).

[243] Não foi possível apurar quando exatamente este novo Regimento foi aprovado, o Relatório de Atividades de 1986 não traz nenhuma referência, mas Souza (2009, p. 181) refere-se a uma reunião do Conselho em junho de 1987 quando a João Batista de Andrade diz que o "Regimento vigente foi votado a menos de um ano".

Importante ressaltar mais duas modificações. Em primeiro lugar, no Regimento Interno de 1986 são citados cinco departamentos (Preservação e Catalogação; Documentação; Programação; Técnico e de Vídeo) e suas atribuições são definidas com clareza; o novo regimento não somente não define explicitamente os departamentos como também suas atribuições passam a ser "fixadas pela Direção, *de acordo com as prioridades de cada gestão*, ouvido o Colegiado." (Art 21, grifos nossos). Ora, são os departamentos que realizam o trabalho cotidiano e com esta modificação eles ficam sujeitos a uma perigosa instabilidade. Em segundo, o Colegiado, que era, em 1986, formado pelos diretores, chefes de departamento e dois representantes dos funcionários, perde poderes, visto que o item b) do Art. 25, que lhe permitia "examinar as propostas de criação de programas e projetos especiais, de iniciativa da Diretoria", foi suprimido. Os funcionários reclamam que as modificações atentariam "contra os interesses [...] da Cinemateca Brasileira, na medida em que esvaziam principalmente a instância da Diretoria Técnica, [...] extremamente eficaz para o desenvolvimento de nossos trabalhos" (Ata da Assembleia de 5 maio de 1987 apud SOUZA, 2009, p. 182).

Independente da oposição dos funcionários, a primeira Diretoria sob o novo regimento assumiu em 1987, formada por Carlos Augusto Calil como Diretor-Executivo, Rudá de Andrade como Diretor de Difusão e Marcello Tassara, Diretor de Acervo. Este último ficou pouco tempo no cargo, que permaneceu vago até o final da gestão de Calil em 1992, deixando um vácuo exatamente no "coração" da Cinemateca, pois segundo o regimento vigente (Art. 25, § 2º) à Diretoria de Acervo caberia "planejar e promover as atividades necessárias à preservação, ampliação e utilização do acervo."

Com a extinção da Fundação Nacional Pró-Memória e a passagem da Cinemateca para o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) em 1991[244], o Regimento Interno da CB perdeu a validade. As tentativas de aprovação de um novo RI neste ano não foram bem recebidas pelo IBPC, cujos estatutos ainda tramitavam. A indefinição da situação é considerada "insustentável" pelo Conselho que , em julho de 1992, aprovou informalmente um novo Regimento Interno. Este trouxe três modificações significativas: primeiro, a CB ampliou sua área de atuação e passou a se denominar "arquivo de filme, vídeo e televisão". Em segundo lugar, a Diretoria passou, segundo o Art. 14, a ser constituída por um diretor-executivo, um conservador e um chefe de administração (além de quatro assistentes), que

[244] A Portaria nº 6 da Secretaria de Cultura, de 5 de abril de 1991, resolve que "I - As unidades museológicas relacionadas no Anexo Único deste Portaria constituem unidades descentralizadas do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC, com poderes delegados de gestão administrativa e financeira, vinculadas diretamente à Presidência da entidade." A Cinemateca Brasileira é citada no anexo.

serão escolhidos pelo diretor-executivo. É também concedida a ele a prerrogativa de "elaborar o organograma da instituição, definir setores ou áreas e indicar seus responsáveis, conforme as necessidades de serviço." (Art. 21, VIII, grifo nosso). Terceiro: o Colegiado, instância de diálogo entre diretoria, departamentos e funcionários, foi suprimido.

Em 1992, chega ao fim o mandato de Carlos Augusto Calil e, pela primeira vez, a Cinemateca Brasileira tem um diretor "externo", ou seja, uma pessoa sem vínculos com a preservação audiovisual. Segundo Carlos Roberto de Souza, o arquiteto Ricardo Ohtake

> [..]deixara claro a todos que entendia muito pouco das atividades específicas da Cinemateca, que tinha plena confiança no quadro técnico da instituição e que encarava seu trabalho enquanto diretor sobretudo como captador de recursos para a execução daquelas atividades. (SOUZA, 2009, p. 217).

Diversos projetos foram preparados e enviados, mas a gestão de Ohtake foi interrompida bruscamente no início de 1994, quando ele assumiu a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.[245] Apesar de se ouvir ainda hoje uma avaliação muito positiva sobre o curto período de Ohtake na Cinemateca, a presença de um "diretor-captador de recursos" significou uma profunda alteração da relação entre a instituição e seu dirigente, que a partir daí não precisa ter necessariamente uma relação mais profunda com o trabalho realizado pela Cinemateca. A ausência de uma conexão mais densa com o objeto de trabalho dos arquivos de filmes implica, porém, na falta de conhecimento aprofundado sobre uma matéria que é de grande complexidade. Isso, por sua vez, tem consequências para a tomada de decisões, especialmente porque as sucessivas mudanças no Regimento Interno sedimentaram uma desvalorização do corpo técnico e o enfraquecimento da relação entre os departamentos e a diretoria.

As gestões seguintes, de diretoras-executivas que estavam anteriormente envolvidas com os trabalhos da Cinemateca Brasileira[246], são marcadas por disputas internas (SOUZA, 2009; COELHO, 2009). Em 2002, Carlos Wendel de Magalhães assumiu a Diretoria-Executiva. Ex-diretor do Museu Lasar Segall, sem experiência com a preservação audiovisual, ele vai encarnar com sucesso o papel de administrador bem sucedido, tão condizente com o economicismo que se estabeleceu no país desde a Nova República. A

[245] Surpreendido com a novidade, o Conselho encontrou uma solução provisória: o Conselheiro Thomas Farkas assumiu a diretoria-executiva, com a curta-metragista Tânia Savietto, assessora de Ohtake, como diretora-adjunta.
[246] Sylvia Naves fazia parte do grupo responsável pela revitalização da CB a partir de 1975. Tânia Savietto havia trabalhado na Cinemateca como revisora de filmes nos tempos do Ibirapuera.

relação com o corpo funcional foi difícil desde o início; os funcionários repudiam, em carta enviada ao Conselho, as indicações dos diretores-adjuntos, feitas sem "contato prévio com os setores da instituição para conhecimento das atividades que estão em desenvolvimento, bem como de suas necessidades específicas", além de reivindicar, mais uma vez, a "especificação das atribuições dos diretores-adjuntos" no Regimento Interno da CB.[247]

[247] Carta de Anna Paula Nunes, representante dos funcionários no Conselho, de 9 de agosto de 2002, gentilmente cedida pela autora.

5 A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL ENTRE 1995 E 2010

5.1 A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NOS GOVERNOS DE FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

5.1.1 A preservação audiovisual entre o Iphan e a SAv

Em 1994, o Iphan foi recriado e a Cinemateca Brasileira passou a ser uma unidade gestora descentralizada deste instituto. Quando da posse do presidente Fernando Henrique Cardoso, o acervo fílmico da Cinemateca Brasileira era constituído por 150 mil latas de filmes (correspondentes a 50 mil títulos), sendo que 130 delas estavam catalogadas, mas sem climatização. Os acervos bibliográficos e documentais possuíam 1 milhão e 200 mil itens. De acordo com o Relatório de Atividades de 1995, depois de anos funcionando em diferentes espaços, estão reunidos no antigo Matadouro Municipal na Vila Clementino a Diretoria, a Administração, a Área Técnica (catalogação, acervo de cópias e revisão) e o Atendimento. No Parque Público da Conceição funcionam ainda a Documentação, a Programação e o único depósito climatizado da instituição, com capacidade para 20 mil latas de filmes, onde são guardados os negativos originais. A Sala Cinemateca, mantida pela SAC, permanece na Rua Fradique Coutinho.

Como nova unidade do Iphan, a Cinemateca passou por uma auditoria da Secretaria de Controle Interno do MinC em 1995, que gerou um relatório com informações detalhadas sobre a situação da instituição. A auditoria revelou que a "situação de carência de mão de obra na Cinemateca Brasileira é crítica" e recomendava que o Iphan tomasse as medidas necessárias e apoiasse uma "redistribuição de funcionários", uma vez que "a deficiência de pessoal e instalações físicas têm restringido a cinemateca de realizar plenamente suas atividades, *as principais (preservação e difusão) estão bastante limitadas*." (Relatório de Auditoria de Acompanhamento MinC/SCI nº 006/95, p. 4 e 6, grifos nossos).

Houve uma melhoria no corpo funcional quando catorze funcionários da Legião Brasileira de Assistência (LBA) passaram a integrar os quadros da Cinemateca, aumentando o número de funcionários.[248] Entretanto, um diagnóstico sobre o funcionamento da CB enviado

[248] A Legião Brasileira de Assistência foi extinta em 1995 e seus funcionários colocados à disposição de outros órgãos. O Relatório de Atividades de 1995 (p. 1) indica "28 efetivos, 3 DAS e 14 transferidos da LBA", além de 17 funcionários da SAC.

pela diretora-executiva Tânia Savietto para o Conselho, em 1997, indicava uma demanda de aumento de pessoal de mais de 60%, principalmente na administração e nas áreas técnicas. Somente o setor de difusão (programação e Sala Cinemateca) possuía pessoal suficiente.

Tabela 3: Evolução dos recursos Iphan e SAC 1993-1998 (em R$)

	1993	1994	1995	1996	1997
SAC	137.389	228.893	778.870	1.216.370	610.000
Iphan	564.632	965.301	641.630	1.063.948	1.391.000
TOTAL	702.021	1.194.194	1.420.500	2.280.318	2.001.000

Elaboração própria.[249]

Os recursos da Sala Cinemateca são fundamentais para a sobrevivência da CB e a Tabela 3, com a evolução dos recursos da Sociedade Amigos da Cinemateca e Iphan, mostra que em 1995 e 1996 a SAC foi responsável por mais da metade da verba utilizada pela Cinemateca. Em média, o pagamento de 1/3 dos funcionários era assumido pela Sociedade. A SAC tornou-se solução para todos os problemas.[250] Assumindo cada vez mais responsabilidades, ela não conseguiu captar as verbas necessárias e entrou num sério processo de endividamento[251], vem daí, a redução de 50% dos recursos da SAC em 1997. No ano seguinte, houve uma redução orçamentária de 39,18% para o MinC e suas vinculadas (Memo Circular nº 001/98 de 16/02/1998, do Gabinete da Presidência do Iphan, disponível na AHCB), o que concretamente significou para a CB uma verba de R$ 448.102,00 para a manutenção administrativa e R$ 10.000,00 para conservação e pequenos reparos dos espaços físicos. Com esta grave redução de recursos, mais uma vez a Cinemateca Brasileira está perto da insolvência. Os recursos disponibilizados pelo Iphan são insuficientes e a diretoria-executiva trava uma luta árdua na captação de verbas para finalizar as obras no complexo da

[249] A tabela constante no Diagnóstico de Tânia Savietto traz dados referentes ao período 1993-1996. Os dados de 1997 foram retirados de uma segunda tabela, encontrada num documento de quatro páginas, arquivado no AHCB logo após o Diagnóstico a que nos referimos acima (e que parece tratar das dificuldades financeiras da SAC).

[250] Carlos Roberto de Souza (2009, p. 237) cita um exemplo: "um abaixo-assinado pedindo uma atitude do Conselho junto ao Ministério da Cultura diante da defasagem salarial enfatizava a necessidade de se criar 'uma Comissão com representantes do Conselho e da área administrativa da CB e da SAC e do corpo de funcionários da CB para estudar o planejamento financeiro da SAC (receita e despesa) que estudasse *a possibilidade de uma complementação salarial 'com recursos obtidos através da SAC'*."

[251] O documento enviado por Tânia Savietto para o Conselho em 1997 informa que os principais problemas da SAC seriam: dívidas com fornecedores; com o locador da Sala Cinemateca (e disputas em relação ao IPTU); com a Performance Recursos Humanos (funcionários de limpeza); além de "oito funcionários em situação irregular (alguns há mais de cinco anos), sem os direitos trabalhistas assegurados pela lei."

Vila Clementina, pois as leis de incentivo fiscal não são uma alternativa produtiva.[252] Como vimos, o acesso aos recursos do Mecenato é difícil e áreas de pouca visibilidade midiática, como a preservação audiovisual, não despertam o interesse da iniciativa privada. A reengenharia institucional, centro das políticas dos governos FHC, não promoveu a melhoria das condições operacionais da CB, nem levou à estabilização da entidade.

Mesmo assim, as obras na nova sede tiveram continuidade, o que representou um avanço importante: na segunda metade de 1998, a restauração da fachada histórica do Matadouro Municipal foi finalizada; a nova Sala Cinemateca, a Área de Exposições Paulo Emílio Salles Gomes e o prédio da diretoria haviam sido inauguradas no ano anterior. Avançaram as obras do galpão da Documentação[253], bem como o processo de informatização da instituição com integração de suas bases de dados. Avançaram também a construção dos depósitos climatizados e instalação do Laboratório de Restauro, reativado em 1995.[254]

O MinC libera verbas, mas, no geral, boa parte dos recursos investidos na Cinemateca são para atividades relacionadas com a difusão[255], o que provoca discussões no Conselho. Fernando Moreira Salles, por exemplo, "lamentou que o governo Fernando Henrique Cardoso não tivesse assumido a importância social do investimento na Cultura" e pontuou a importância de se manter o equilíbrio "entre exposição externa e capacidade interna de prestação de serviços, e necessidade de garantir as atividades essenciais". Maria Rita Galvão, por sua vez, "lembrou que a principal atividade da Cinemateca era a preservação embora a maior parte de recursos recebidos do MinC fosse para atividades externas, como a preparação do evento de cinema brasileiro no MoMA." (Ata da reunião do Conselho de 9 de outubro de 1998 apud SOUZA, 2009, p. 244). Esta discussão confirma o que apontamos anteriormente: que as ações implementadas no MinC neste período estão mais alinhadas com uma política de

[252] Um exemplo: o custo total da construção dos depósitos climatizados é de R$ 600 mil. A CB obteve R$ 266 mil do MinC, R$ 50 mil da FIESP e apenas R$ 20 mil através das leis de incentivo, segundo o diagnóstico da instituição/relatório de recursos captados enviado por Tania Savietto ao Conselho em 1997.

[253] Desde 1998, o setor de Documentação funcionava num espaço provisório no Matadouro, neste ano teve início também a transferência do acervo fílmico para a nova sede. Somente em 2001 o Módulo I do Arquivo de Matrizes foi inaugurado; em 2002 foram finalizadas as obras no galpão da Documentação, que, a partir de então, pode disponibilizar ao público seu rico acervo documental e bibliográfico.

[254] João Sócrates de Oliveira surpreendeu a todos no início de 1995 quando anunciou que estaria deixando a CB para dirigir o Centro de Restauro do *British Film Institut*. Socrátes deixou uma enorme lacuna, não só pelo respeito conquistado internacionalmente e pelo papel que representava na Cinemateca, mas também porque era ele quem, desde 1991, vinha coordenando a construção dos depósitos climatizados e do novo laboratório. Fernanda Coelho, que deu seguimento ao trabalho, pontua as dificuldades geradas pela "sucessão de três diretorias entre a constituição do projeto e a finalização da obra" e as consequências graves da "descontinuidade de informação" (COELHO, 2009, p. 214-215).

[255] Uma tabela com a distribuição de receitas do Iphan, disponível no diagnóstico de Tania Savietto, já refereido, indica que em 1997 51% dos recursos (R$ 700.000,00) foram destinados à recuperação de filmes para a mostra *Cinema Novo e Beyond*; R$ 395.000,00 (28%) para as obras na nova sede e R$ 296.000,00 (21%) para manutenção.

eventos, como definidas por Federico Barbosa (SILVA, 2007b, p. 19), do que com políticas culturais, de acordo com as delimitações utilizadas neste trabalho.

Nos Relatórios de Atividades da Secretaria do Audiovisual para este período encontramos referências ao restauro de 16 filmes em 1995 e sete, no ano seguinte. O Relatório de 1998 afirma que "a SDAv iniciou um esforço de **preservação da memória da cinematografia nacional** com a restauração da imagem, produção do internegativo e cópia do filme MACUNAÍMA, de Joaquim Pedro de Andrade" (p. 13, grifos do texto). Esta última referência combina uma fase grandiosa ("um esforço de preservação da memória da cinematografia nacional") com a restauração de um único filme. Ressalte-se, em primeiro lugar, que o critério técnico para restauro é o estágio de deterioração do filme e não seu valor artístico. Por causa disso, o projeto gerou uma enorme discussão:

> [...]muito se questionou acerca da necessidade de se restaurar um filme cujo estado físico-químico estaria bastante satisfatório, enquanto que uma enorme quantidade de outras obras, em estado de conservação emergencial, estaria sendo relegada à espera na fila dos recursos, detonando aí uma discussão ética da maior relevância. (BUARQUE, 2011, p. 75).

Em segundo lugar: o relatório fala no restauro de filmes isoladamente e de forma desarticulada da preservação como um todo que, como vimos, é um conjunto de ações intimamente interligadas. Lembrando que Cinemateca estava vinculada ao Iphan – que após a incorporação da FNpM voltou a ser um órgão predominantemente voltado para a preservação de pedra e cal – e não à SDAv/SAv[256], percebemos que permanece indefinido e precário o lugar da preservação audiovisual. A Cinemateca Brasileira é desvalorizada no Iphan[257] e a preservação audiovisual é tema periférico na SAv. Não há uma sinergia entre os diversos órgãos do MinC em torno de um projeto em prol da salvaguarda do acervo de imagens em movimento do Brasil. O que há são atividades isoladas, impulsionadas por motivos e interesses os mais diversos; elas são, na maioria das vezes, fruto da ação de atores políticos singulares, que criam circunstâncias instáveis, por estarem voltadas para a resolução de demandas particulares.

[256] Em 1999 a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual mudou de nome para Secretaria de Audiovisual.
[257] Entrevista citada com Carlos Augusto Calil.

No aspecto legal podemos fazer referência às Portarias 184/1996 e nº 63/1997 do Ministério da Cultura que fazem pequenas modificações relativas ao depósito obrigatório de cópias.[258]

5.1.2 O Censo e o Diagnóstico do Acervo Cinematográfico Brasileiro

A partir de maio de 2000, as coisas começam a mudar. A Secretaria do Audiovisual (SAv) estava recebendo inúmeros pedidos de liberação de verbas para restauro de filmes e convidou as Cinematecas do Rio e de São Paulo, o CTAv, além de alguns interessados, para uma reunião com o intuito de fazer uma avaliação da situação. Segundo o representante da Cinemateca do MAM-RJ, "o relato ouvido de diversas partes, indicou um problema complexo, com diferentes facetas e graus de manifestação e sobretudo com perspectivas de solução apenas a médio e longo prazos (HEFFNER, 2001, s.r.).

Assim, foi constituído o Grupo Gestor do Plano Nacional de Conservação de Filmes, formado por representantes das duas cinematecas, que deveria apresentar uma proposta para a área. O representante da Cinemateca Brasileira comemora:

> [...]pela primeira vez, no Brasil, o Estado se dispunha a ouvir depoimentos de alguns especialistas e encarar a ideia de preservação do patrimônio cinematográfico em seu conjunto e não sob a ótica de clientela para a restauração deste ou daquele 'filme notável' de algum 'cineasta de renome internacional'. (SOUZA, 2009, p. 248).

O Grupo Gestor entregou à SAv uma "Proposta para o encaminhamento de um estudo acerca da dimensão, natureza, condições de guarda e estado de conservação do acervo fílmico brasileiro". Os esforços conjuntos das Cinematecas deram frutos no início de 2001, quando a SAv se dispôs a investir R$ 1.250.000 no "Diagnóstico do Acervo Cinematográfico Brasileiro – Fase Emergencial". Numa confluência feliz, a BR Distribuidora (Petrobras) resolveu aceitar a sugestão de Gilberto Gil, que à época era membro do conselho de assessoramento cultural da entidade, e disponibilizou recursos para um "Censo Cinematográfico Brasileiro".

[258] A Portaria nº 184/1995 trata dos "recursos provenientes da conversão de títulos representativos da dívida externa brasileira por Notas do tesouro Nacional - NTN-D..." Seu Art. 28 determina que "o proponente deverá depositar na Cinemateca Brasileira, cópia nova, na bitola original, da obra audiovisual que resultar da utilização dos recursos da conversão, no prazo máximo de 90 (noventa) dias após a conclusão do projeto." A Portaria nº 63/1997 "baixa normas para apresentação e exame de projetos audiovisuais incentivados na forma do art. 1º da Lei nº 8.685, de 20/07/93, e dá outras providências". Seu Art. 16 diz que "A proponente deverá entregar à SDAv cópia nova da obra audiovisual cinematográfica que resultar da utilização de recursos incentivados, na bitola original, no prazo máximo de 30 (trinta) dias após a conclusão do projeto."

O Censo tinha as seguintes metas:

a) um inventário do acervo cinematográfico brasileiro;

b) a duplicação emergencial de filmes ameaçados de desaparecimento;

c) o mapeamento de acervos dispersos no país;

d) a disponibilização na internet das informações obtidas;

e) a divulgação do projeto e

f) a elaboração de sugestões para a proteção do patrimônio nacional de imagens em movimento.

A Cinemateca Brasileira, coordenadora dos dois projetos, decidiu trabalhar em conjunto com a Cinemateca do MAM-RJ, tendo em vista que as duas possuíam os maiores acervos de filmes do país e concentravam presumidamente 80% da produção nacional ainda existente. O Diagnóstico, que funcionou como uma espécie de preliminar do Censo, possibilitou o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho, suas primeiras aplicações e ajustes. É preciso sublinhar que mapear o acervo fílmico de um país com as dimensões continentais do Brasil é uma tarefa de grande monta, especialmente quando se considera que até então pouco se conhecia sobre o tamanho, a localização, o estado físico e os problemas do acervo cinematográfico brasileiro.

Não é sem motivo que o Relatório final da Fase I do projeto Censo Cinematográfico Brasileiro diz que "a atividade de inventário é inicial e primordial" e parte das seguintes "operações básicas":

- abertura das latas de filmes;
- identificação sumária de título – quando existente –, suporte, formato, cromia, estado de conservação, número de partes que compõe o título, metragem aproximada;
- troca de embalagem e identificação correta dos rolos examinados;
- preenchimento de formulário específico com informações que são transferidas posteriormente para base de dados;
- armazenamento do filme em local adequado (separando os materiais com sinal de deterioração para encaminhamento às intervenções necessárias).

Fizemos questão de transcrever os itens para demonstrar que estamos falando de operações realmente muito elementares, que deveriam acontecer rotineiramente num arquivo de filmes. Como vimos, desde meados dos anos 1970 a Cinemateca Brasileira vinha lutando

exatamente para conseguir realizar esse trabalho básico, que inúmeras vezes foi interrompido por falta absoluta de recursos.[259] A verba disponibilizada pela BR Distribuidora permitiu à cinquentenária instituição contratar pessoal e comprar os equipamentos e materiais necessários ao cumprimento de sua missão. Cabe, entretanto, salientar que, também neste caso, os contatos pessoais foram determinantes: Luis Antonio Viana, presidente da BR Distribuidora, que havia ouvido a sugestão de Gilberto Gil sobre um mapeamento do acervo cinematográfico brasileiro, era amigo de Cosette Alves, a então presidente da Sociedade Amigos da Cinemateca, o que facilitou o encaminhamento imediato do projeto e a rápida liberação das verbas (SOUZA, 2009, p. 248). O Relatório de Atividades de 2001 fala em um salto institucional que precisa "ser estimulado e ampliado para que, garantida a continuidade dessas atividades de infraestrutura, a entidade possa desenvolver com mais substância sua atuação na área de difusão da cultura cinematográfica em seus diferentes aspectos." (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001. p. 1). Ou seja: projetos como Diagnóstico e Censo vão no sentido correto, mas necessitam de continuidade para que se consiga alterar o quadro de problemas encontrado na instituição.

O início do Censo coincidiu com a inauguração do primeiro módulo do Arquivo de Matrizes no complexo da Vila Clementino e, assim, foi possível revisar os filmes e acondicioná-los em estojos de polietileno[260], antes de serem armazenados nos novos depósitos climatizados, que pela primeira vez na história da Cinemateca Brasileira, oferecem condições adequadas à guarda de longa permanência dos filmes.[261]

O Laboratório de Restauro trabalha na duplicação emergencial dos filmes em estado grave de deterioração; com os recursos da BR Distribuidora foi possível comprar alguns equipamentos e manter uma equipe maior. Afora a duplicação emergencial prevista pelo

[259] Nos anos 1980 existem diversas outras instituições empreendendo esforços para cuidar de suas coleções audiovisuais: na Cinemateca do MAM-RJ isso se intensificou com o retorno de Francisco Moreira do Arquivo de Filmes da Alemanha Oriental; o CTAv constrói um depósito de filmes e as ações de preservação na instituição foram coordenadas por Mauro Domingues a partir de 1986; também na Fundação Cultural do Estado da Bahia e na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife foram iniciadas ações para organização do acervo fílmico das duas instituições, como veremos adiante.

[260] Segundo o Relatório de Atividades de 2001, "todos os filmes guardados no Arquivo são armazenados em estojos de polietileno de alta densidade, injetados para a Cinemateca pela Escola Mário Amato do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial-SENAI - que também construiu o molde para estojos de 600 metros, a partir de estrutura básica doada pela Polimoldes. Os estojos são injetados com matéria prima doada pela Ipiranga Petroquímica e os corantes (*master batch*) usados são doação da Cromex Brancolor."

[261] Fernanda Coelho faz uma análise detalhada do processo de construção do arquivo de matrizes na sua dissertação a partir da p. 214. Segundo o Relatório de Atividades de 2001 "o Arquivo de Matrizes possui quatro depósitos destinados a armazenar cerca de 50 mil rolos de filmes em branco e preto e igual número de filmes coloridos. Os recursos para a obra civil e os equipamentos foram obtidos do Ministério da Cultura, BR Petrobrás Distribuidora, Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social-BNDES, Bradesco, Petrobrás e Vitae."

Censo, o Laboratório restaurou pelo menos 24 filmes neste período[262], tendo feito ainda suas primeiras experiências de restauração digital.

A publicação de dois compêndios sobre preservação representou um avanço para a formação. Fernanda Coelho (2009, p. 189) explica que, para formação da mão-de-obra contratada para o Censo, definiu-se uma espécie de circuito de treinamento 'ideal' e foram publicados dois manuais que descreviam os procedimentos consolidados na instituição para o manuseio de películas cinematográficas e para a catalogação de filmes. Estes dois manuais, mesmo esgotados, são utilizados até a presente data nos estágios de treinamento da CB e foram adotados por outros arquivos audiovisuais brasileiros.

Mesmo havendo empreendido esforços sistemáticos, desde meados dos anos 1970, para o conhecimento e a preservação do seu acervo e tendo iniciado a Filmografia Brasileira anos antes, o Censo teve um impacto tão forte no trabalho da CB que o Relatório de 2002 fala que este ano foi "um marco na história da Cinemateca como *o mais importante em termos de trabalho de preservação*." (CINEMATECA BRASILEIRA, 2002. grifos nossos).

Maior ainda foi o impacto para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que tinha, até então, não havia conseguido implementar rotinas de conservação no seu acervo fílmico. Segundo seu Conservador, com o Diagnóstico/Censo

> [...]o segundo maior acervo de filmes brasileiros do país ganhava *pela primeira vez uma visão completa de sua natureza, mazelas e necessidades.* [....] Com isso, pela primeira vez haveria uma radiografia do acervo, seu grau de comprometimento e uma definição quanto ao que estava precisando de restauração urgente. (HEFFNER, 2001).

As consequências imediatas foram bastante positivas para a instituição carioca. Para Heffner, o trabalho em si significou uma melhoria das condições de guarda dos filmes, mas, para além disso, ele previa que, no fim do projeto, a Cinemateca do MAM teria "instrumentos adequados para planejar o gerenciamento de longo prazo da coleção, capacitando-se para enfrentá-los de maneira adequada e profissional." (Ibid).

Paradoxalmente, este momento que parecia apontar para um salto qualitativo no trabalho de preservação da instituição carioca, foi interrompido bruscamente pela diretoria do

[262] O Relatório de Atividades de 1999 refere-se ao restauro de 10 longas, 12 curtas e 10 cinejornais com recursos da SAv, da Prefeitura de Salvador, da UNESCO, da *Agencia Española de Cooperación Internacional* e da *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*. O Relatório do ano 2000 fala da restauração completa de O PADRE E A MOÇA, de Joaquim Pedro de Andrade e alguns outros pequenos restauros. Não encontramos outras referências para os dois anos seguintes.

MAM em 2002, que decidiu unilateralmente não ter condições de manter as matrizes dos filmes na sua Cinemateca. Por um lado, o Conselho do Museu de Arte Moderna alegou não ter espaços de acondicionamento adequados à guarda dos filmes (o que era verdade), por outro lado referia-se ao temor que os "ácidos desprendidos das películas em processo de deterioração" ("O Caso Cinemateca", *Jornal do Brasil*, 4 de junho de 2002) contaminassem o acervo de arte pertencente ao Museu, o que é surpreendente depois de quase 50 anos de existência comum.[263]

Houve uma grande discussão para onde enviar os filmes, com cartas públicas, abaixo-assinados, matérias de jornal etc., e as tradicionais disputas entre o Rio de Janeiro e São Paulo apareceram com tanta força que o jornal Folha de São Paulo noticiou em 17 de junho desse ano que "negativos de filmes causam 'guerra' Rio-SP". Houve uma campanha na internet "Pela sobrevivência de uma Cinemateca no Rio de Janeiro!" e o então prefeito, Cesar Maia, prometeu investir R$ 3 milhões na criação de uma Cinemateca Carioca, o que nunca se concretizou.

No fim das contas, para Heffner o "Censo também proporcionou a saída organizada de grande parte do acervo [...]. A gente tinha 100 mil [rolos] e hoje tem um pouco mais que 17 mil[...]".[264] Tão grave quanto a perda do acervo pela Cinemateca do MAM foi sua dispersão; os filmes foram divididos entre a Cinemateca Brasileira, o Arquivo Nacional (HOLLÓS, 2003) e o CTAv, ou foram simplesmente recolhidos pelos produtores sem lugares de guarda adequados. Com muita propriedade reclamou Felipe Bragança que:

> [...]é preciso entender que uma cinemateca é mais do que um acúmulo de filmes!! É um acervo ordenado de obras, articulado com um grande conjunto de documentações e registros gráficos. Espalhar os filmes por aí, como quem apenas redistribui um entulho, é um ato de ignorância do que seja uma cinemateca. (E-mail postado na lista Cinemabrasil em 22 de maio de 2002, apud SOUZA, 2009, p. 272).

A Lei Municipal 3 530, de 7 de abril de 2003, declarou a Cinemateca do MAM patrimônio cultural da Cidade do Rio de Janeiro e o processo de transferência dos filmes foi interrompido. Cópias e matrizes voltaram a ser enviadas para a instituição, mas a dispersão do

[263] Interessante lembrar, neste contexto de embate entre artes plásticas e cinema, que o incêndio que se abateu sobre o Museu de Arte Moderna do Rio em 1978, destruiu obras importantes do seu acervo, mas deixou intocada a Cinemateca, única parte do MAM-RJ permanecer em funcionamento nos dez anos seguintes. Sobre a história recente da Cinemateca do MAM-RJ e as difíceis relações entre a Cinemateca e a diretoria do Museu veja o artigo *Subsídios para uma história recente do MAM – parte 1*, publicado em junho de 2012 no blog Preservação Audiovisual de Rafael de Luna Freire.
[264] Entrevista com Hernani Heffner (Rio de Janeiro, 20 de outubro de 2011).

seu acervo é um fato consumado. Não se considerou o "valor cultural do *conjunto* da coleção" que vinha sendo formada há mais de quarenta anos (SOUZA, 2009, p. 272, grifos nossos). Perdeu-se parte da história da instituição.

É importante sublinhar que, desde 1979, o Governo Federal havia celebrado diversos convênios com a instituição carioca, aos quais nos referimos anteriormente. Além das verbas disponibilizadas,[265] a Embrafilme transferiu ao longo dos anos diversos acervos públicos para a Cinemateca do MAM: parte da biblioteca do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1982; dois anos depois, o Museu de Cinema da Funarte foi lá depositado em comodato. Com o desmonte das instituições culturais no governo Collor de Mello, parte do acervo fílmico do CTAv foi enviado para a Cinemateca do MAM em 1990. No ano seguinte, "com o fechamento da Embrafilme, 20 mil latas de cópias assim como milhares de impressos entre livros, cartazes, roteiros e fotos são incorporadas ao acervo, transformando-a na maior cinemateca do país". Há que se pontuar dois aspectos. Primeiro: em um momento de extrema instabilidade político-cultural e de retração dos poderes públicos, a sobrevivência do acervo audiovisual do país foi confiada a uma entidade privada, que naquele momento parecia ser (e foi) uma alternativa em prol de sua salvaguarda. Se isso indica, por um lado, a extrema fragilidade dos órgãos públicos de cultura, por outro, reforça a importância de existirem diferentes opções para a preservação audiovisual (arquivos públicos e privados, em diferentes regiões, com perfis diversos e distintas fontes de financiamento). Em segundo lugar, fica evidente o dano que a falta de continuidade pode significar para uma instituição de memória. A ausência de uma política nacional de preservação audiovisual não apenas permitiu um prejuízo ao precioso patrimônio da Cinemateca do MAM, como também a perda do investimento público feito na instituição. Dentro da trajetória errática da preservação audiovisual no país, geralmente movida por arranjos institucionais instáveis, gerados pelo esforço de alguns indivíduos em busca de soluções para problemas específicos e particulares, este é um exemplo de desperdício de recursos públicos.

Voltando ao Censo: ao final da sua primeira fase, em dezembro de 2002, haviam sido inventariados mais de 140 mil rolos de filmes.[266] Com isso produziu-se conhecimento; descobriu-se, por exemplo, que do período compreendido entre 1897 e 1940 apenas 8,9% dos filmes sobreviveram. As informações sobre os filmes brasileiros de longa-metragem de 1909

[265] Segundo a cronologia apresentada no site da instituição, a Embrafilme financiou uma reforma no auditório, na reserva técnica climatizada e na biblioteca em 1981 e, no ano seguinte, o início da catalogação do acervo fílmico e documental da instituição. Acesso em: fev. 2012. A citação seguinte foi retirada da mesma fonte.

[266] De acordo com o Relatório final da Fase I do Censo, disponível na AHCB, foram "88.933 [rolos] pertencentes ao acervo da Cinemateca Brasileira e 51.285 ao acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro."

a 1999 foram sistematizadas "como uma primeira amostragem do que podem ser os resultados do Censo" e trouxeram à luz subsídios para as necessárias etapas seguintes, entre eles uma lista de quarenta e cinco filmes produzidos entre 1946 a 1978 em grave estágio de deterioração – o que demonstra a necessidade e a urgência de se pensar na preservação como um todo. Além disso, 139 mil metros de filmes em vias de desaparecimento foram processados no programa de duplicação emergencial; mais de nove mil registros, com dados sobre 600 títulos do período 1897-1940, foram disponibilizados na internet; foi iniciado um mapeamento dos acervos cinematográficos dispersos pelo Brasil e algumas "sugestões para a salvaguarda do patrimônio nacional de imagens em movimento" foram apresentadas (MINISTERIO DA CULTURA; CINEMATECA BRASILEIRA**,** 2002, p. 15-16). Apesar de constar nos objetivos dessa fase do Censo, não havia uma equipe ou uma pessoa designada para o mapeamento dos arquivos brasileiros, por isso houve apenas uma retomada, através de correspondência, dos contatos conhecidos. O Relatório Final da Fase I do Censo (Ibid, p. 9-11), apresenta uma lista com as 44 instituições contatadas.

Diagnóstico e Censo poderiam formar a base inicial para elaboração de uma política nacional de preservação audiovisual, mas não há efetivamente um espaço para isto nas políticas do MinC: é precária a situação da CB no Iphan, que voltou a se concentrar no patrimônio de "pedra e cal"[267] e as ações da Secretaria de Audiovisual são assistemáticas e inconsistentes[268]. No aspecto legal, encontramos apenas mais uma modificação relativa ao depósito obrigatório de cópias, que devem, a partir daí, não mais ser entregues à SAv como determinava a Portaria nº 63/1997, mas sim diretamente à Cinemateca Brasileira[269], onde a situação funcional permanecia difícil: os salários dos funcionários da CB estavam sem reajuste desde 1994 e a Biblioteca quase parou em 1999 por falta de pessoal.

---

[267] Carlos Augusto Calil em entrevista citada.

[268] No Relatório de Atividades da SAv para este período aparece o item "Preservação e Restauro do Acervo Cinematográfico" (nos anos anteriores as referências ao restauro de filmes faziam parte do capítulo "Audiovisual e o resgate do cinema brasileiro"), informando sobre o convênio com a Sociedade Amigos da Cinemateca-SP para realização do "Diagnóstico do Acervo Cinematográfico". Além disso, houve uma parceria com a Funarte para realização do projeto "Restauração e Aquisição de Acervo Cinematográfico para utilização na programação da TV Cultura e Arte", que, entre outras coisas previa o restauro do acervo do Centro Técnico Audiovisual (p. 73). Segundo o Relatório (p. 73) o projeto disponibilizou R$ 1 milhão para as seguintes ações: "- Produção de DVDs para resgatar as principais obras de cineastas brasileiros: Limite, de Mário Peixoto; Ganga Bruta, Braza Dormida, Sangue Mineiro, Canto da Saudade e Lábios sem Beijos, de Humberto Mauro; - Restauração de 110 filmes com entrevistas e depoimentos de importantes artistas dos anos 70 e 80 [...]; - Realização do Festival Etnográfico de Cinema 2001, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular da Funarte; - Recuperação de 47 filmes produzidos pelos Instituto Nacional de Cinema e Instituto Nacional de Cinema e Educação [...]; - Aquisição do direito de exibição de filmes de curta metragem e; - Legendagem e aquisição de filmes estrangeiros.".

[269] O Art. 26 da MP 2 228, de 6 de setembro de 2001, diz que "a empresa produtora de obra cinematográfica ou videofonográfica com recursos públicos ou provenientes de renúncia fiscal deverá depositar na Cinemateca Brasileira ou entidade credenciada pela ANCINE uma cópia de baixo contraste, interpositivo ou matriz digital da obra, para sua devida preservação."

5.2 A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NOS GOVERNOS DE LUIS INÁCIO LULA DA SILVA

Dissemos anteriormente que, ao assumir a SAv, o Secretário Orlando Senna trazia um esboço de política audiovisual pactuada com o setor no Seminário Nacional do Audiovisual, realizado em dezembro de 2002. O documento trazia nove itens relativos à preservação, que começam pleiteando o "estabelecimento de uma política institucional para a área, reconhecendo a preservação fílmica como um valor estratégico na afirmação da identidade da Nação, da sua Cultura e de sua Soberania." (ANEXO E).

5.2.1 A Cinemateca Brasileira nas políticas da SAv

A integração da Cinemateca Brasileira, até então vinculada ao Iphan, à Secretaria do Audiovisual, reflete o propósito de pensar a cadeia do audiovisual como um todo, prevendo espaço para a sua preservação. Por parte da Cinemateca Brasileira a vinculação à Secretaria do Audiovisual não foi um processo simples. Há muito se discutia na CB se o melhor seria estar associada às instituições de memória ou de audiovisual. Quando Francisco Weffort reestruturou o MinC em 1999, discutiu-se mais uma vez a passagem para a SAv, entretanto

> [...]trazida a Conselho, a proposta foi novamente colocada em termos do *perigo de se concorrer com as verbas para a produção de filmes* – sempre contemplada com a quase totalidade dos orçamentos – além do *risco de a Cinemateca ser utilizada como braço executor de projetos do MinC e da SAv*. O Conselho reforçara alguns pontos essenciais para qualquer nova vinculação: a prioridade para a preservação, a autonomia institucional, um quadro de funcionários condizente com a importância dos trabalhos da Cinemateca, e recursos para a manutenção, obras e difusão. (SOUZA, 2009, p. 247, grifos nossos).

No novo contexto, a questão mais uma vez entrou em pauta, mas, desta vez, a SAv se empenhou em conquistar a confiança da Cinemateca. Em relação aos temores dos conselheiros (basicamente os mesmos apresentados em 1999, citados acima), Leopoldo Nunes, representando o Secretário do Audiovisual, afirma que a nova SAv tem "um conceito muito claro de prioridade à área de preservação, de estabelecimentos de políticas, etc., muito

mais que no Iphan, onde a Cinemateca sempre foi e continuará sendo um corpo estranho"[270] e que a transferência traria vantagens à CB. Somente depois de uma dura negociação sobre a "aceitação dos princípios e autonomia da Cinemateca, interlocução efetiva e recursos orçamentários", o Conselho da Cinemateca aprova sua incorporação à Secretaria (Ata da reunião do Conselho de 29/3/2003). O Decreto nº 4.805, de 12 de agosto deste ano, oficializou a transferência.

No Relatório de Atividades da SAv para o período 2003-2006 encontramos um espaço específico destinado à preservação. Um dos cinco capítulos do documento trata da "Formação profissional e preservação do audiovisual brasileiro" e começa afirmando que enquanto "elemento constituinte da identidade nacional, a memória do cinema brasileiro foi tratada como prioridade, nestes quatro anos de gestão." (p. 33). Para enfrentar o "desafio" de revitalizar a Cinemateca Brasileira, o que "exigiu investimento em infraestrutura e equipamentos, além de programas *permanentes* de recuperação de acervo e formação de mão-de-obra" (p. 34, grifos nossos), foram investidos, nestes quatro anos, R$ 18.480.000 (p. 36), contados os recursos orçamentários e extra-orçamentários.

Tabela 4: Evolução dos recursos orçamentários e extra-orçamentários 2002-2006 (em R$)

Recursos	2002	2003	2004	2005	2006
Orçamentários	603.252,12	895.804,54	2.282.805,09	2.527.191,58	2.778.201,03
Extra-orçamento.	143.867,40	793.743,31	888.931,27	651.752,58	1.375.720,06
TOTAL	747.119,52	1.635.547,85	3.171.736,36	3.178.944,16	4.153.921,09

Fontes: Relatórios de atividades da Cinemateca Brasileira 2003-2006

Como vemos na Tabela 4, houve, efetivamente, um aumento substancial das verbas disponíveis para a Cinemateca Brasileira: se compararmos o orçamento total de 2002 com o de 2006 identificamos um aumento de 456%; os recursos orçamentários aumentaram na ordem de 360%. Entretanto a preservação de acervos, atividade central da Cinemateca, permanece dependente de recursos extra-orçamentários.

[270] Em entrevista já citada, Carlos Augusto Calil vai no mesmo sentido ao dizer que "quando a FNpM foi incorporada ao Iphan, o papel da Cinemateca diluiu-se pois a estrutura do órgão de patrimônio era predominantemente voltada para a preservação de 'pedra e cal'." Também Rafael de Luna, membro da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros do Conselho Nacional de Arquivos, em entrevista a esta autora, afirma que os chamados documentos especiais terminam por ser "um incômodo para o arquivologista [...] tem que ter um cuidado específico, tem que ter um conhecimento específico, tem que ter um depósito específico, então é material rejeitado, como se fosse um filho bastardo, que ninguém quer cuidar."

Quando da posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, todos os departamentos da CB estavam reunidos no complexo da Vila Mariana e existiam depósitos climatizados para os filmes com condições estáveis de temperatura e umidade. Nos anos seguintes, o projeto de modernização da Cinemateca, agora com verbas orçamentárias liberadas pelo MinC, levou a termo a reforma dos Galpões III e IV[271], a implantação de um sistema de informática (com conexão das redes, criação de uma central e de um sistema integrado de informações, segundo CINEMATECA BRASILEIRA, 2005) e a aquisição de diversos equipamentos para o Laboratório de Restauro (CINEMATECA BRASILEIRA, 2006, p. 18).

O diretor-executivo Carlos Magalhães decidiu interromper o Censo Cinematográfico e substituí-lo pelo programa "Cinemateca Brasileira: prospecção e memória", que tinha como objetivo principal a "consolidação dos esforços desenvolvidos na Cinemateca Brasileira [...] na preservação da memória audiovisual brasileira" (CINEMATECA BRASILEIRA, 2004, p. 6). Através deste, mais uma vez com o patrocínio da Petrobras, a instituição deu continuidade ao trabalho de conhecimento sistemático de seu acervo (CINEMATECA BRASILEIRA, 2006, p. 8). O novo programa deu sequência à duplicação emergencial de filmes e disponibilizou na internet duas bases de dados de valor inestimável para pesquisadores e cinéfilos, a Base FB (Filmografia Brasileira), com quase 35 mil registros, e a Base DOC, que traz informações sobre o acervo documental da CB.[272] Entretanto, a suspensão do Censo teve algumas implicações negativas: em reunião do Conselho reclamou-se que a interrupção do projeto causou uma desarticulação dos trabalhos inter-departamentamentais (Ata da reunião do Conselho em 14 de maio de 2005 apud SOUZA, 2009, p. 284), o que é um problema, se considerarmos que a preservação audiovisual exige uma coordenação apurada dos seus diferentes aspectos. Merece reflexão também o fato de que, como os nomes dos projetos indicam, abandona-se um Censo *Brasileiro* – ou seja, um projeto de amplitude nacional que previa a inclusão de outros acervos para além da CB – para concentrar os esforços e os recursos em uma única instituição. Não sem motivo fez parte do Censo um mapeamento de acervos dispersos pelo país; sua continuidade deveria incorporar e ampliar o trabalho com eles e atuar na construção de uma política nacional.[273] A substituição do Censo por um projeto

[271] Onde funcionam respectivamente a Sala Cinemateca/BNDES e as áreas de trabalho das equipes da Preservação, Catalogação, Difusão e Fotografia, além dos programas Programadora Brasil, XPTA.LAB e Nossa Onda (dados de dez. de 2010).

[272] A Filmografia Brasileira está disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript =iah/iah.xis&base =FILMOGRAFIA&lang=p >. A Base DOC dá acesso a diversos catálogos do Centro de Documentação e Pesquisa da CB em <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=22>.

[273] No Relatório da Fase I do Censo (p. 9) consta que "será conveniente num momento futuro do projeto estudar-se a constituição de um núcleo específico dedicado a agir exclusivamente nesta frente de trabalho [o mapeamento dos acervos audiovisuais dispersos no país]".

autocentrado é um bom exemplo da *policy arena*, que se instala nos processos que envolvem a repartição de recursos e direitos (FREY, 2000, p. 223-225). A CB defendia seus interesses de fortalecimento institucional, guiado pela perseguição de uma constante "superação das metas" (CINEMATECA BRASILEIRA, 2010, p. 24), mas ao pensarmos nas políticas de audiovisual com um olhar mais abrangente, identificamos na concentração de recursos na Cinemateca Brasileira uma contradição com as orientações do Ministério da Cultura em prol da regionalização e democratização das políticas de cultura.

O necessário processo de fortalecimento institucional da Cinemateca Brasileira pode ser observado em dois eventos importantes acontecidos em 2006. Nas comemorações dos 60 anos da Cinemateca Brasileira, a instituição recebeu pela primeira vez na sua história a visita de um Presidente da República. Foi um momento de reconhecimento público do seu trabalho e, no discurso de abertura da solenidade, o Ministro Gilberto Gil afirmou que a CB é não somente "um lugar onde a identidade/pluralidade brasileira pode se reconhecer", mas também que presta "uma contribuição fundamental" na construção do projeto do Governo Lula para o audiovisual.

De impacto foi também o 62º Congresso da Federação Internacional de Arquivos de Filmes, que aconteceu pela primeira vez no Brasil. A SAv, muito interessada na repercussão internacional do evento[274], desde o início apoiou que a Cinemateca organizasse o congresso com o argumento que esta seria "uma tremenda oportunidade de fazer uma grande reformulação e modernização da Cinemateca Brasileira", o que realmente aconteceu. Entre 20 a 29 de abril de 2006, a Cinemateca Brasileira acolheu representantes de 78 arquivos filiados à FIAF e os 264 visitantes puderam participar de diversas atividades, algumas delas abertas ao público em geral. Na programação, o Simpósio Técnico "O futuro dos arquivos de filmes em um mundo do cinema digital: arquivos em transição", workshops, reuniões, quatro exposições, cinco mostras, além do "Fórum do Segundo Século", que discutiu o papel da FIAF no século XXI. O Congresso foi um sucesso e no *Journal of film preservation* (nº 71, 2006) a Federação declarou que os trabalhos foram muito inspirados pela "ambient energy" encontrada.

No primeiro governo Lula, as atividades da CB cresceram em todas as áreas: a incorporação de novos itens aos acervos fílmico, bibliográfico e documental, assim como sua catalogação e tratamento; o restauro e a duplicação de filmes; ou as atividades de acesso (com

[274] Conforme o Relatório de Gestão da SAv (2003-2006, p. 5), o audiovisual foi um dos caminhos definidos pelo Governo Lula "para construir processos de inserção do Brasil na arena internacional[...]"

aumento dos pedidos de cópias para difusão ou produção, das solicitações de duplicação e restauro, das consultas à Biblioteca e das exibições na Sala Cinemateca/Petrobras etc.). Diversos editais e convênios propiciaram o desenvolvimento de projetos específicos.[275] Entre os convênios, dois se destacam pela continuidade: desde 2003 a Ancine aporta valores anuais em torno de R$ 250 mil para cobrir o recebimento, revisão, análise técnica, catalogação e armazenamento pela CB dos filmes feitos com recursos públicos[276]; a Prefeitura Municipal de São Paulo garante uma dotação regular para a programação de filmes no Centro Cultural de São Paulo e no Cine Olinto (CINEMATECA BRASILEIRA, 2006, p. 57).

Mesmo com o aumento de recursos, são recorrentes as queixas nos Relatórios Anuais em relação à carência de pessoal e sua baixa remuneração. O Relatório de 2006 (p. 55) é exemplo disso:

> Como já foi apresentado ao Conselho da Cinemateca, a situação do quadro funcional é uma das nossas grandes e constantes preocupações. O número de servidores públicos não atende às necessidades reais da instituição. A condição de transitoriedade dos profissionais que se agregam ao quadro através de projetos mantém a instituição em permanente estado de insegurança quanto à possibilidade de permanência dos técnicos que são aqui formados.

Apesar do inegável fortalecimento da CB neste período delineiam-se algumas questões preocupantes: o reduzido quadro fixo de pessoal, a instabilidade organizacional (incluindo aí uma crescente desarticulação entre os departamentos, especialmente após o fim do Censo Cinematográfico), além do extraordinário investimento dos recursos disponíveis na chamada "atualização tecnológica" do Laboratório. Voltaremos ainda a estes tópicos.

No segundo Governo Lula, a Secretaria do Audiovisual viveu um período instável com três diferentes secretários e, de alguma forma, perdeu-se a linha de atuação que marcou a gestão de Orlando Senna.

A Cinemateca Brasileira, entretanto, continuou recebendo a atenção da SAv. O documento *Programas e Ações da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura – Balanço de 2008 e perspectivas para 2009* (p. 21), divulgado quando da saída do Secretário Silvio Da-Rin, fala em um "esforço contínuo de reformulação, ampliação e melhoria de suas

[275] Alguns exemplos: com financiamento do programa espanhol de *Ayuda al Desarollo de los Archivos Iberoamericanos* (ADAI) fez-se um trabalho de descrição e higienização dos acervos pessoais de Almeida Salles e Lucilla Bernardet; a Vitae patrocinou o tratamento das coleções de fotos e cartazes; a Caixa Econômica Federal financiou parte do projeto "Resgate do cinema silencioso brasileiro", que visava a restauração, duplicação e digitalização de filmes mudos.
[276] Os relatórios de atividades deste período confirmam o recebimento regular de cópias.

áreas de trabalho e de abrigo de acervo", inclusive com a construção de um novo Arquivo de Matrizes.[277] Como parte do processo de criação de um Banco de Conteúdos Audiovisuais Brasileiros[278] iniciou-se a ampliação e reforma do Laboratório de Restauro, além da compra de novos equipamentos para permitir a digitalização de conteúdos. O documento afirma que num futuro próximo "a Cinemateca Brasileira introduzirá importantes inovações, como o monitoramento das áreas climatizadas com uso de *software* com controle remoto." (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009, p. 21).

Entre os quase noventa projetos realizados no período 2006-2010, três receberam nossa maior atenção: o Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA) e o Programa de Restauro Cinemateca/Petrobras (I, II) dos quais falaremos adiante, bem como o Programa Preservação e Difusão de Acervos Audiovisuais (I, II, III). Desenvolvido no âmbito de um Acordo de Cooperação Técnica firmado entre o Ministério da Cultura e a Sociedade Amigos da Cinemateca[279], este último

> [...]caracteriza-se pela articulação de ações correntes de preservação e difusão de acervos audiovisuais, principalmente aqueles sob a guarda da Cinemateca Brasileira, bem como outras ações de consolidação e ampliação do acesso público às informações documentais relacionadas. (CINEMATECA BRASILEIRA, 2008, p. 27).

O Relatório do ano seguinte diz, na página 17, que o programa citado "possibilitou à instituição significativos avanços nas suas atividades correntes e na manutenção da equipe de colaboradores, em especial nas áreas de Preservação, Catalogação, Documentação e Difusão". Entre as ações viabilizadas encontram-se não somente a emissão de laudos técnicos; diagnósticos de conservação do acervo fílmico; ações para sua conservação, catalogação e difusão, bem como trabalhos com a documentação correlata (atividades que pertencem efetivamente ao cotidiano de um arquivo de filmes), mas também "a instalação da unidade técnica responsável por coordenar e articular os Núcleos de Produção Digital que compõem a

[277] Notícia publicada no site do MinC informa que o Arquivo de Matrizes II foi construído, com recursos da Petrobras, num terreno na Vila Leopoldina cedido pela Prefeitura de São Paulo. Além dos depósitos e das áreas técnicas, o projeto prevê ainda a implantação de uma oficina para recuperar equipamentos não mais utilizados no mercado, mas essenciais à uma instituição que trabalha com memória audiovisual e possui acervos em mídias já obsoletas. No local deverá funcionar também uma escola de animação. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2011/06/28/cinemateca-brasileira-5/>. Acesso em: jun. 2012.

[278] O Banco de Conteúdos Culturais (<http://www.bcc.org.br>) é um programa do MinC com Ministério da Ciência e Tecnologia, definido pela Portaria Interministerial Nº 796 (29/10/2008) e com o patrocínio do BNDES.

[279] Despacho do Diretor da Coordenação de Entidades Sociais do Ministério da Justiça, de 29 de fevereiro de 2008, reconhece a Sociedade Amigos da Cinemateca Brasileira como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público **(**OSCIP). O despacho foi publicado no DOU nº 43, de 4 de março de 2008, p. 38.

rede Olhar Brasil" – o que provoca estranhamento visto ser este um programa de fomento à produção, estando fora do escopo de atuação da Cinemateca Brasileira.[280]

O Programa teve continuidade e, segundo o Relatório Anual de 2010 (p. 7), a terceira edição assegurou "as condições de trabalho por mais um ano" naquilo que configura "a missão fundamental da instituição". Através dele, também foi assegurada a "aquisição de acervos com vistas à sua preservação"; as coleções das empresas Atlântida e Vera Cruz e do cineasta Glauber Rocha foram compradas pelo MinC e incorporados à CB[281]. No entanto, quando da aquisição seguinte, do acervo do Canal 100, várias discussões apareceram no *mailing list* da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), cujos membros perguntavam sobre a existência de uma "política pública que dá as diretrizes para estas aquisições em detrimento de outras" e reivindicando que "ações como essas [...sejam] previamente debatidas e discutidas pela sociedade e pelo conjunto de arquivos e profissionais do campo, e não simplesmente anunciadas pelo governo através da imprensa."[282]. O questionamento é pertinente, grandes arquivos são vulneráveis. Segundo Mauro Domingues, Coordenador de Preservação do Acervo do Arquivo Nacional

> [...]na visão técnica é fundamental que você espalhe [os acervos]. Manter tecnicamente um arquivo [...] é algo extremamente caro. Quando isso se agiganta, isso cada vez se torna mais caro. Além disso, quando os problemas acontecem, [...] são gigantescos e também de difícil solução[283].

A concentração de acervos audiovisuais é arriscada, especialmente quando não se pode garantir a existência de um quadro técnico estável para trabalhar na sua preservação. A precária situação do quadro funcional da CB é conhecida e o próprio Relatório de 2010 deixa claro que, somente graças ao Programa, estão asseguradas as condições de trabalho *por mais um ano*.

Até depósito desta tese, ainda não havíamos recebido os dados solicitados à CB desde 2012 sobre a evolução do quadro de funcionários da CB e da SAC entre 1996 e 2010.

---

[280] Este é um exemplo duplo de inconsistência nas políticas da SAv, em primeiro lugar o projeto citado não cabe no âmbito de ações de uma cinemateca; em segundo: no contexto, já indicado, de centralização das ações de preservação audiovisual, os NPD exemplificam a atuação do MinC/SAv no sentido contrário; eles visam a criação de "uma rede de cooperação audiovisual unindo onze estados brasileiros", para combater a falta de infraestrutura e mão de obra especializada fora do eixo Rio-São Paulo, segundo o Relatório de Gestão da Secretaria do Audiovisual (2003-2006), p. 20.

[281] "O lote Atlântida é composto de mais de 60 longas metragens de ficção produzidos entre 1942 e 1974 e cerca de 27 horas de cinejornais [...]; o da Vera Cruz comporta 32 longas e 5 curtas, além de mais de 10 mil fotografias." (RA/2010, p. 20).

[282] Foram citados respectivamente e-mails de Raquel Hallak e Rafael de Luna postados em 7 de abril de 2011.

[283] Entrevista com Mauro Domingues (Ouro Preto, 19 de junho de 2011).

Entretanto, uma entrevista do Secretário de Audiovisual, Leopoldo Nunes, à *Folha de São Paulo*, em abril de 2013, trouxe informações relevantes. Segundo ele, a Cinemateca Brasileira tinha, no início deste ano, 4/5 dos seus funcionários terceirizados e que, dos 15 preservadores disponíveis em 2002, restaram apenas três em 2013. Matéria publicada no *Correio do Estado* refere-se a 124 funcionários em fevereiro deste ano; em setembro a equipe técnica da Cinemateca Brasileira contaria com 59 pessoas, "sendo 22 concursados e 37 prestadores de serviços", cujos contratos têm encerramento previsto para o fim do ano.[284]

A estabilidade do quadro funcional é questão crucial em uma instituição de memória, especialmente um arquivo de filmes, que demanda conhecimentos ao mesmo tempo muito específicos e muito diversificados. Há uma crescente diminuição no quadro de pessoal estável e aumento do número de pessoas trabalhando com contratos por tempo determinado ou por prestação de serviços. Em carta para o Conselho, Francisco Mattos, que coordenou a Catalogação por muitos anos, protestava, em 2005, contra a "interrupção de atividades vitais o arquivo bem como a quebra de procedimentos testados e sedimentados como as excelências da casa"[285]. Em entrevista citada, Fernanda Coelho adverte:

> [...] nosso acervo não está melhor em armazenamento, de guarda, de conservação de longa permanência do que estava antes. A Cinemateca como um todo está aparecendo mais, fazendo eventos melhores, digitalizando, o que é importante, mas está incorrendo em erros de conservação que o dinheiro não garante, o que garante é a maturidade da equipe.

Como os funcionários temporários são, na maioria das vezes, afastados no final de um projeto, a CB perde constantemente os profissionais que havia treinado e precisa recorrentemente recomeçar do início. Não apenas perde-se tempo, perde-se também o conhecimento do acervo e as competências conquistadas. Não há apenas o desperdício dos recursos públicos investidos, a instabilidade ameaça a consistência das ações empreendidas. Um exemplo: a instalação de um novo sistema de climatização tecnologicamente sofisticado exigia uma equipe apta para lidar com suas nuances e problemas. Com a frequente troca de funcionários, a Cinemateca "tem menos estabilidade das condições climáticas de guarda do que tinha quando se trabalhava com ar condicionado de parede e desumidificador portátil", como esclareceu Fernanda Coelho em entrevista citada. Este é um indício de que o

[284] Cf. "Funcionários da Cinemateca dizem que acervo está em risco", *Correio do Estado*, de 16 de setembro de 2013. Veja também "'Temos que limpar a área', diz secretário do Audiovisual do MinC", *Folha de São Paulo*, 3 de abril de 2013.
[285] Carta de Francisco de Mattos para Maria Rita Galvão, vice-presidente do Conselho, e o Conselheiro Arthur Autran de 2/4/2005 apud SOUZA, 2009, p. 283.

crescimento da Cinemateca não foi acompanhando pelo amadurecimento institucional necessário, a fim de alcançar um processo de desenvolvimento sustentável.

Os Relatórios Anuais da Cinemateca Brasileira no período 2007-2010 falam repetidamente em crescimento e ampliação das atividades. O Relatório de 2010 celebrava "cerca de sete anos de um movimento contínuo de acelerado crescimento" (p. 7) e apresentava o "desafio da superação das metas" (p. 24). A gestão de Carlos Magalhães projetou metas ambiciosas, investiu com ímpeto na "modernização tecnológica" e ampliou muito o número de projetos realizados. O Conselho, entretanto, reclamava que a falta de definição sobre a esfera de atuação da Cinemateca:

> [...]tem conduzido a uma *excessiva valorização de ações que visam a afirmação – e visibilidade externa ao nível nacional* – da Cinemateca como instituição de grande porte, *em detrimento da preocupação com a competência técnica do trabalho interno* e a manutenção dos níveis de excelência que, independentemente da carência de recursos, caracterizavam até há pouco tempo o trabalho da Cinemateca Brasileira. (Ata da reunião do Conselho em 14/5/2005, apud SOUZA, 2009, p. 284, grifos nossos).

Paradoxalmente o Relatório de Atividades do ano seguinte comemora avanços em relação ao "equilíbrio almejado entre sua missão institucional e as iniciativas de atrair atenções", reforçando a importância de "consolidar uma posição contrária ao *encapsulamento* que caracterizou a vida institucional" (p. 5). A avaliação da Diretoria, portanto, diverge diametralmente da do Conselho[286]. Os termos em que a questão do equilíbrio interno-externo foi colocada no Relatório de 2006 demonstram que a Diretoria não levou em consideração os questionamentos apresentados pelos conselheiros no ano anterior.

Causa estranhamento que a Diretoria fale em "encapsulamento". Desde os anos 1990, a CB vem fazendo esforços continuados de ampliação do acesso, podendo comemorar as conquistas nos últimos anos: duas salas de exibição na nova sede; a participação anual em inúmeras mostras e eventos nacionais e internacionais; a realização de programas de difusão e formação de plateia; ou a disponibilização de conteúdos e informações na internet. Além disso, com a existência de um espaço permanente para a Documentação, as consultas ao

[286] A posição dos diretores em questão diverge também da avaliação da Diretoria anterior. Segundo o Relatório de Atividades de 1998 "a nova Diretoria espera que, solucionadas algumas questões prementes e redimensionada a estrutura interna da instituição, poderá efetivamente cumprir os objetivos regimentais da Cinemateca Brasileira e equilibrar sua atuação cultural junto à sociedade *com um melhor funcionamento interno – descurado ao longo dos últimos anos.*" (grifos nossos).

acervo de livros e materiais correlatos aumentaram constantemente. No Relatório de 2004, nove de 24 páginas (37,5% do documento) são dedicadas à Difusão. Mesmo assim há uma ampliação das atividades de difusão a partir de 2007, entre as quais ressaltamos as ações da Programadora Brasil, as Jornadas de Cinema Silencioso ou a Mostra Clássicos e Raros do Nosso Cinema – típicas ações de uma cinemateca; os diversos projetos de difusão e formação de plateia[287]; ou ainda ações para digitalização do acervo para difusão pela internet.

Contudo, uma avaliação mais detalhada dos quase noventa projetos que encontramos no período 2007-2010 aponta o aumento inquietante de atividades muito distantes do escopo de atuação de uma cinemateca – especialmente depois da assinatura do Acordo de Cooperação Técnica entre o MinC e a SAC em 2008, cujo objeto permitia a realização de qualquer tipo de projeto audiovisual[288]. É problemático encontrar como parte das ações da Cinemateca Brasileira programas como o XPTA.LAB, que visa o fomento de "projetos de excelência nas áreas de plataformas digitais e tecnologias audiovisuais" (RA/2008, p. 20), ou editais de produção de conteúdos para a televisão, como os projetos "Nós na tela" e "FicTV", ou ainda o "Nossa Onda", um edital de produção radiofônica – e estes são apenas alguns exemplos.

Em entrevista a esta autora, Carlos Roberto de Souza falou em um "inchaço" da Cinemateca, com a perda da "noção do conjunto"[289], uma posição que é compartilhada, no geral, pelos profissionais de preservação. Para Hernani Heffner, em entrevista já citada, por exemplo, a CB "acabou se tornando um órgão [...] de facilitação do Governo Federal, [...] virou uma máquina de fazer coisas... e raramente esse 'fazer coisas' tem a ver com a preservação".

A conservação e catalogação de um acervo audiovisual exigem ações cotidianas, pormenorizadas, contínuas; são procedimentos naturalmente morosos, silenciosos, nada espetaculares e que não se adéquam bem às metas ambiciosas, às quais nos referimos anteriormente. Esse trabalho, entretanto, é a atividade central de um arquivo – basilar para que

[287] A exemplo de projetos como o Curta Cinemateca, Curta Cinemateca Especial, Primeira Exibição ou do Cine Melhor Idade. O Curta Cinemateca promove a exibição regular de filmes de curta-metragem (em junho de 2011 o tema foi a diversidade sexual). Já o Primeira Exibição "oferece aos realizadores um espaço para mostrarem seus filmes que ainda não estrearam no circuito de salas de cinema ou nas redes de televisão. Para o público, é uma chance de entrar em contato em primeira mão com a produção audiovisual independente". (Site da Cinemateca Brasileira. Acesso em: dez. de 2009).

[288] De acordo com o extrato publicado no Diário Oficial da União (nº 117, de 20 de junho de 2008, p. 8) o objeto do acordo é "a promoção de ações conjuntas visando a plena realização dos objetivos que norteiam as ações de fomento, à produção, à difusão, à capacitação, ao intercâmbio técnico, à preservação e à restauração do Ministério da Cultura e os projetos e programas operacionalizados pela SAC."

[289] Entrevista com Carlos Roberto de Souza (São Paulo, 17 de dezembro de 2010).

a Cinemateca cumpra sua missão de "preservar a produção audiovisual brasileira" conforme consta no Regimento Interno da instituição de 2007.

Questionável não é apenas a CB ser utilizada como "braço executor de projetos do MinC e da SAv" (este foi um dos temores do Conselho quando se discutiu a passagem da Cinemateca para a SAv em 1999 e é isto que aponta a fala de Heffner). O enfraquecimento das atividades básicas de preservação em um momento em que a Cinemateca se fortalece institucionalmente e tem um aumento orçamentário exponencial é um paradoxo que desafia o bom senso. Não há uma definição clara da política institucional e é esta ausência que possibilita as tensões que vão sendo apontadas: enquanto a diretoria fala em um "crescimento [...] em *bases sólidas*" (CINEMATECA BRASILEIRA, 2010, p. 7), os conselheiros e os técnicos da Cinemateca Brasileira (e de outros arquivos) reclamam a perda da noção de conjunto, a falta de visão de longo prazo e a queda da qualidade técnica.

Como explicar tamanhas perdas em uma instituição que, desde meados da década de 1970, empreendeu esforços tão intensos para desenvolver procedimentos de preservação audiovisual e conseguiu avanços tão significativos? Para Fernanda Coelho (2009), além da instabilidade do quadro funcional, esses males advêm

> [...]desta política de editais e patrocínios [...que] te exige metas a serem cumpridas. [...] se você não tem por detrás destas metas uma equipe que [...] pensa o todo, então você tende a ir pro superficial. Porque você [...] cumpre a meta em números, [...] você colocou, sei lá, mil horas de imagens na internet. Mas, como estão os filmes que foram as matrizes destas imagens que foram digitalizadas e colocadas na internet? Como está a área que guarda estas matrizes? Isto a gente está perdendo [...]. Há uma circulação de técnicos muito grande [... e] se não há uma coerência muito grande da equipe que está coordenando, você perde consistência.

Lembremos que, a partir das mudanças no Regimento Interno da CB em 1987, não existe uma definição clara da estrutura interna da instituição, que pode ser fixada pela diretoria-executiva de acordo com as prioridades de cada gestão. Há, desde então, um acúmulo de poderes na diretoria. Entretanto, existem diferenças em relação ao momento atual: em primeiro lugar, as pessoas que assumiram a chefia da CB anteriormente haviam estado diretamente envolvidas com o trabalho cotidiano da Cinemateca; o diretor que assumiu em 2001 é externo a esse universo. Em segundo lugar, mesmo que, desde a gestão Calil, os regimentos permitissem mudanças, a estrutura departamental não foi modificada (alterou-se, sim, a diretoria; mexeu-se em questões da hierarquia de poder, mas não na estrutura

departamental); diferente do período aqui analisado, quando vemos variar a cada ano não apenas os coordenadores, mas também o número de coordenações.[290] Terceiro: os coordenadores dos departamentos eram funcionários do quadro fixo e tinham, portanto, segurança para defender os procedimentos técnicos, mesmo em confronto com os diretores; não é este o caso atualmente. Em dezembro de 2010, por exemplo, os coordenadores da Preservação e da Catalogação – duas áreas-chave para a conservação do acervo fílmico – eram funcionários temporários que, não tinham ainda a confirmação de permanecer no cargo em 2011.[291]

Na já referida reunião do Conselho de maio de 2005, foi dito que as indefinições do Regimento Interno eram uma fonte de problemas, especialmente as lacunas relativas "às instâncias de diálogo entre Diretoria e Corpo Funcional, e aos níveis intermediários de responsabilidade no planejamento, coordenação e execução dos trabalhos". Fato é que as omissões do Regimento Interno possibilitaram nestes últimos anos uma desvalorização dos Coordenadores Técnicos, que não possuem mais um espaço definido institucionalmente para interlocução com a Diretoria. Ora, são os técnicos que acompanham as condições dos acervos diariamente, são eles que detêm o conhecimento específico e podem monitorar os resultados das ações implementadas. A excelência conquistada pela Cinemateca Brasileira a partir de 1975 teve como base exatamente um trabalho articulado do corpo técnico.

A ata da reunião citada aponta ainda a necessidade de um "esforço de reatar a integração entre os setores – prejudicada pela interrupção do projeto Censo..." Considerando que a preservação é um trabalho complexo que envolve atividades diversas, mas intimamente conectadas, a desarticulação entre os departamentos é preocupante; o fato de um ponto fundamental como este ser prejudicado pela interrupção de um projeto (ou seja, uma ação temporária) aponta para deficiências estruturais. Por outro lado, como promover a integração de setores que não estão claramente definidos, que mudam com frequência e que a cada ano possuem novos coordenadores? A continuidade é essencial numa instituição de memória e a diretoria da Cinemateca Brasileira tem que fazer escolhas, que terão consequências positivas ou negativas. Dentro da atual estrutura "flexível", quem avalia seus resultados? E com que base – se não há uma definição clara do que deve ser a Cinemateca?

[290] Os Relatórios indicam seis coordenadores em 2003, três no ano seguinte, e sete em 2005 e 2006 (mas com mudanças dos coordenadores).
[291] Desde 2010 tentamos diversas vezes, sem sucesso, agendar uma entrevista com o diretor-executivo da Cinemateca Brasileira.

Neste sentido, seguimos adiante. Percebe-se, por exemplo, uma clara opção pela "modernização tecnológica", expressão recorrente nos Relatórios Anuais da CB. No caso do novo sistema de climatização dos depósitos de filmes, a solução tecnológica avançada não se mostrou adequada à real e efetiva situação do quadro de funcionários, causando mesmo uma piora nas condições de guarda dos filmes. Também a opção de priorizar tão intensamente o investimento no Laboratório de Restauro e na digitalização de conteúdos é questionável (e foi questionada), em especial da forma como foi feita – sem uma discussão sobre a missão e as prioridades da CB, que norteasse a definição do papel e do espaço do Laboratório dentro da instituição como um todo. O Relatório de 2006 (p. 18) afirmava, por exemplo, que o Laboratório estaria, a partir deste ano, preparado para atender "as tendências tecnológicas de mercado e de acesso". Carece de explicação porque uma instituição pública precisaria atender as tendências tecnológicas *de mercado*. Percebe-se aqui vestígios da permanência das orientações neoliberais em um discurso centrado na visão do mercado como a solução de problemas e no crescimento entendido como superação permanente de metas quantitativas. Faz falta a reflexão sobre a relação entre o público e o privado em um órgão vinculado a um Ministério que defendia explicitamente a construção de uma política *pública* de cultura visando a sociedade como um todo. Não por acaso, em discussões durante os Encontros Nacionais de Acervos e Arquivos Audiovisuais, diversas instituições reclamam que o Laboratório da CB comporta-se como um laboratório privado.

Se reconstruirmos uma discussão acontecida entre a Diretoria e o Conselho no ano anterior, fica evidente que estas questões eram percebidas como problemáticas pelo Conselho da Cinemateca Brasileira. Enquanto a Diretoria queria ver o Laboratório ampliado e modernizado através de parcerias e projetos, em sua maioria com recursos obtidos pela Sociedade Amigos da Cinemateca, o Conselho considerava a questão delicada tendo em vista que envolvia "a definição de prioridades de uso do laboratório e a administração do trabalho diário de *uma equipe mista (parte interna, parte externa) que utiliza maquinário e insumos*". Além disso, considerou-se também a "carência de funcionários e a *distribuição interna distorcida dos quadros existentes* [... com] uma distorção também na '*distribuição de tarefas para a rotina interna e a demanda externa*'" (Ata da reunião do Conselho em 14/5/2005, apud SOUZA, 2009, p. 284, grifos nossos). Ou seja, voltamos, mais uma vez, ao equilíbrio entre atividades internas e externas. A questão implícita é a relação da CB com a Sociedade

Amigos, que foi se constituindo como uma estrutura paralela à Cinemateca, que, a partir de 2008 concentra verbas maiores do que o orçamento da CB.[292]

O Relatório de Atividades de 2006 (p. 18) fala ainda que estabelecer uma conduta norteadora para a instituição demandaria um "equacionamento mais complexo, devido a um 'furor tecnológico' e também por prever como fundamental a restauração". O restauro de filmes é elemento importante da preservação e é também seu braço mais visível e valorizado, mas é um elemento entre outros. Em entrevista citada, Hernani Heffner ressalta que nos "últimos dez anos [percebe-se] a ideia equivocada de que preservação é o trabalho de se restaurar filmes"; Carlos Roberto de Souza (2009, p. 248) mencionou a existência de uma "ótica de clientela de restauração" de filmes "notáveis".

O cinema é, ao mesmo tempo, um objeto museológico e um objeto de mercado, e como tal é alvo de interesses comerciais, estando sujeito a modas e tendências, que muitas vezes estão em conflito com os interesses da salvaguarda do patrimônio fílmico. Marco Dreer Buarque explica, em sua dissertação de mestrado, que aumento do número de filmes brasileiros restaurados nos últimos anos seria não somente um sintoma do amadurecimento da preservação audiovisual no país, como também um reflexo do momento propício para se conseguir financiamento através das leis de incentivo ou de editais. Ele sublinha também um aspecto importante, a "ação das famílias". Haveria, segundo ele,

> [...]uma tendência, que ainda vigora, na qual os herdeiros do Cinema Novo são reiteradamente contemplados nos editais de incentivo à preservação e restauração de filmes. A isso se pode argumentar tanto a noção mais amplamente aceita de identificar o Cinema Novo como o momento mais artística e socialmente representativo da história do cinema brasileiro, bem como a certa influência política que possuem seus herdeiros, muitos deles com boa entrada tanto nos meios culturais como, sobretudo, junto aos órgãos públicos ligados ao setor de Cultura. (BUARQUE, 2011, p. 71).

Importante sublinhar alguns pontos das colocações acima citadas. Primeiro que a decisão sobre que filmes deveriam ser restaurados, pelo menos em parte, continuam a se dar em função dos "grandes" nomes e do excepcional valor artístico de suas obras; segundo: a obtenção de financiamento é dependente da "boa entrada" dos herdeiros nas instituições

[292] Em reunião extraordinária do Conselho da CB realizada em 27/11/2010, discutiu-se a transformação da fusão da SAC e da CB em uma Organização Social (OS). A presidente da SAC, Dora Mourão e o diretor-executivo da CB, Carlos Magalhães, defenderam a proposta com o argumento de que 80-90% do orçamento da Cinemateca era gerenciado pela SAC e que este modelo de gestão não é mais viável; seria, portanto urgente que se encontre um novo modelo institucional (Ata da reunião do Conselho em 27/11/2010).

financiadoras. Isso é, entretanto, o oposto de uma política sistemática e coerente. Sem, em nenhum momento, questionar a importância do Cinema Novo ou da disponibilização de seus filmes em DVD, não se pode perder de vista que a preservação audiovisual implica em pensar um todo, no qual restauro e difusão, são apenas partes. Tampouco se deve perder de vista que o critério estabelecido internacionalmente para o restauro é o estágio de deterioração dos filmes e não sua qualidade artística. Fica evidente que o legítimo interesse dos herdeiros em recuperar os filmes da família para difusão em DVD – em muitos casos, é disso que se trata – não corresponde necessariamente ao interesse público de preservação do acervo fílmico nacional. O restauro de MACUNAÍMA é apenas um exemplo, que mostra a necessidade de se implementar uma política de preservação audiovisual que considere os interesses do setor como um todo.

Especialmente no quadro de emergência das tecnologias digitais, diversas questões precisam ser equacionadas cuidadosamente (BUARQUE, 2011; PESCETELLI, 2010). Importante para este trabalho é não perder de vista que até o presente momento as tecnologias digitais não são uma solução para a preservação audiovisual nem apresentem respostas para assuntos intensamente discutidos no setor. Lembremos que não existem atualmente padrões seguros de preservação digital; as mídias digitais são vulneráveis, não somente pela fácil degradação dos *bits*, como também em função da rápida e constante obsolescência dos *hard-e sotwares* indispensáveis para acessar os conteúdos (SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009; SAYÃO, 2005). Sendo assim, um arquivo digital precisa investir em uma permanente transposição dos materiais para novos suportes e formatos, sob pena de perda total do acervo – o que é problemático especialmente na situação precária em que se encontram as instituições.

Além disso, a preservação audiovisual envolve mais que a preservação do conteúdo. Ray Edmondson ressaltou a importância de se garantir o acesso á experiência original com os filmes, quando sublinhou a íntima conexão entre "suporte, conteúdo e contexto" de recepção[293]. No mesmo sentido expressou-se Enno Patalas, preservador e restaurador do *Münchner Filmmuseum* (Museu do Cinema de Munique), ao ressaltar que os preservadores audiovisuais não estão apenas salvando o material físico, mas o imaginário do cinema, que inclui o filme, as condições e o contexto de exibição, bem como os espectadores (apud PESCETELLI, 2010, p. 15).

[293] Informação verbal. Palestra inaugural do 8º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais (Ouro Preto, 2013), intitulada "Balanço de um campo: a arquivística audiovisual".

As tecnologias digitais são realidade, mas uma instituição como a Cinemateca Brasileira precisa de uma concepção consistente de preservação audiovisual para nortear suas ações. Ela não pode perder de vista que preservação audiovisual implica sempre em pensar no todo: em pesquisa, prospecção, conservação, restauro, duplicação, digitalização e difusão; em como estas ações devem estar articuladas; e no desenvolvimento das ações a longo prazo. Seu ponto de partida deve ser um diagnóstico claro, que permita a definição de prioridades, visto que os recursos são limitados. Tendo em vista que o restauro é um processo caro e complexo, é fundamental que se pense prioritariamente na conservação dos filmes, ou seja, nas medidas necessárias para prevenir ou minimizar o processo de deterioração dos filmes – o que não se faz sem espaços e equipamentos adequados, sem planejamento e sem profissionais capacitados. Sem que se possa garantir a conservação dos filmes restaurados, o investimento no restauro é um contrassenso, a não ser nos casos em que ele garanta a sobrevivência de um filme em avançado estado de deterioração. Restauração de filmes, portanto, é uma importante medida para preservação audiovisual, que precisa estar conectada com as diversas outras ações de preservação. O grande investimento no Laboratório de Restauro da Cinemateca Brasileira foi uma escolha, não um imperativo. Questionável não é a escolha em si; problemático é investir tanto em um lado em detrimento de outro – sendo que o que estamos chamando de "outro lado", a conservação do acervo, deveria ser, de acordo com a Federação Internacional dos Arquivos de Filmes, o centro das atividades de uma cinemateca.

Ao analisarmos a trajetória da Cinemateca Brasileira nos governos Lula, encontramos uma situação complexa e contraditória. Houve um aumento substancial de recursos financeiros, investimento em infraestrutura e equipamentos, mas também uma piora das condições de guarda dos filmes e da situação do corpo fixo de funcionários. Ao mesmo tempo em que reconhecemos os ganhos do período, percebemos a perda de elementos básicos, o que pode ter consequências graves para a Cinemateca a longo prazo.

No âmbito interno da Cinemateca Brasileira faz falta a definição de uma política institucional clara e de uma estrutura organizacional estável, com espaços adequados para o diálogo entre os Coordenadores Técnicos e a Diretoria.[294] Seria ainda necessária a

[294] A falta de circulação de informações entre diretoria e corpo funcional é um problema e chama a atenção que os setores que tiveram maior desenvolvimento nos últimos anos foram o Laboratório e a Documentação, cujas coordenadoras fazem parte da Diretoria. Cabe salientar que o Setor de Documentação destaca-se por um crescimento bastante equilibrado entre as atividades de catalogação e tratamento do acervo documental, aumento do acervo bibliográfico e as atividades de digitalização e ampliação do acesso.

demarcação das atribuições do Conselho[295] e da SAC, bem como suas relações com a Diretoria.[296] Somente assim as intensas disputas internas teriam algum limitador e uma situação de crescimento institucional sem melhoria da preservação como um todo poderia ser evitada.

As inconsistências observadas demonstram a necessidade de se avaliar as políticas culturais tentando combinar "los discursos y sus arraigos empíricos", como defende Canclini (1997, p. 8). Ou seja: a necessidade de buscar a conexão entre o "pequeno" e o "grande", entre os conteúdos concretos dos programas e ações implementados, as formulações expressas em textos oficiais e as noções de política e cultura que constituem sua base. Somente assim podemos encontrar o nexo entre conceito, estratégia e ação que dá sentido a uma política cultural. Somente assim podemos entender os obstáculos que impedem que as políticas culturais cumpram sua função de promover o desenvolvimento do setor com a solução dos problemas diagnosticados (BOTELHO, 2001; COELHO, 2007; CANCLINI, 2005).

5.2.2 O Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais e a promessa de um Plano Nacional de Preservação Audiovisual

Entre as recomendações do relatório final do Censo Cinematográfico Brasileiro constava a necessidade de esboçar uma política de preservação do acervo audiovisual do país. Também o documento trazido por Orlando Senna ao assumir a Secretaria do Audiovisual, e que, como vimos, em grande parte norteou as ações da pasta, tematizava a preservação audiovisual referindo-se especificamente ao imperativo estabelecimento de uma política setorial, com a criação de legislação e destinação de recursos específicos, além de "ações que possibilitem e incentivem a criação e o financiamento de *órgãos de guarda regionais* que se encarreguem da preservação de filmografias locais e de difusão do acervo existente." (SENNA, 2002, grifos nossos).

[295] São membros natos do Conselho representantes do MinC, da SAv, da Ancine, das Secretarias Estadual e Municipal de Cultura de São Paulo, além do diretor executivo e um representante dos funcionários da CB. Estes indicam nomes para a eleição dos conselheiros da sociedade civil (realizadores, críticos, pesquisadores, intelectuais e artistas etc.) A reeleição é possível, mas a cada eleição deve haver no mínimo cinco novos conselheiros. Um novo regimento, de 2010, limitava a quantidade de vezes que um conselheiro poderia ser reeleito. Durante a crise de 2013, a SAv afirmou que o novo regimento não havia sido aprovado e portanto não estaria em vigor.

[296] Não é a primeira vez que existem dificuldades causadas pela falta de clareza nas relações SAC-CB- Conselho. Em 2005 houve uma grave crise por contas das disputas relacionadas às atribuições das diferentes instâncias na organização do 62. Congresso da Fiaf. Cf. SOUZA, (2009, p. 281-285).

Conforme consta no Relatório de Atividades de 2004, o projeto "Cinema Brasileiro: prospecção e memória" previa a criação do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA), com o objetivo de coletar informações sobre os acervos de cinema e vídeo dispersos em todo o país, reuni-las em um banco de dados e disponibilizá-las na internet. Em carta convocando a Diretoria de Audiovisual (Dimas) da Fundação Cultural do Estado da Bahia a vincular-se ao Sistema, Orlando Senna afirmava que, "através do SiBIA, a Secretaria do Audiovisual acredita poder constituir uma base sólida para o estabelecimento de um Plano Nacional de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro".[297]

Considerando que o MinC, no período 2003-2010, investiu na descentralização das políticas de cultura; considerando também que a atuação da Cinemateca Brasileira, coordenadora do SiBIA, mostrava inconsistências com as orientações mais gerais do Ministério e considerando ainda que programas anteriores que faziam referência ao acervo audiovisual nacional disperso pelo país, terminavam por limitar suas as ações às cinematecas do Rio e de São Paulo, decidimos buscar as consequências da implementação do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais para instituições da Bahia e Pernambuco. O critério de escolha de quatro delas foi a existência de diferentes perfis institucionais, o que poderia influenciar suas relações com o SiBIA. Como subsídio para a seleção, estudamos as tipologias de arquivos audiovisuais apresentadas por Ray Edmondson[298], Christian Dimitriu[299] e Carlos Roberto de Souza[300] e optamos por combinar três parâmetros: a abrangência territorial das instituições (arquivos de alcance nacional, regional, estadual e municipal); a condição institucional (autônomas ou ligadas a organismos maiores; vinculadas a instituições públicas ou privadas); as formas de financiamento (pública ou privada). Isso nos levou a escolher um arquivo local com financiamento público/municipal (Setor de Arquivos Audiovisuais da Fundação Gregório de Matos-BA)[301]; um arquivo estadual com financiamento

[297] Carta do Secretário Orlando Senna à Dimas em 13 de março de 2006.

[298] Em "Uma filosofia dos arquivos audiovisuais" (Paris, 1998, p. 14-18), o autor cita as seguintes categorias: "Arquivos de emissoras[...], Arquivos de programação[...], Museus audiovisuais [...], Arquivos audiovisuais nacionais [...], Arquivos académicos e universitários [...], Arquivos temáticos e especializados [...], Arquivos de estúdios [...], Arquivos regionais, municipais e locais [...], 'Grandes colecções' [...]". Paralelo a estas categorias ele faz uma abordagem complementar segundo o perfil organizacional das instituições, considerando por exemplo o "Estatuto institucional [...], Fonte de financiamento [...], Gama de suportes [...], Ênfase no utilizador e clientela [...], Estatuto nacional / regional [...], Propósito e motivação [...]."

[299] O autor refere-se a "arquivos nacionais [...]; cinematecas [...]; arquivos regionais [...]; arquivos municipais [...]; arquivos especializados [...]; arquivos universitários [...]; centros de estudos cinematográficos [...]; museus de cinema [...], in: "The Leviatan and the Identikits – global figures for everyday use", *Journal of film preservation*, nº 73, p. 6-18, abr. 2007.

[300] Souza (2009, p. 29) apresenta a seguinte tipologia: "arquivos criados e mantidos pelo poder público [...]; associações privadas que se mantêm privadas [...]; associações privadas ou departamentos de associações privadas que, em determinado ponto de sua história, são incorporadas – isoladamente ou com suas associações maiores – ao poder público. [...]; departamentos de associações privadas que se mantêm privadas [...]".

[301] Em 6 de dezembro de 2007 foi assinado um Acordo de Cooperação Técnica entre o MinC/CB e FGM-BA, cujo objeto era a "Implantação do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais - SIBIA, sob a coordenação da Cinemateca Brasileira" (DOU nº 74, Seção 3, de 17 de abril de 2008, p. 7).

público/estadual (Núcleo de Memória da Dimas-BA)[302]; um arquivo regional com financiamento público/federal (Cinemateca da Fundaj-PE)[303] e um arquivo nacional privado (Cinemateca do Instituto Lula Cardoso Ayres-PE)[304]. Trabalhamos com o material utilizado nos dois Encontros do SiBIA e enviamos às instituições escolhidas um questionário elaborado para este fim. Além disso visitamos as instituições e entrevistamos os técnicos responsáveis pelo acervo[305]. A partir das informações obtidas, traçaremos adiante um pequeno histórico da situação destas quatro instituições nordestinas.

- **A Fundação Gregório de Mattos e seu acervo audiovisual**

Criada em 1986, através da Lei 3 601/86, a Fundação Gregório de Mattos (FGM) é uma fundação pública vinculada à Prefeitura Municipal de Salvador. Segundo o Art. 58 da supracitada lei, um dos seus objetivos é "preservar e divulgar o patrimônio histórico-cultural" da cidade. A FGM é constituída por quatro gerências[306], entre elas a Gerência de Arquivo Histórico Municipal, Museus e Bibliotecas, responsável pelo acervo audiovisual. O núcleo documental que deu origem ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador (AHMS) é o acervo de documentos político-administrativos da cidade desde a época colonial, reunidos no Arquivo Geral da Prefeitura, inaugurado em 1932[307]. Os documentos impressos e manuscritos formam a maior parte do acervo do AHMS.

---

[302] O Acordo de Cooperação Técnica entre o MinC/CB e Funceb-BA foi publicado no DOU nº 182, Seção 3, de 20 de setembro de 2006, p. 9.

[303] O Acordo de Cooperação Técnica entre o MinC/CB e Fundaj-PE, foi publicado no DOU nº 238, Seção 3, de 13 de dezembro de 2006, p. 16.

[304] O Acordo de Cooperação Técnica entre o MinC/CB e ILCLA-PE foi publicado no DOU nº 74, Seção 3, de 17 de abril de 2008, p. 7.

[305] Em 2009 estavam filiadas ao Sistema as seguintes instituições nordestinas: da Bahia, o Arquivo Histórico Municipal de Salvador da Fundação Gregório de Mattos (FGM) e a Diretoria de Audiovisual (Dimas) da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb); o Museu da Imagem e do Som do Ceará, vinculado ao Governo do Estado; o Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC) da Universidade Federal da Paraíba; de Pernambuco: a Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), instituição federal vinculada ao Ministério da Educação (MEC); o Centro de Documentação (CDOC) da Companhia Hidro-Elétrica do São Francisco (CHESF), empresa de capital fechado que faz parte da *holding* Eletrobrás e o Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres, uma instituição privada. Não incluímos na nossa pesquisa, mas queremos citar a existência de outras instituições relevantes na Bahia e em Pernambuco, mas não filiadas ao SiBIA até dezembro de 2010: a Cinemateca Municipal Alberto Cavalcanti da Fundação de Cultura da Cidade do Recife; o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco, vinculado à Secretaria Estadual de Cultura, além dos acervo de empresas produtoras de cinema e vídeo, das televisões locais e dos cursos universitários de comunicação.

[306] Gerência de Promoção Cultural; Gerência de Sítios Históricos; Gerência de Arquivo Histórico Municipal, Museus e Bibliotecas; Gerência Administrativo-Financeira.

[307] Havia um projeto de lei de 1915 propondo a criação do Arquivo Municipal, mas este só foi instituído dezesseis anos depois através do Ato nº 112, de 23 de novembro de 1931.

O Regimento atual[308] da Fundação lista as seguintes competências do Setor de Arquivos Audiovisuais:

1. recolher, reunir, classificar, arranjar, descrever e inventariar os documentos audiovisuais de valor histórico custodiados pelo Arquivo Histórico Municipal;
2. organizar e manter atualizados os instrumentos de pesquisa do acervo do Setor;
3. estimular e orientar pesquisas em documentos sobre a guarda do Setor; [...]
6. preservar os documentos do acervo do Setor e solicitar à Subgerência restauração dos que exigirem essa intervenção;
7. preservar, organizar tecnicamente e promover a divulgação de arquivos privados de interesse público municipal, sob a guarda do Setor;
8. identificar a necessidade e solicitar à Subgerência reciclagem dos recursos humanos do Setor, através de cursos e outras atividades de natureza técnica;
9. manter intercâmbio com instituições congêneres, públicas ou privadas no país e no exterior para fins de permuta de experiências;
10. propor à Subgerência acordos e convênios com instituições nacionais e do exterior com objetivos de captar recursos, obter consultoria e assistência técnica; [...]

O acervo

Pertencem ao acervo de películas da FGM filmes produzidos pela Prefeitura Municipal de Salvador entre 1930 e 1980. Foram contabilizados 141 filmes em VHS e 25 filmes Super-8, 16 e 35 mm. Trata-se de filmes documentais que registram a vida política, social e cultural da cidade; entre os destaques estão os Noticiários e a série Carnavais Baianos. A fita CARNAVAL DE 1938 é a mais antiga do acervo.

Um relatório interno de 2008 reporta que, em 1999, Carlos Roberto de Souza, à época Diretor Adjunto da Cinemateca Brasileira, fez uma análise do acervo e concluiu que tratava-se de "um conjunto de filmes muito interessante e é impressionante existir esta coleção de imagens sobre um momento único da cidade de Salvador, que parece ter atravessado uma mudança significativa naquele período [década de 1930]." (Relatório da Filmoteca da FGM, 2008, p. 6)[309].

[308] Aprovado através do Decreto nº 19 401, 18 de março de 2009.

[309] Elaborado em março de 2008 por Lina Trigo, Subgerente de Bibliotecas do Arquivo. Já o Relatório de Atividades da Cinemateca Brasileira de 1999 refere-se ao restauro dos seguintes filmes de curta-metragem e dos seguintes cinejornais: Foram restaurados os seguintes filmes de curta-metragem: ACONTECEU NA BAHIA N. 2 – FESTA DO BONFIM; BAHIA PITORESCA; CARNAVAL BAIANO DE 1941; CARNAVAL BAIANO DE 1939; CIDADE DO SALVADOR N.3; CIDADE DO SALVADOR N.2 – PARTE MODERNA; JUVENTUDE BRASILEIRA – BAHIA 1940; PARADA DA JUVENTUDE NA BAHIA ; REMODELAÇÃO DA CIDADE DO

Segundo o Guia de Arquivos do SiBIA, o Setor de Arquivos Impressos guarda algumas publicações sobre cinema, em especial sobre cinema baiano, e o Setor de Arquivos Permanentes possui documentos sobre obras em cinemas de Salvador.

Pertencem ainda ao arquivo audiovisual da Fundação mais de 50 mil fotografias (entre negativos, cópias e contatos), produzidas entre 1940 e 2005; três mil cartões postais e 12 255 slides relativos à cidade de Salvador, além de projetos arquitetônicos e plantas gráficas de prédios (1890 a 1955) e mais de 600 partituras de obras de compositores baianos dos séculos XIX e XX.

Os filmes e vídeos são uma parte muito reduzida do acervo audiovisual da Fundação, que, como vimos acima, é bastante heterogêneo. As funcionárias do Setor de Audiovisual da FGM são graduadas em biblioteconomia, arquivologia e pedagogia e não possuem formação específica para cuidar do acervo de cinema e vídeo. Em entrevista a esta autora[310] elas apontam a falta de conservação preventiva dos filmes como maior problema do Setor, mencionando a inexistência de um espaço exclusivo para os filmes, a falta de climatização e de controle de temperatura e umidade nos depósitos, além da carência de uma mínima organização técnica.

Em nenhum momento da história da instituição foram implementadas quaisquer rotinas para a conservação dos filmes[311]. Nem mesmo o trabalho de identificação e a revisão dos filmes podem ser feitos, tendo em vista que a equipe não é treinada para o manuseio dos filmes e que não existem equipamentos básicos como uma mesa enroladeira, que custa em torno de R$ 1 500. As funcionárias nunca puderam participar dos estágios de treinamento oferecidos pela Cinemateca Brasileira, por falta de recursos para passagem, hospedagem e alimentação durante as duas semanas do curso. A participação da coordenadora do setor no I Encontro do SiBIA foi custeada pela própria.

Nas suas considerações finais o já citado Relatório da Filmoteca da FGM (p. 10) afirma que

---

SALVADOR. O relatório citado indica também o restauro dos seguintes cinejornais: BAHIA – MODERNIZAÇÃO DA CIDADE DO SALVADOR; A BAHIA GLORIFICA A MEMÓRIA DE CAXIAS; O BERÇO DO BRASIL – BAHIA MODERNA; O BERÇO DO BRASIL – BAHIA PITORESCA; O CARNAVAL DA BAHIA; UMA HOMENAGEM DO PREFEITO DA CIDADE DO SALVADOR AO CHEFE DA NAÇÃO; O MINISTRO DO TRABALHO EM VISITA À BAHIA; O PRESIDENTE GETÚLIO VARGAS NA BAHIA.

[310] Entrevista com Lídia Costa, Neuza Carvalho e Ruth da Motta Souza (Salvador, 7 de fevereiro de 2012).

[311] Os filmes são acondicionados em estojos de plástico e de metal dispostos em estantes de aço. Na mesma estante estão os vídeos e DVDs em estojos plásticos; os cartazes de filmes e de eventos diversos, estão em mapotecas de aço ao lado da estante dos filmes acondicionadas em envelopes de papel kraft.

> A preservação do acervo filmográfico da AHMS é uma constante preocupação da GERARB, responsável pela sua guarda, sabedora da importância para a memória e para a história desta cidade, do conteúdo valioso das informações registradas nestes filmes. Principalmente também porque é doloroso ver o acervo ir deteriorando-se com o passar do tempo[...].

Esta preocupação com o acervo de filmes é perceptível no documento, que faz um resumo das tentativas de lidar melhor com o material. Em 1983 o Arquivo Municipal de Salvador, à época vinculado à Secretaria Municipal de Educação e Cultura, entrou em contato com a Embrafilme buscando informações sobre "medidas e providências que possam ser tomadas em regime de colaboração com a Embrafilme, com o objetivo de proteger os filme existentes no Arquivo Municipal de Salvador" (Relatório da Filmoteca da FGM, p. 10). Nos vinte anos seguintes, entre 1983 e 2002, 66 filmes foram enviados à Cinemateca Brasileira para elaboração de laudos técnicos, que atualmente não estão disponíveis na FGM; 25 filmes foram duplicados, alguns restaurados e os nitratos transferidos para material de segurança às expensas da administração municipal. As cópias dos filmes em 35mm estão na FGM, os originais restaurados e as matrizes originais encontram-se na Cinemateca Brasileira. A instituição paulista disponibilizou versões em VHS dos filmes em nitrato.

Também o Instituto de Radiodifusão da Bahia (IRDEB), interessado na exibição desses filmes, investiu na recuperação e telecinagem de alguns filmes em Super-8[312]. As cópias em vídeo estão disponíveis na FGM, mas as imagens são "de baixa qualidade" (Relatório da Filmoteca da FGM, p. 7). Cabe salientar que a telecinagem de filmes e sua disponibilidade em vídeo e DVD são importantes para o acesso, mas não podem ser consideradas como parte do processo de preservação dos filmes, a não ser na medida em que evitam que as películas sejam projetadas, aumentando o desgaste das fitas.

Resumindo podemos dizer que tanto por parte da Embrafilme quanto da FGM as ações pela salvaguarda do acervo local são inconsistentes. Como dito anteriormente o projeto de preservação audiovisual apresentado no Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil não envolvia adequadamente as instituições detentoras de acervos de imagem em movimento existentes no país. O contato entre a Cinemateca Brasileira e Fundação Gregório de Mattos não levou ao necessário compartilhamento de conhecimentos que permitiriam que a FGM criasse as condições para cuidar do seu acervo; como dito anteriormente, no horizonte de pensamento descortinado no Simpósio Cinema e Memória, a Embrafilme volta sua atenção

[312] O Relatório da Filmoteca da FGM (p. 6) refere-se a 44 filmes num momento e 74 em outro. Segundo o documento, os filmes "foram lavados quimicamente, recuperados e preparado para a projeção".

para os acervos existentes, que precisam ser conhecidos e preservados, mas não para as instituições, que os guarda.

O acervo da Fundação Gregório de Mattos é aberto ao público[313].

Problemas e perspectivas para o acervo audiovisual da FGM

Imagens históricas preciosas da cidade de Salvador estão num prédio à beira-mar sem climatização, sem controle de temperatura e umidade. Com um orçamento deficitário, a FGM não empreende quaisquer medidas direcionadas para a conservação do seu acervo fílmico. Os filmes não possuem um acondicionamento adequado e os funcionários não estão capacitados para desenvolver sequer os procedimentos básicos para impedir a degradação completa do acervo. As tentativas empreendidas na recuperação dos filmes iniciadas na década de 1980 são louváveis, entretanto não foram acompanhadas pela criação de um espaço climatizado e pela qualificação de pessoal e assim, as cópias restauradas e duplicadas estão se deteriorando mais uma vez.

Esta situação de inoperância está em flagrante contradição com o regimento vigente, que apresenta uma longa lista das competências para o Setor de Audiovisual, entre as quais encontramos explicitamente "preservar os documentos do acervo do Setor". Seguramente a falta de dinheiro é um problema concreto, pois as responsabilidades da instituição não correspondem à sua realidade estrutural e financeira (NEPOMUCENO, 2010, p.7). Além disso, a grande mobilidade dos presidentes da FGM impedem não somente a constituição de um programa de ação mais denso e integrado, como também a continuidade de projetos planejados ou mesmo já iniciados[314]. A questão financeira, apesar de ser um limitador concreto, não nos parece o único impedimento para modificar a situação; a FGM tem um setor específico para captação de recursos, que, entretanto, só trabalha para a preservação de sítios históricos. Este é um indicador de como o patrimônio audiovisual não tem espaço dentro das políticas de proteção ao patrimônio cultural. Com propriedade as funcionárias afirmam que falta dinheiro, falta formação, mas que falta, principalmente, o reconhecimento da importância do arquivo.

[313] O acesso é gratuito e sem necessidade de agendamento prévio. Há uma listagem do acervo identificado e a reprodução é possível com assinatura de contrato de Cessão de Direitos de Uso de Imagem. A consulta aos filmes em película não é franqueada ao público por falta de equipamentos. Aparelhos de VHS e DVD estão disponíveis.

[314] Na gestão do músico e professor Paulo Lima (2005-2008) planejou-se, por exemplo, contratar uma consultora para catalogar os filmes e dar um treinamento básico á equipe da FGM para seu manuseio e conservação. O projeto não avançou quando, por questões político-partidárias, o presidente deixou o cargo.

Percebe-se um profundo hiato entre o discurso dos documentos oficiais e a prática; a longa lista de competências do Setor de Arquivos Audiovisuais, que citamos anteriormente, é absolutamente desproporcional à condição vigente. Por outro lado, o Regimento atual da FGM prevê a manutenção de intercâmbios para troca de experiência e celebrar convênios para consultoria e assistência técnica. A situação da FGM é um exemplo expressivo da necessidade de uma política nacional de preservação audiovisual, que envolva efetivamente as instituições detentoras de acervos audiovisuais no sentido de alterar o quadro atual e melhorar sua situação – estas as funções básicas de uma política cultural. Esta política deveria indicar possibilidades de relacionamento e de divisão de responsabilidades entre diferentes entes (públicos e privados, municipais, estaduais e federais); fundamental seria o compartilhamento de experiências e conhecimento entre instituições que estão em diferentes momentos de desenvolvimento. Pequenas medidas que poderiam levar a uma melhoria concreta das condições do acervo da FGM, mas o Setor de Arquivos Audiovisuais não tem força institucional para promover a mudança; é exatamente neste ponto que uma política poderia dar frutos. A vinculação ao SiBIA, entretanto, não trouxe nenhuma perspectiva de mudança para as condições do acervo audiovisual da FGM.

- ***O Núcleo de Memória da Dimas***

A Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) foi criada em 1974[315] e tinha na sua estrutura administrativa uma Coordenação de Imagem e Som (CIS), hoje chamada de Diretoria de Audiovisual.[316] A Coordenação, focada na difusão e no apoio à produção, possuía um Parque de Equipamentos Cinematográficos e uma sala de exibição pública (SECTUR, 2004, p. 130). A CIS começou a se envolver com a memória quando publicou o *Panorama do Cinema Baiano*, um levantamento comentado da produção filmográfica do Estado, de autoria de André Setaro. Esta brochura mimeografada é importante, visto que estabelecer e divulgar filmografias é parte essencial do trabalho de preservação audiovisual.[317]

[315] A Funceb foi instituída pela Lei nº 3 095, de 26 de dezembro de 1972. Seu estatuto foi aprovado pelo Decreto nº 3.202, de 15 de junho de 1994 e alterado pelos Decretos 5 023 de 19 de dezembro de 1995 e 8 464, de 24 de fevereiro de 2003.

[316] A CIS passou por diversas denominações, Departamento de Imagem e Som (DEPIS), Gerência de Imagem e Som (GEIS) e Diretoria de Imagem e Som (Dimas). Em meados da década de 1990, é criada a Secretaria da Cultura e Turismo, que incorpora a Funceb; a Dimas, então, passa a lidar também com artes visuais e, embora a sigla não tenha sido alterada, se transforma na Diretoria de Artes Visuais e Multimeios. No primeiro governo de Jaques Wagner (2007-2010), a Dimas foi incorporada à recém-criada Secretaria de Cultura e passa a se denominar Diretoria de Audiovisual.

[317] A Secretaria de Cultura do Estado da Bahia lançou em 2012 uma edição revista e ampliada do *Panorama do Cinema Baiano*, de André Setaro. A publicação está disponível em <http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2012/11/Panorama-do-Cinema-Baiano.jpg>. Acesso em: mar. 2013.

Há um avanço importante em 1984, quando o cineasta José Umberto Dias, na época diretor da CIS, resolve, junto com o fotógrafo Lúcio Mendes, cuidar do pequeno acervo disponível na instituição, que estava "despejado em latas enferrujadas e alojado em espaço totalmente inadequado." (DIAS, 2001, p. 26). Eles começam a montar uma infraestrutura básica para a conservação dos filmes disponíveis e a ampliar o acervo com a prospecção de filmes, uma campanha pelo depósito voluntário de filmes baianos (que contou o apoio dos cineastas locais e seus herdeiros), além da compra de cópias pela Funceb. A ideia era, com isso, formar a base para uma futura cinemateca baiana. Foi um momento de intensa atividade:

> Troca de recipientes imprestáveis por novos estojos e carretéis de plástico, revisão técnica de quilômetros de rolos de fitas, aquisições de ar condicionado, *sterilair*, desumidificador, relógio de controles de temperatura e umidade do ar, armários, lupas, enroladeiras, mesa de fórmica para revisão do celulóide, coladeiras, mapoteca, prateleiras, etc., hermética vedação do espaço, enfim toda uma indispensável montagem de infra-estrutura básica que permitisse criar um ambiente preservacionista de acordo com as normas clássicas empregadas nas cinematecas mundiais. Essa organização preliminar logo causou impacto positivo na própria instituição, causou interesse e apoio por parte dos produtores locais e repercutiu em outras regiões pelo seu aspecto de pioneirismo no Nordeste. (Ibid, p. 27).

Aos poucos, o acervo foi acrescido de uma biblioteca especializada e de uma hemeroteca, seguida da aquisição de cartazes e fotos e, posteriormente, de vídeos. Este é mais um exemplo de um movimento existente, pelo menos na Bahia e em Pernambuco, os dois estados que observamos com mais atenção, de percepção e valorização dos acervos audiovisuais disponíveis. Isto significa necessidade e interesse em compartilhar informações e experiências.

Os descaminhos do serviço público e a descontinuidade nas políticas de cultura levarão praticamente ao chão este esforço pioneiro. Em 2007, a nova coordenação do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Dimas se deparou com uma situação de extrema precariedade: os filmes estavam despejados em latas enferrujadas e alojados em espaço totalmente inadequado – um retorno à situação que foi ponto de partida para as medidas empreendidas por José Umberto 23 anos antes. O depósito de filmes tinha o ar condicionado desligado à noite e nos fins de semana, não tinha ventilação e, estando num subsolo, tinha níveis altíssimos de umidade – ou seja, um clima absolutamente pernicioso para um acervo fílmico. No mesmo espaço ficavam máquinas velhas, papéis, o lixo institucional. Os livros

estavam encaixotados e guardados junto com o arquivo-morto da instituição; cartazes e fotos não tinham um acondicionamento minimamente adequado.

O levantamento do acervo de películas foi iniciado e elaborou-se um plano de ação emergencial; foram estabelecidas também metas de médio e longo prazo, que deveriam culminar na criação de uma Cinemateca da Bahia formada por três núcleos: o prioritário, de Preservação, seguido do Núcleo de Documentação e Pesquisa e, posteriormente e de um Museu de Imagem, Som e Multimeios.

Durante o primeiro mandato Jaques Wagner, governador eleito em 2007 e reeleito em 2011, pretendeu-se criar uma única instituição de audiovisual que reuniria a Dimas, o Instituto de Radiodifusão da Bahia (TVE-Bahia e Rádio Educadora) e a *Bahia Film Comission*. Numa perspectiva bastante moderna, a Cinemateca da Bahia deveria incorporar todo o acervo audiovisual sob guarda do governo do estado, desenvolver medidas para sua conservação e prepará-lo para o acesso público no contexto das tecnologias digitais. Foi planejada também a prospecção de acervos dispersos no estado, com a perspectiva de se criar um sistema que permitisse a catalogação unificada dos acervos fílmicos públicos e privados; havia também a ideia de criação de um depósito climatizado para abrigar o acervo. O Museu incluiria a exposição dos equipamentos de cinema e vídeo reunidos por Roque Araújo, cineasta e funcionário da Dimas, bem como os equipamentos de rádio colecionados pelo radialista Perfilino Neto, do Irdeb.

O Núcleo de Documentação e Pesquisa (hoje chamado de Núcleo de Memória-NMem), responsável pelo acervo audiovisual, teve três coordenadoras entre 2007 e 2008, passando por um momento de instabilidade, o que impediu, ao menos em um primeiro momento, a continuidade das ações.

O acervo

O acervo apresenta um panorama da produção audiovisual baiana, desde as primeiras décadas do século passado até filmes e vídeos atuais. O filme mais antigo é SEGUNDA TRAVESSIA DO ATLÂNTICO/BAHIA – CHEGADA DO MAJOR SARMENTO DE BEIRES NA CIDADE DO SALVADOR – 1927. Entre os destaques da coleção estão as obras documentais de

Alexandre Robatto Filho dos anos 1930-1950, títulos do Ciclo de Cinema Baiano (final da década de 1950 e início da seguinte), além da rica produção superoitista dos anos 70.[318]

O NMem possui também um acervo videográfico com 6 257 itens em VHS e DVD e 419, em Mini-DV, Umatic, Beta 30 e 90. Merecem destaque os filmes e vídeos exibidos nos eventos promovidos pela Dimas/Funceb, como o Projeto Quartas Baianas e o Festival Nacional 5 Minutos, que oferecem um panorama da produção mais recente feita no estado. Todas as obras feitas com recursos dos editais de fomento à produção lançados pelo Governo da Bahia deveriam ser automaticamente incorporadas ao acervo, mas nem sempre isso acontece.

Além dos filmes e vídeos, o acervo é composto por aprox. 5 000 cartazes de filmes baianos, brasileiros e estrangeiros, uma extensa coleção fotográfica ainda não catalogada, livros, revistas e roteiros.

O espaço e a infraestrutura, especialmente do depósito de filmes, são precários. Entre 2007 e 2011, cinco funcionários realizaram estágios de treinamento na Cinemateca Brasileira e o Núcleo de Memória vem, desde então tentando implementar de rotinas de preservação do acervo, que está parcialmente identificado e organizado.[319]

O acervo é aberto ao público[320].

Os problemas e as perspectivas do Núcleo de Memória da Dimas

[318] A quantidade de filmes em película não foi informada no questionário por nós enviado, nem consta no Guia de Arquivos do SiBIA. O projeto Filmografia Baiana registrou, até 2010, a existência de 215 filmes em Super-8. Cf. <http://www.filmografiabaiana.com.br>. Acesso em: jul. de 2013.

[319] O espaço no subsolo é úmido; nos depósitos são guardados também equipamentos quebrados e o arquivo morto da Dimas. O depósito de filmes é utilizado como espaço de trabalho; a entrada e saída de pessoas aumenta a umidade do ar e a instabilidade climática. Em 2008 foi instalado no depósito de filmes um condicionador de ar exclusivo, que é mantido permanentemente ligado e monitorado diariamente. O clima externo, que muda em poucas horas, interfere na variação, tanto da temperatura quanto da umidade; a temperatura indicada no questionário varia entre 19º e 21º C e a umidade relativa do ar, entre 54% e 61%. Gradualmente as películas estão passando por análise manual, em mesa enroladeira com registro dos dados em formulário (sabe-se que pelo menos 13% do acervo de películas é formado por matrizes); são realizados pequenos reparos de perfurações rompidas, emendas e rasgos. Teve início a separação das películas deterioradas das que estão em bom estado de conservação e a regularização dos termos de doação e de guarda junto à Dimas. As ações de preservação englobam também o acervo videográfico (identificação, limpeza, recolhimento de informações e transferência de suporte para DVD). O acervo bibliográfico passa por uma primeira identificação dos livros, catálogos, revistas e roteiros, com uma listagem geral. Não existe um sistema informatizado para acesso e recuperação das informações de forma eficiente.

[320] A consulta é gratuita e possível de segunda a sexta das 8:00 às 12:00 e 14:00 às 18:00hs. O acervo videográfico é aberto a qualquer consulente e nos casos de pesquisa de imagem e busca por temas específicos é necessário o agendamento prévio. O empréstimo só é possível para pessoas jurídicas. O NMem dispõe de aparelhos de dvd; moviola para super-8; projetor para super-8. Além destes estão disponíveis no Núcleo de produção aparelhos de DVD,VHS, Betacam, DV-Cam, HD. As salas de exibição *possuem* projetor digital e para 35mm. A copiagem/digitalização (VHS, Betacam, DV-Cam, Mini-DV e DVD) é gratuita. É necessário enviar solicitação prévia à Dimas e autorização assinada pelos detentores dos direitos autorais.

A análise das atividades da Secretaria de Cultura (Secult-BA) para preservação audiovisual entre 2007-2010 evidencia uma situação complexa e contraditória. Como na Cinemateca Brasileira, há uma conjuntura cheia de altos e baixos, avanços, retrocessos e inconsistências.

A trajetória do Núcleo de Memória demonstra que o reconhecimento do valor do acervo audiovisual pelos dirigentes é fundamental para que se alcance uma melhoria das condições de preservação. O Secretário da Cultura planejava unificar TV, rádio, cinema e vídeo em uma única instituição audiovisual. Ao divulgar os planos de criar uma Cinemateca Baiana, vinculada ao novo órgão, ele colocou o tema na agenda político-cultural local, obtendo apoio e aplauso dos cineastas locais. Foram dados alguns passos: funcionários fizeram o estágio de treinamento na Cinemateca Brasileira, um ar condicionado exclusivo foi instalado no depósito de filmes, comprou-se parte do material necessário para os procedimentos, mas as ações sofreram limitações de ordens diversas.

Em primeiro lugar, limitações estruturais: espaço e funcionários. A instabilidade e a formação deficitária da equipe impedem um planejamento de longo prazo mais acurado; os estágios de treinamento na Cinemateca Brasileira foram muito positivos, mas insuficientes. Dos seus onze funcionários, apenas três pertencem ao quadro permanente e encontram-se perto da aposentadoria; dos cinco servidores que estagiaram na CB, três se afastaram da Dimas; os dois restantes, que possuem o conhecimento básico e vêm ganhando experiência, não têm estabilidade e podem ser afastados a qualquer momento. A infraestrutura e as condições físicas do acervo ainda são precárias. Na prática, dentro da Dimas o NMem é desfavorecido nas lutas por recursos. Como na Cinemateca Brasileira, os técnicos responsáveis pelo acervo não têm um mínimo de autonomia; em determinado momento os dirigentes discutiram a possibilidade de enviar todo o acervo fílmico para a CB, o que demonstra as bases precárias em que se anunciou a criação de uma Cinemateca da Bahia. A vinculação ao SiBIA despertou a expectativa de um apoio mais direto do Governo Federal para a implementação de ações de preservação. Em entrevista a coordenadora do NMem, Simone Lopes, reafirmou o contato entre diferentes instituições atuantes na preservação audiovisual como um grande ganho do projeto.

Em segundo lugar, limitações de ordem política: paradoxalmente o mesmo governo que inseriu o tema na agenda, não investiu nas atividades centrais de um arquivo audiovisual e não disponibilizou os recursos necessários para a catalogação e conservação de acervo. Ao

invés disso, investiu-se em ações de maior visibilidade como o restauro dos filmes REDENÇÃO (1959) e A GRANDE FEIRA (1961), de Roberto Pires, e DER LEONE HAVE SEPT CABEZAS (Itália, 1970), de Glauber Rocha, que foi lançado em DVD em 2010. Impõem-se alguns questionamentos. Primeiro: como se justifica o investimento de grande soma no restauro de três filmes, mas não investir na criação de um espaço climatizado adequado ao acervo da Dimas? Segundo: qual o critério para a escolha destes filmes? REDENÇÃO corria sério risco de se perder e seu restauro é plenamente justificado[321], mas, pelas informações conhecidas, A GRANDE FEIRA não estava em processo de deterioração grave. Com já sublinhamos algumas vezes, uma política de preservação deve partir de um diagnóstico claro, que defina prioridades; ele não pode simplesmente se basear nos "grandes" filmes. Seria mais urgente, por exemplo, cuidar da instigante produção baiana de Super-8, que tem mais de duzentos filmes realizados entre 1970-1983. Os filmes desse suporte existem em cópia única e estão, em sua maioria, em péssimas condições de conservação.

Esta disparidade nos investimentos é causada pela ausência de uma política de preservação do patrimônio audiovisual da Bahia. A falta de um pensamento sistemático fica evidente quando, pouco tempo depois de se divulgar a criação de uma Cinemateca da Bahia e executar algumas ações neste sentido, cogita-se enviar todo o acervo fílmico da instituição para a Cinemateca Brasileira. Uma política de preservação do patrimônio audiovisual estadual teria que partir de uma visão do todo (pesquisa, prospecção, conservação, restauro, duplicação, digitalização e difusão), e, com um diagnóstico claro, definir prioridades, visto que os recursos são limitados. Se isto houvesse sido feito, haveria clareza sobre dois pontos fundamentais: sem um espaço adequado para o acondicionamento do acervo, a restauração não faz muito sentido. Onde serão colocados os filmes restaurados? Os filmes de Alexandre Robatto, restaurados nos anos 1980, foram mais uma vez restaurados na década de 2010. E o que fazer com os filmes baianos recentes que estão se deteriorando por falta de um espaço adequado para sua guarda? Sem os profissionais capacitados, nada acontece; necessários são maiores investimentos na formação e estabilidade na equipe responsável pelos filmes. Sem isso, os avanços alcançados nos últimos anos podem ser destruídos na próxima gestão – como já aconteceu na década de 1990.[322]

[321] Entretanto, o projeto gerou controvérsias no 6º Encontro de Arquivos da Mostra de Cinema de Ouro Preto em 2011. Durante a mesa "Desafios atuais para a preservação e a restauração fílmica", preservadores criticaram o custo do projeto, considerado alto e o próprio processo de restauro.

[322] Em 2011, o governador foi reeleito, mas o Secretário da Cultura foi substituído. Na nova gestão, foi feito um projeto de construção de um espaço para a Cinemateca da Bahia. Foi suspenso o investimento no restauro de filmes isolados. Os recursos do Fundo de Cultura do Estado da Bahia são, desde então, distribuídos através de editais setoriais; projetos de

- ***A Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco***

Criado em 1949, por iniciativa de Gilberto Freyre, o Instituto Joaquim Nabuco tinha a missão de dedicar-se "ao estudo sociológico das condições de vida do trabalhador brasileiro da região agrária do norte e do pequeno lavrador dessa região, que vise o melhoramento dessas condições"[323]. A Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) é uma instituição de utilidade pública vinculada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC).[324] O estatuto aprovado em 1980 define entre seus objetivos gerais, além das pesquisas sociais, "pesquisar e estimular manifestações culturais e regionais [...e] promover a documentação e a museologia, objetivando preservar os valores histórico-culturais".[325] De acordo com o histórico que aparece no *Relatório de atividades 2003/2006* (p. 18), nesta época a Fundação ampliou seu espaço de atuação passando a desenvolver atividades culturais. Em 2010, o organograma da Fundação indica cinco diretorias[326], entre elas uma Diretoria de Cultura, à qual estão vinculadas a Coordenação de Cinema, a Massangana Multimídia Produções e uma Diretoria de Documentação, que administra o Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira (Cehibra), órgão responsável pela Coordenação de Preservação e Acesso aos Acervos. A Cinemateca está vinculada à Cehibra.

A criação da Cinemateca da Fundaj em 1980, aconteceu em função das articulações do jornalista e realizador Fernando Spencer[327], seu primeiro coordenador. Apaixonado historiador do cinema pernambucano, revisitou o tema em filmes como ARY E ALMERY - CICLO DO RECIFE E DA VIDA (1981) e HISTÓRIA DE AMOR EM 16 QUADROS POR SEGUNDO (1989) e foi um dos que garantiram que os primórdios do cinema pernambucano não fossem

---

restauro de filmes podem ser apresentados no edital setorial de audiovisual. A escolha dos projetos contemplados é feita por uma comissão que tem, no mínimo, dois representantes da sociedade civil.

[323] Lei nº 770, de 21 de julho de 1949, Art. 2º. Cf. também JUCÁ, 1991.

[324] O instituto foi transformado em Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS) através da Lei nº 4.209, de 9 de fevereiro de 1963. A Fundação Joaquim Nabuco foi instituída pelo Decreto nº 84 561, de 15 de março de 1980.

[325] Também o atual Regimento Interno, aprovado pela Portaria nº 515, de 29 de abril de 2008, define como parte de sua missão operar na esfera do patrimônio e das artes; sua "área de atuação é constituída pelas regiões Norte e Nordeste do País, em consonância com sua missão de promover estudos e pesquisas no campo das ciências sociais; de preservar e difundir bens patrimoniais representativos da realidade histórica, social e cultural brasileira; e discutir e promover a produção cultural contemporânea, visando dar suporte aos criadores e possibilitar o acesso desse conteúdo à sociedade."

[326] Pesquisas Sociais; Planejamento e Administração; Formação e Desenvolvimento Profissional; Documentação; e Cultura, segundo o Decreto nº 5.259, de 27 de outubro de 2004.

[327] Fernando Spencer (Fernando José Spencer Hartmann) nasceu em Recife em 1927. Sua paixão pelo cinema começou aos 12 anos, quando ganhou do pai um presente singular, um projetor de brinquedo que passava filmes em 35mm e monta um mini-cinema na sua casa. Conhecido como o "cineasta das três bitolas", é o mais antigo diretor de cinema de Pernambuco em atividade. Fez quarenta e quatro filmes e vídeos desde 1969, quando dirigiu A BUSCA. Seu último, NOSSO AMIGO URSO, foi exibido em Recife em 2010. Jornalista e editor de cinema do *Diario de Pernambuco* (1958-1998), manteve também programas de rádio como *Filmelândia* e *Falando de Cinema*. Coordenou a Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco de 1980 até 2000, quando se aposentou. O pesquisador do cinema pernambucano, foi um dos escolhidos como Patrimônio Vivo de Pernambuco em 2007. Fernando Spencer tem planos de continuar filmando.

esquecidos. Entre 1962 e 1964 promoveu a publicação de uma série de 59 artigos do pioneiro do cinema mudo, Jota Soares, no Diário de Pernambuco intitulada *Relembrando o Cinema Pernambucano.*[328]

Soares foi um colecionador obsessivo que reunia diversos tipos de documentos cinematográficos sem preconceitos em termos de "qualidade" dos filmes; com uma postura bastante contemporânea ele não excluía gêneros populares, como os filmes de terror. Sua coleção é composta por filmes, revistas, livros, fotos, álbuns, cartazes, material promocional dos filmes, clichês, discos e aparelhos cinematográficos, tudo datado e organizado. A descoberta acervo de Jota Soares e, mais ainda, o reconhecimento de sua importância e sua compra pela Fundação em 1984, deve-se em grande parte ao empenho pessoal de Fernando Spencer.[329]

O acervo

A aquisição de materiais pela Fundação Joaquim Nabuco se orienta pela identificação com o universo cultural do homem do Norte e Nordeste do Brasil e o crescimento do acervo audiovisual se dá através de compras e doações, mesmo não havendo um programa sistemático de aquisições.

O acervo de filmes é composto por 16 filmes/36 rolos em nitrato (35mm), 321 filmes e 22 400 reportagens em 16mm e 39 filmes em S8mm. Além dos filmes do Ciclo do Recife, grande destaque do acervo, estão disponíveis documentários sobre cultura nordestina, filmes do ciclo de Super 8 e a coleção de uma empresa de propaganda local, a Ítalo-Bianchi. Merece destaque uma coleção de 7 000 reportagens do período 1977-1982, doadas pela Rede Globo Nordeste.

[328] Jota Soares (José da Silva Soares Filho, 1906-1988) participou do chamado Ciclo do Recife, um dos mais férteis dos ciclos regionais do cinema mudo brasileiro, que produziu 13 filmes de longa-metragem entre 1922-1931. Jota dirigiu, em 1926, o filme de ficção A FILHA DO ADVOGADO. Foi um ativo produtor cultural, que trabalhou também com rádio e teatro. Em 2006 os artigos foram publicados em livro organizado por Paulo C. Cunha Fiulho (*Relembrando o Cinema Pernambucano. Dos arquivos de Jota Soares*. Fundaj/Editora Massangana: Recife, 2006). Além dos artigos, a edição apresenta dois textos atuais, dados biográficos dos personagens do Ciclo do Recife, uma listagem das empresas participantes e uma filmografia comentada.

[329] Renato Phaelante Soares, atual Coordenador de Som, Imagem e Microfilme que participou do processo, contou a esta pesquisadora que Spencer levou dois anos para convencer Jota Soares a separar-se do seu acervo, passando-o para uma instituição com recursos para garantir sua preservação.

Do Ciclo do Recife estão disponíveis quase todos os títulos e o filme mais antigo do acervo é RETRIBUIÇÃO (1923)[330]. Fazem parte do acervo os filmes documentais VENEZA AMERICANA, RECIFE NO CENTENÁRIO DA CONFEDERAÇÃO DO EQUADOR e GRANDEZAS DE PERNAMBUCO, de 1924. Entre os filmes de ficção destaca-se A FILHA DO ADVOGADO (1927) de Jota Soares.[331]

Além do acervo de películas, a Cinemateca da Fundaj possui cerca de 600 títulos em VHS; DVDs (originais e duplicação do acervo de VHS); 332 cartazes de filmes nacionais e estrangeiros; 157 álbuns contendo fotos coloridas e preto e branco do Arquivo Jota Soares, fotos soltas e clichês. Da coleção do ciclo de Recife existem cerca de 214 fotos e 135 fotogramas e negativos, inclusive de filmes que se perderam.

Há ainda uma hemeroteca com recortes de jornal sobre o cinema nacional, mas o convênio com os jornais acabou em 2004 e o trabalho está parado; a Cinemateca possui também uma coleção de aparelhos cinematográficos (câmeras e telecines), além de livros e revistas.[332]

Em 1984, de posse da vasta e diversificada coleção de Jota Soares, a primeira equipe da Cinemateca da Fundaj teve ainda que aprender a lidar com ela. Garantir sua preservação era um desejo e uma demanda concreta; os caminhos para tal teriam ainda que ser construídos. Segundo Fernando Spencer, em entrevista à autora em 5 de dezembro de 2011, as verbas necessárias precisariam ainda ser conquistadas, eram poucos os recursos disponíveis nos inícios da Cinemateca. Além disso, os funcionários não tinham formação na área de preservação audiovisual e tinha-se que trabalhar com soluções mais simples, na verdade com as soluções possíveis nas condições dadas; o acondicionamento dos filmes não era ideal, mas havia, por exemplo, uma tabela de acompanhamento da temperatura da sala de nitratos. Os esforços da Cinemateca da Fundaj são mais uma evidência da demanda existente fora do eixo Rio-São Paulo por compartilhar informações e experiências de preservação audiovisual.

A adoção de rotinas e procedimentos técnicos em relação ao acervo audiovisual só começa a se consolidar no início do séc. XXI, momento em que a Fundaj faz um esforço mais concentrado pela conservação de seus acervos em geral. Nesta época, entra para a

[330] Está em andamento na Cinemateca Brasileira um processo de restauração de filmes em nitrato, entre os quais estão três filmes europeus da década de 1910, mas não se pode ainda dizer se são recuperáveis, segundo nos informou André Gil Pereira Lima em entrevista em 5 de dezembro de 2011. na Cinemateca da Fundaj em Recife.

[331] Filme de longa-metragem silencioso de ficção (35mm, P&B), um "Drama urbana envolvendo pessoas da sociedade recifense" (Fundaj/Base Cine). Cópia restaurada pela Embrafilme em 1981 com versão em DVD (Fundaj/Funarte).

[332] Em 2011 a Cinemateca incorporou uma doação do Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco, segundo mais antigo do Brasil, com material administrativo de casas de cinemas de Alagoas, Ceará, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Neste ano, a compra do acervo do cineasta Fernando Spencer estava sendo negociada.

Cinemateca o historiador André Gil Pereira Lima, funcionário concursado da Fundação. Em 2011, o material da Cinemateca está quase totalmente identificado e em grande parte organizado; há uma preocupação com a implementação de rotinas de aquisição e tratamento das coleções e o acervo da Cinemateca está acondicionado em condições razoáveis e, principalmente, estáveis; a temperatura ainda é alta, mas é constante.[333]

O acervo é aberto ao público.[334]

Os problemas e as perspectivas da Cinemateca da Fundaj

O grande problema da Cinemateca são os recursos humanos: existem apenas três funcionários, sendo que um deles, quando da nossa visita à Fundaj (dez. 2011) estava afastado por problemas de saúde e outro deve se aposentar em 2013. Não há expectativa de concurso[335]. Poderia haver um remanejamento de funcionários de outros órgãos, entretanto novos funcionários ainda precisariam ser treinados, o que não é tão simples e/ou rápido, visto que o acervo da Cinemateca da Fundaj, apesar de não ser grande, tem grande variedade documental, o que exige conhecimentos muito específicos.

Dos três funcionários, dois possuem nível médio e um deles, nível superior; este último, com graduação em História, teve um treinamento em preservação de acervos, tendo trabalhado no Laborarte, o Laboratório de Pesquisa, Conservação e Restauração de Documentos e Obras de Arte da Fundaj e estagiado seis meses no Arquivo Nacional-RJ com formação em preservação de acervos em geral e restauro de papel em particular. Após

[333] Há uma sala específica para os filmes em nitratos e as cópias da Rede Globo com climatização 24h (dois aparelhos de ar condicionado e dois desumidificadores funcionam alternadamente) e uma segunda sala onde ficam os outros filmes (incluindo as matrizes), os VHS, DVDs, cartazes, fotos, álbuns e equipamentos. O prédio tinha problemas diversos, mas foi reformado. Apesar de ainda existir alguma infiltração a Cinemateca não perde muita coisa por causa de infestação ou mofo, conforme esclareceu André Gil em entrevista à autora em 5 de dezembro de 2011. A sala do acervo 2 tem climatização 24h/dia com *brise-soleil* e possui arquivos deslizantes para os filmes e vídeos. As películas são acondicionados em estojo de polietilieno de alta densidade; os vídeos/DVDs, em estojos de plástico. Há mesa de luz horizontal e um projetor 16mm para revisão de filmes. As fotografias estão em pastas e envelopes de papel de qualidade arquivística, que são trocados regularmente. Os cartazes ficam em uma mapoteca. Está prevista a aquisição de mais dois arquivos deslizantes e troca de todo o mobiliário de guarda. Os livros e revistas ficam armazenados em estantes na Biblioteca Blanche Knopf.

[334] A consulta é gratuita e aberta ao público de segunda a sexta-feira, das 8h às 18h. Não é necessário agendamento prévio para visitas. Aparelhos de VHS e DVD estão disponíveis. Há uma base de dados online com 1660 registros, a Base Cine, disponível no site da Fundaj (<http://bases.fundaj.gov.br/cine.html >), que é um bom suporte para uma pesquisa prévia. A reprodução é possível, mas não é gratuita. Precisa-se de autorização por escrito do detentor dos direitos. Reproduz-se em DVD e VHS.

[335] Esta diminuição no número de funcionários é confirmada pelo Relatório de Gestão de 2010. Neste ano, por exemplo, saíram 21 funcionários permanentes, mas não entrou nenhum novo servidor. Segundo o relatório "a carência de pessoal tende a se tornar crítica, caso não seja autorizado novo concurso público, considerando que 56% dos servidores têm mais de 50 anos de idade e 17% dos servidores recebem Abono de Permanência, ou seja, atendem aos requisitos para aposentadoria." (p. 113).

participar do workshop sobre restauração cinematográfica, organizado pela Cinemateca Brasileira[336], Gil foi selecionado para estágio na Filmoteca Espanhola em 2005. Arcando ele próprio com os custos de viagem e estadia, o historiador busca ampliar seus conhecimentos específicos de preservação audiovisual. Ou seja, apesar do esforço da Fundação na preservação de seus acervos, a essencial formação e qualificação dos seus quadros depende ainda de esforços e investimentos pessoais.

Quando da nossa visita à Fundaj, havia uma reforma administrativa em andamento na qual a Cinemateca deverá ser vinculada a uma (nova) Diretoria de Cultura e Memória. A ideia é que fiquem juntas a Cinemateca, o Cinema da Fundação, a Massangana Multimídia Produções e o Centro Audiovisual Norte-Nordeste (Canne). Esta é uma perspectiva interessante na medida em que os diversos elos da cadeia produtiva do audiovisual, a formação, a produção, a exibição e a preservação estarão integrados, permitindo uma abordagem setorial mais unificada e integrada.

Segundo o Relatório de atividades 2003/2006 (p. 142) à Diretoria de Cultura pertence atualmente "o maior acervo de videoarte da América Latina, com 129 obras em vídeo de artistas pioneiros [...] no mundo", além dos vídeos produzidos pela Massangana Multimídia ou através dos editais promovidos pela Diretoria, como o Concurso de Roteiros Rucker Vieira.[337] Apesar de existir uma área de guarda da Fundação, a Cinemateca, com espaço adequado à preservação e pessoas capacitadas para tal, o acervo da Massangana fica num espaço próprio. A unificação de acervos na área de guarda da Fundação seria um avanço em termos de preservação. Além disso, a Diretoria de Cultura por suas atividades de difusão, apoio e fomento à criação/produção/formação tem um contato direto com os produtores e realizadores pernambucanos, tendo assim a possibilidade de documentar e preservar a produção atual de cinema e vídeo do estado. Conseguiu-se o mais difícil, preservar parte dos primórdios da produção de cinema do estado; seria fundamental agora trabalhar pela documentação e salvaguarda da produção audiovisual atual.

Informações de agosto de 2013 revelam que a reforma administrativa foi efetivada,

---

[336] O Workshop *Restauração Cinematográfica* - técnicas básicas de restauração de filmes e visitas às dependências da Cinemateca Brasileira, com Johan Pirjs, aconteceu em 2003 em São Paulo.

[337] Pesquisáveis no site no seguinte endereço: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns .presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=537&date=currentDate>). Eles estão divididos nas seguintes áreas: Artes; Cidades; Diversos; Gestão Pública e Cidadania; Memória e Preservação Cultural; Nossos Índios; Programa Resgate; Projeto Educação para a Cidadania; Projeto Gente: Vidas e Obras; Projeto Manifestações Culturais; Temas Sociais e Ambientais; Vídeo Empresa.

conforme planejado[338]. Houve um primeiro contato com realizadores e produtores locais para divulgar a ideia de oferecer um espaço de guarda para a produção local, o que gerou aplausos e uma grande expectativa. Em aberto permanece a difícil situação de pessoal, num momento de crescimento do acervo. Um dos dois funcionários em atuação deve se aposentar em 2014.

- ***A Cinemateca do Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres***

O Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres (ICLCA), aberto ao público em 1993, mantém em Jaboatão dos Guararapes, na Região Metropolitana do Recife, um museu privado dedicado ao artista plástico Lula Cardoso Ayres. Trata-se de uma instituição privada, idealizada e administrada por seu filho, Luiz Cardoso Ayres Filho.

O Instituto possui um acervo de mais de 2 000 trabalhos do artista e mantém uma mostra permanente com mais de 300 títulos, abrangendo aspectos sua obra como pintor, desenhista, ilustrador, muralista, fotógrafo, programador visual e cenógrafo[339]. Desde sua criação o Instituto vem apresentando também mostras temporárias, abordando diversos aspectos do trabalho de Lula Cardoso Ayres, viabilizando estudos e pesquisas.

De acordo com o material de divulgação, o ICLCA é composto pelo Museu Lula Cardoso Ayres; a Galeria Lourdes Cardoso Ayres; a Escola de Artes; a Sala Gilberto Freyre[340]; o Arquivo Cultural Aranha de Moura (que abriga a Cinemateca do Instituto); e a Sala Alberto Cavalcanti, que oferece uma sessão de cinema aos sábados com filmes da Cinemateca. A ideia de criar uma Cinemateca é fruto da paixão pelo cinema que o filho do artista vem cultivando desde a infância.[341] Na Inglaterra, nos anos 1970, Luiz Cardoso Ayres Filho começou a comprar seus primeiros filmes.

---

[338] As diretorias de Cultura e de Documentação não existem mais; no seu lugar foi criada a Diretoria MECA – Memória, Educação, Cultura e Arte. Desde então, a Cinemateca da Fundaj é vinculada à Coordenação de Cinema da MECA. A Cinemateca obteve uma nova área de guarda para incorporar o acervo da Massangana e estão em andamento a aquisição de equipamentos e pequenas reformas nos espaços.

[339] Mais sobre o artista em VALLADARES, Clarival do Prado. *Lula Cardoso Ayres: revisão crítica e atualidade.* Ed. bilíngue português/inglês. Recife; Rio de Janeiro: Construtora Norberto Odebrecht, 1978.

[340] Segundo o folder, "a Sala Gilberto Freyre é aberta ao público interessado em pesquisa no campo das artes plásticas e cinema, mantendo uma vasta biblioteca, [...] além de arquivo específico sobre a obra de Lula Cardoso Ayres."

[341] Aos cinco anos, Luiz ficou sem andar e teve que permanecer de cama durante três anos; para animá-lo, todos os sábados os pais convidavam alguns amigos e faziam uma festinha, que sempre era encerrada com uma "sessão de cinema" no seu quarto. Este foi o início de uma paixão pelo cinema, cultivada ativa e amorosamente desde então.

O acervo

O acervo é composto por aproximadamente 3 000 títulos em película em diversas bitolas, inclusive algumas não tão comuns como 9,5mm. A coleção apresenta obras do cinema internacional até os anos 1940 e do cinema brasileiro até a década de 1960.

Entre os primeiros destacamos uma vasta coletânea de filmes do período silencioso, com obras de Buster Keaton, Marx Brothers, Fatty Arbuckle, Charles Chaplin, Stan Laurel & Oliver Hardy e uma coleção de quase quarenta fitas do cômico francês Max Linder.[342] Além destes, fazem parte do acervo clássicos de Sergei Eisenstein, D. W. Griffith e do expressionismo alemão, bem como obras do início do cinema sonoro.

Na coleção de filmes brasileiros a ênfase está nas comédias da Atlântida como UM CAÇULA DO BARULHO (1949) e VAMOS COM CALMA (1955). Cópias em 16mm de filmes que se supunham desaparecidos foram encontradas na Cinemateca do ICLCA e serviram de base para restaurações.[343] REDENÇÃO (1959), importante filme na história do cinema baiano por ser considerado o primeiro longa-metragem rodado no estado, só pode ser restaurado a partir de uma cópia encontrada no Instituto.

Existe ainda uma coleção de VHS e DVDs, cerca de 12 mil discos em vinil (inclusive uma coleção de trilhas sonoras), livros sobre cinema, além de fotos, roteiros e equipamentos cinematográficos.

A Cinemateca do ICLCA ocupa o subsolo de uma casa, sede do Instituto. As películas estão acondicionadas em estojos de metal em estantes. A sala de películas tem controle de temperatura e umidade; ela é arejada, mas não possui condicionador de ar, tendo, portanto, uma temperatura relativamente alta e instável.[344]

O acervo é aberto ao público em geral, após agendamento por telefone ou e-mail.[345]

Problemas e perspectivas da Cinemateca do ICLCA

[342] Em entrevista com a autora em Jaboatão dos Guararapes em 6 de dezembro de 2012, Luiz Filho nos contou que a coleção foi avaliada informalmente por um funcionário da Cinemateca Francesa e considerada como uma das mais completas do mundo. Material de divulgação impresso indica "75 dos 81 trabalhos de Chaplin" e "87 dos 102 filmes" que Laurel & Hardy (O Gordo & o Magro) fizeram juntos.

[343] É o caso de E O MUNDO SE DIVERTE (1948), TAMBÉM SOMOS IRMÃOS (1949), E O MUNDO SE DIVERTE (1948) VAMOS COM CALMA (1955), REDENÇÃO (1959).

[344] A coleção de VHS e DVDs, discos e equipamentos ficam numa sala anexa, onde há também um espaço e material para pequenos reparos nos filmes. Não há climatização nem controle de temperatura e umidade nesta segunda sala. Os livros, fotos e roteiros ficam em sala no primeiro andar.

[345] Quando da nossa visita em dezembro de 2012, o Instituto estava sendo reorganizado e encontrava-se fechado, mas a consulta era possível mesmo nestas condições. Existem listagens sobre os filmes com informações sobre título, ano, bitola etc. Projetores para 16mm, 8mm, S8mm, 9,5mm, além de aparelhos de VHS, DVD e Betamax estão disponíveis. A reprodução é gratuita para pesquisadores, respeitados os direitos autorais.

Sem os colecionadores privados, uma enorme parte da memória do cinema teria desaparecido. A Cinemateca do ICLCA tem os pontos positivos e negativos típicos destes acervos de particulares, organizados por uma única pessoa, que cuida de tudo voluntariamente.

De positivo temos a reunião de preciosas cópias em película (algumas delas, as únicas preservadas) de filmes históricos, que estão listadas e organizadas, e disponíveis para consulta pública. Preciosos são também o conhecimento e a disponibilidade de Luiz Cardoso Ayres Filho, sempre disposto a franquear seu acervo e seu saber aos cinéfilos e pesquisadores que o procuram. Merece destaque as exibições semanais de filmes, que tem grande valor como atividade de formação de plateia.

Luiz possui conhecimentos sobre a conservação de filmes e parece conseguir manter em ordem o seu material. Entretanto, uma única pessoa, que além de tudo está envolvida em outras atividades cotidianas, não é suficiente para manter rotinas e procedimentos técnicos em relação ao acervo. Além disso, todo o conhecimento sobre as coleções está na sua cabeça, não está documentado (à exceção das listas de filmes) e não pode ser transferido. Ou seja: não seria exagero dizer que este precioso arquivo audiovisual não existe sem seu proprietário.

Outra limitação relevante é a constante dificuldade financeira em manter o Instituto, com suas consequências para a preservação do acervo; a climatização permanente da sala de películas, por exemplo, - algo de fundamental importância - é caro e, portanto, impossível nestas condições.

Resumindo podemos dizer que as quatro instituições são muito distintas em tamanho, situação e perfil organizacional, mas possuem alguns pontos em comum: criados na década de 1980, elas são parte de uma estrutura maior e não possuem autonomia; assim como as Cinematecas do Rio e de São Paulo, nenhuma delas nasceu de um projeto de preservação audiovisual propriamente dito; os acervos foram se formando por motivos diversos e os procedimentos para sua conservação foram sendo construídos aos poucos (quando o foram) e de maneira descontinuada. Dentro das "instituições-mãe" o reconhecimento do valor da preservação audiovisual ainda não é grande,[346] o que gera problemas, em níveis distintos, como as condições de conservação dos acervos, a instabilidade do quadro de funcionários e/ou a deficiência na sua formação, além da falta de continuidade nas ações iniciadas.

[346] Destoa um pouco a situação da Cinemateca do ICLA. Por se tratar de um acervo privado, seu dono tem grande liberdade de ação, limitado apenas por sua disponibilidade de tempo e recursos orçamentários disponíveis.

- ***O discurso do "nacional" e a prática da centralização***

De acordo com a carta de Orlando Senna, o Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais deveria formar a base para a elaboração de um plano nacional de preservação audiovisual, o que, considerando os exemplos das quatro instituições nordestinas visitadas, seria de fundamental importância. Contudo, mesmo o primeiro passo planejado, o banco de dados com informações sobre o acervo de filmes disperso pelo país, não foi efetivado.

O SiBIA apresenta algumas incongruências, que ficaram patentes nos dois encontros nacionais que aconteceram em São Paulo em 2008 e 2009. Em primeiro lugar, sua forma de implementação; o SiBIA foi pensado e executado a partir da CB/SAv sem quaisquer debates e negociações com os atores envolvidos, o que contradiz o espírito democrático-participativo defendido e praticado em documentos e ações do MinC.[347] O I Encontro Nacional do SiBIA, que aconteceu em abril de 2008 e reuniu 33 instituições de todo o país (cf. Anexo G), não conseguiu envolver de forma adequada os arquivos dispersos pelo Brasil no estabelecimento de uma política setorial, pois, em junho do mesmo ano durante a Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP), foi criada a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) que, na sua ata de fundação, expressava o desejo de "colaborar na construção e no aprimoramento de políticas públicas nacionais para o setor". Que a participação da sociedade civil organizada era vista como um problema e não como um ganho, ficou claro em debate acontecido durante o evento; o diretor da Cinemateca Brasileira não aceitava a criação da Associação e proibiu [sic!] os funcionários presentes de filiarem-se à ABPA. O secretário-executivo do SiBIA não aceitou a interdição e foi integrado à Comissão Executiva encarregada de coordenar a elaboração de uma proposta para o funcionamento da entidade. Como ele não pertencia ao quadro fixo de funcionários da CB, foi demitido em setembro do mesmo ano.

Em segundo lugar, grande parte das entidades detentoras de acervos audiovisuais do Brasil não estão em condições de fornecer informações sobre os filmes e vídeos pertencentes a seu acervo. Como vimos nos exemplos de instituições nordestinas, a falta de infraestrutura e de pessoal capacitado para o tratamento de suas coleções é um dos seus problemas centrais. Lembremos que as duas maiores e mais antigas cinematecas do país só conseguiram conhecer seu acervo fílmico de forma abrangente e sistemática durante o Diagnóstico e o Censo Cinematográfico Brasileiro com as verbas disponibilizadas especificamente para este fim.

[347] Ações como a realização de Conferências de Cultura, criação de câmaras setoriais, elaboração de planos, consultas públicas etc.

Como o SiBIA não previa nenhum aporte financeiro para as instituições, nem seu envolvimento nas definições de prioridades ou da metodologia de trabalho, ele não foi capaz de articular uma melhoria efetiva de sua situação. Conscientes da situação em que se encontravam e de suas necessidades, as instituições reunidas no II Encontro do SiBIA em junho de 2009 apresentaram ao Secretário de Audiovisual, Silvio Da-Rin, um documento (disponível no Anexo G) que listava um conjunto de itens indispensáveis ao funcionamento do Sistema, entre elas infraestrutura (equipamentos para manuseio de películas, sistema de climatização, mobiliário para acondicionamento do acervo e material de consumo específico) e formação profissional para seus funcionários. Os participantes demandavam ainda o fortalecimento do Sistema com a constituição de um grupo executivo, de uma comissão de normas e padrões, comunicação e formação, além da realização de dois encontros regionais em 2009 e 2010 e de um terceiro Encontro Nacional. Os recursos necessários para o total das ações propostas, irônica, mas esperançosamente chamadas de "cesta básica dos arquivos", somariam R$ 1.762.000. O que as entidades cobravam no documento era uma efetiva – mesmo que mínima – descentralização das ações de preservação do Governo Federal. As demandas não foram atendidas e, desde então, o SiBIA não voltou a se reunir.

Cabe salientar que a precária situação das instituições detentoras de acervos audiovisuais dispersas pelo Brasil não era de todo desconhecida e nem deveria surpreender.[348] Se as duas maiores e mais antigas Cinematecas do país necessitaram de recursos específicos para o Censo, não é compreensível que o SiBIA planejasse uma ação nacional sem prever os meios para tal. Lembremos que "toda política cultural, para ser concretizada, implica obrigatoriamente no acionamento de recursos financeiros, materiais e legais" (RUBIM, 2007ª, p. 152).

A suspeição de que a SAv não estaria efetivamente interessada em implementar uma política de preservação audiovisual descentralizada, foi reforçada pela concentração de verbas na Cinemateca Brasileira, que, por sua vez, mostrava uma tendência fortemente centralizadora, inclusive com o impulso de incorporar acervos de outras instituições. Como a coordenação do SiBIA estava a cargo da CB, havia uma desconfiança latente sobre o que aconteceria com as informações solicitadas para o banco de dados, já que os esforços confluíam para a obtenção de informações sem que houvesse algum avanço na definição de

[348] Como parte do projeto "Cinemateca Brasileira: prospecção e memória", durante o ano de 2004, técnicos da Cinemateca Brasileira das áreas de preservação, catalogação e do laboratório de restauro estiveram em cerca de 30 instituições localizadas em nove cidades (Florianópolis Belém, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, João Pessoa, Goiânia, Recife e Vitória), onde ministraram palestras, realizaram oficinas e efetuaram avaliações quanto à preservação e organização dos acervos. Segundo o RA/2004, as visitas serviram de base para a elaboração do projeto do SiBIA.

uma política para a preservação audiovisual que englobasse efetivamente os arquivos dispersos pelo Brasil.

O Programa de Restauro Cinemateca Brasileira-Petrobras, lançado em 2007, terminou por reforçar as desconfianças. O primeiro edital, que disponibilizou R$ 3 milhões, determinava que a Cinemateca se tornasse proprietária dos materiais de preservação dos filmes restaurados, ou seja: o arquivo que inscrevesse um filme no edital perderia o direito de preservá-lo, sendo obrigado a desfazer-se de um item do seu acervo. Por este motivo, das trinta e três instituições filiadas ao SiBIA apenas quatro participaram. Na segunda edição do programa, em 2009, apenas um arquivo do SiBIA participou, a Dimas-BA, que naquele momento, lembremos, considerava a possibilidade de transferir todo seu acervo fílmico para a CB. O então presidente da Comissão Executiva da ABPA enfatizou que o programa fugia "do procedimento tradicional das Cinematecas ao vincular a restauração da obra à cessão (de parte) dos direitos à própria instituição que irá restaurar o filme"[349].

Além disso, como já dito, a compra dos acervos da Atlântida e Vera Cruz, de Glauber Rocha e do Canal 100 foi criticada pelos profissionais do setor, que questionavam a falta de transparência das ações e reivindicavam que medidas deste tipo fossem previamente discutidas e pactuadas com os outros arquivos audiovisuais. Em e-mail postado na lista da ABPA em 7 de abril de 2011, um funcionário do Arquivo Nacional contestou a necessidade e a pertinência da centralização:

> [...]todos sabemos que grande parte dos acervos brasileiros está em instituições públicas, onde são organizados, preservados e consultados. Precisamos comprar para preservar "melhor"? Qual é o critério de escolha? Não seria melhor repassar mais recursos para as instituições? [350]

A questão do repasse de recursos para as instituições detentoras de acervos audiovisuais é um ponto que merece ser discutido. Não se conhece a importância empregada na compra dos acervos acima citados, mas somente o investimento nos dois editais do Programa de Restauro Cinemateca Brasileira-Petrobras somavam R$ 6.500.000, ou seja, 358% a mais do valor necessário para a resolução dos problemas mais básicos de todos as 38 entidades brasileiras filiadas ao SiBIA em 2009. A questão, como vemos, não é a falta de

[349] Mensagem postada por Rafael de Luna no blog <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/>, em 29 de dezembro de 2009.
[350] E-mail de Antonio Laurindo, do Arquivo Nacional, postado na lista de discussões da ABPA em 7 de abril de 2011.

dinheiro, mas a falta de uma política de abrangência nacional com o objetivo de promover o desenvolvimento do setor como um todo.

Como pode ser lido no Relatório Anual da Cinemateca Brasileira de 2009 (p. 17) os recursos disponibilizados pela Petrobras, no valor de R$ 3.500.000, foram utilizados basicamente na modernização do Laboratório da CB, que, em contrapartida, realizou serviços no mesmo valor. Se aceitamos que uma política cultural é constituída por um conjunto articulado de ideias, estratégias e ações, temos que registrar uma espantosa desvinculação entre as propostas do SiBIA e do Programa de Restauro, assim como entre estas duas ações e a demanda, expressa pelo setor desde o III Congresso Brasileiro de Cinema em 2000, de uma política de preservação audiovisual de amplitude nacional. Fica claro que há conflito entre os interesses da CB e das outras instituições detentoras de acervos audiovisuais do país. Quando o documento entregue ao Secretário Silvio DaRin em 2009 pedia a constituição de um grupo executivo para o SiBIA era exatamente por considerar que a governança do sistema, como definida pela SAv, seria um entrave à sua realização.

O SiBIA nasceu como uma ação do programa "Cinemateca Brasileira: prospecção e memória", ao qual que já nos referimos como autocentrado. Em folder de divulgação lê-se que o objetivo do Sistema é o "aprofundamento do trabalho de prospecção [...] a partir de metodologia desenvolvida pela Cinemateca Brasileira." Apesar de se falar também no "estabelecimento de um efetivo Plano Nacional de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro" e na definição de "prioridades emergenciais para a política de preservação cinematográfica nacional", as instituições não foram chamadas a trabalhar neste plano, mas apenas para enviar informações sobre seus acervos.

Qual os efeitos do SiBIA para os acervos nordestinos que investigamos com mais vagar? Na prática, nenhum, uma vez que sua necessidade mais urgente não era, naquele momento, obter informações sobre as coleções. Como vimos, a preservação dos acervos nestas instituições tem sido construída aos poucos e de maneira descontinuada, o que gerou diversos problemas – as condições de armazenamento do acervo fílmico, a situação dos funcionários, com a instabilidade dos quadros e/ou as deficiências em sua formação, além da falta de continuidade nas ações iniciadas. Nada disso foi alterado pelo Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais.

Apesar de o patrimônio audiovisual ter sido reconhecido pelo MinC tanto no discurso quanto na prática, com o necessário fortalecimento da Cinemateca Brasileira, as instituições

detentoras de acervos audiovisuais, não só as da Região Nordeste, continuam excluídas das ações de preservação. Para Mauro Domingues, a formalização de uma relação entre instituições de preservação audiovisual de todo o país foi o grande ganho advindo do SiBIA.[351] Mas, com apenas dois encontros e sem a disponibilização de verbas para viagem (a FGM participou do primeiro encontro com a funcionária arcando pessoalmente com os custos e não participou do segundo, por falta de recursos), foram os encontros acontecidos anualmente durante a Mostra de Cinema de Ouro Preto – CineOP, que conseguiram consolidar o diálogo entre as entidades detentoras de acervos audiovisuais. No período em que o SiBIA estava em atividade, a Cinemateca Capitólio do Rio Grande do Sul[352] e o Centro de Referência Audiovisual de Minas Gerais[353], ambos vinculados ao Sistema, passaram por sérias crises, sem que houvesse uma instância no MinC para apoio e suporte.

Já nos referimos ao forte potencial conflitivo das políticas redistributivas e da influência de indivíduos na efetivação das políticas públicas (FREY, 2000). O desenvolvimento do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais exemplifica como a dimensão processual das políticas públicas influencia diretamente os conteúdos concretos de uma política. Os caminhos trilhados pelo SiBIA, ou seja as ações efetivamente institucionalizadas, foram claramente determinados pelo processo de negociação política e pelas disputas de poder conduzidos pela Cinemateca Brasileira. A orientação do projeto foi definida em função das necessidades e interesses da CB e não do setor como um todo. Esta é também a explicação para seu insucesso. A base para um política nacional de preservação audiovisual teria que ser definida pelo conjunto de atores envolvidos e não por uma única instituição.

---

[351] O SiBIA estabeleceu uma relação institucional, que foi aproveitada pelo Núcleo de Memória da Dimas para se posicionar melhor dentro da instituição-mãe; este passo, entretanto, foi insuficiente, o NMem precisaria de uma relação onde os papeis das instituições estivessem mais claramente definidos. As duas Cinematecas pernambucanas já tinham uma relação mais próxima com a CB, que pode ter sido intensificada com a instituição do Sistema, mas não foi essencialmente modificada. O isolamento e falta de comunicação da Fundação Gregório de Mattos com as instituições de preservação audiovisual permaneceu mesmo após sua vinculação ao Sistema.

[352] Um convênio entre a Prefeitura Municipal de Porto Alegre e a Fundacine viabilizou a transformação do antigo Cine Capitólio em um centro para a preservação do audiovisual rio-grandense. Com recursos da Petrobras o espaço começou a ser reformado para abrigar uma cinemateca. A obra estava quase concluída quando, em 2005, a Petrobras não disponibilizou a última parcela devida. Após as eleições, a nova administração municipal não se interessou pelo projeto e não tentou resolver o impasse. Sem uso, a construção começou a se degradar.

[353] Em 2008 a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte resolveu exonerar os 32 funcionários terceirizados do Centro de Referência Audiovisual (CRAv), interrompendo bruscamente os esforços empreendidos no tratamento e organização do acervo da instituição. Entre os funcionários dispensados, que levaram consigo informações preciosas sobre a coleção, estava o coordenador do acervo, Alexandre Pimenta, que no ano anterior participara do I curso internacional *Safeguarding Sound and Image Collections* organizado pelo *International Centre of the Study the Preservation and Restauration of Cultural Property* (ICCROM).

A crise que se abateu sobre a Cinemateca Brasileira no primeiro semestre de 2013 demonstra a importância de uma política nacional de preservação também para a CB, não só para os outros arquivos. Neste ponto faremos um resumo dos acontecimentos, que apesar de extrapolar o escopo temporal de nossa pesquisa, exemplificam de forma expressiva algumas questões que pontuamos ao longo do trabalho.

Pouco depois da substituição da Ministra da Cultura Ana de Holanda (2011-2012) por Martha Suplicy, a Secretária do Audiovisual, Ana Paula Santana, foi exonerada. Suplicy queria, conforme declaração à Folha de São Paulo, em 9 de novembro de 2012, um "outro perfil" para a SAv[354]. Em dezembro de 2012, Leopoldo Nunes assumiu a Secretaria e em janeiro do ano seguinte exonerou o diretor-executivo da CB.[355] Além disso, foram congeladas as verbas destinadas à Sociedade Amigos da Cinemateca, que, incapaz de acessar os recursos, dispensou mais de 50 profissionais dos 132 funcionários que trabalhavam em diversos projetos da CB, entre eles o Banco de Conteúdos Audiovisuais. Em entrevista à *Folha de São Paulo* de 3 de abril de 2013, o novo Secretário falou em uma "crise de crescimento" da instituição e, apesar de sustentar que não houve desvio de verbas por parte da SAC, afirma que, "nos últimos anos, a secretaria falhou em sua obrigação de acompanhar e prestar contas do convênio firmado com a Sociedade Amigos".[356] A falha, como assume o Secretário, é da SAv/MinC. A SAC, de sua parte, sublinha que o trabalho realizado pode ser comprovado, que a OSCIP é auditada pela Pricewaterhouse e que os documentos estão disponíveis.[357] Na reportagem os funcionários "expressaram à Folha o temor de que a transição administrativa seja 'fatal para a instituição'". O cineasta Eduardo Escorel, na *Revista Piauí*, de 22 de abril de 2013, afirma que "ainda há tempo para salvar a Cinemateca Brasileira" e conclama os leitores a assinar uma moção de apoio circulou na internet pedindo à Ministra "que,

[354] O que desencadeou a queda da Secretária teria sido a liquidação de restos a pagar do Acordo de Cooperação Técnica MinC-Sociedade Amigos da Cinemateca Brasileira firmado em 2008. Como a Presidente Dilma Rouseff havia suspendido o repasse de verbas para ONGs em outubro de 2011, o pagamento realizado em 2012 consistiria em uma irregularidade.

[355] Aqui há outra crise potencial, desta vez, entre o MinC e o Conselho da Cinemateca, que de acordo com as salvaguardas acordadas em 1984 quando da passagem da Fundação Cinemateca Brasileira para a esfera pública, tem a prerrogativa de indicar e exonerar o diretor da instituição. A exoneração de Magalhães representa o rompimento do acordo. Apesar da Ministra da Cultura ter se reunido com o Conselho em abril de 2013 e seu atual presidente, o professor Ismail Xavier ter afirmado que a reunião "foi muito produtiva [e que] estabeleceu-se uma plataforma de diálogo" – esta questão fundamental ainda está em aberto. Em setembro deste ano a CB permanecia sem um novo diretor-executivo.

[356] "Temos que limpar a área', diz secretário do Audiovisual do MinC, *Folha de São Paulo*, 3 de abril de 2013. Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1255941-temos-que-limpar-a-area-diz-secretario-do-audiovisual-do-minc.shtml>.

[357] Cabe salientar que em reuniões do Conselho da CB, que contaram com a presença de representantes do MinC e da SAv, acontecidas em 27 de novembro e 18 de dezembro de 2010, a presidente da SAC afirma que o modelo de gestão vigente havia encontrado seu limite.

independentemente de qualquer mudança que se faça na instituição, dê continuidade aos programas que estavam em andamento, para que não haja uma perda irreversível."

A "transição administrativa" do MinC (para alguns "intervenção") foi no mínimo insensível e demasiado abrupta, paralisando atividades e projetos – inclusive no CTAv, que teve sua equipe de preservação desmontada da noite para o dia. Em depoimento ao *Correio do Estado*, em 16 de setembro de 2013, Carlos Augusto Calil expressou a preocupação de que o laboratório vire "um fantasma, depois de um investimento de R$ 100 milhões." Isso traz à lembrança a descontinuidade administrativa que perpassou a história da preservação audiovisual no Brasil, causando inúmeras perdas e desperdício de recursos.

Por outro lado, na entrevista citada anteriormente, o Secretário de Audiovisual chamou a atenção para alguns pontos efetivamente problemáticos na trajetória recente da CB, como ela ter 4/5 dos seus funcionários terceirizados ou o fato dela ter tido 15 preservadores em 2002 e apenas três em 2013; segundo ele, a crise "talvez seja a oportunidade de a Cinemateca ganhar uma maturidade institucional que ela nunca teve." Assinalamos, em diversos momentos desta tese, que o crescimento da Cinemateca nos últimos anos aconteceu sobre bases inconsistentes e que seria essencial refletir sobre este quadro e alterá-lo. Entretanto, permanece em aberto se a forma como a transição está sendo conduzida será produtiva no sentido de conduzir a um desenvolvimento mais equilibrado da Cinemateca Brasileira, ou se, ao contrário, ela estará pondo em risco o que de positivo se alcançou nos últimos anos.

Em aberto permanece também a definição de uma política nacional de preservação audiovisual e, neste ponto, é importante perceber que as inconsistências nas ações da Cinemateca Brasileira não podem ser vistas isoladamente. Elas representam inconsistências nas políticas do Ministério da Cultura. Apontamos, em momentos anteriores, a disparidade entre o estilo democrático-participativo expresso em ações e documentos ministeriais do período 2006-2010 e a condução dos programas da CB; apontamos também o hiato entre o investimento do MinC no fortalecimento da institucionalização da cultura, com políticas estáveis e de abrangência nacional e a resistência da Diretoria da Cinemateca em relação ao estabelecimento de uma política nacional de preservação audiovisual – estas disparidades e contradições são o que primeiramente precisa ser superado, sob o risco de se perder a base que dá sustentação ao uma política pública de cultura.

6 PATRIMÔNIO E PODER: DISPUTAS E CONEXÕES NO SÉCULO XXI

6.1 A GOVERNANÇA DA POLÍTICA NACIONAL DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

Falamos no capítulo anterior sobre os questionamentos à governança do SiBIA, concentrada em um único arquivo. Governança é entendida aqui de acordo com Alcindo Gonçalves (2009, s.r.), para quem o "conceito compreende a ação conjunta de Estado e sociedade na busca de soluções e resultados para problemas comuns".

A questão da governança adquire relevância no novo milênio. Em primeiro lugar, porque o processo de globalização impulsionou o debate e as negociações sobre novas formas de articulação entre Estado, mercado e sociedade civil. Segundo: este processo de ampliação do espaço de participação adquire força no contexto político brasileiro a partir de 2003 com a eleição de Luis Inácio Lula da Silva, que defendia a abertura de diálogo com a sociedade civil e a construção de práticas participativas dentro da gestão pública, incluindo "o controle social do funcionamento e aplicação dos recursos [...]" (COLIGAÇÃO..., 2003, p. 20).

O terceiro motivo, fundamental para compreensão dos acontecimentos em torno da preservação audiovisual no período aqui pesquisado é o processo de amadurecimento desta área no Brasil, cujos representantes não somente passam a perceber-se como grupo (mesmo com inúmeras disputas internas), como começam a entender a necessidade de uma articulação política para o avanço do setor.

Um impulso inicial para essas articulações veio do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB), que havia, em 1997, publicado a *Carta de Brasília*, onde tornava público o descaso dos governos com a memória audiovisual do país.[358] O CPCB é, ao lado da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do MAM-RJ, membro fundador do Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), uma associação de entidades criada no ano 2000[359]. O documento final do III CBC insere a preservação audiovisual entre suas 69 resoluções,

[358] A *Carta de Brasília* não foi encontrada nos arquivos do CPCB. Encontramos uma referência a ela na página 56 da publicação do CPCB intitulada *Memória da Memória. Uma história do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*..

[359] A fundação do CBC em 2000 remete ao I Congresso do Cinema Nacional (Rio de Janeiro, 1952) e ao Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (São Paulo, 1953), que reuniu cineastas, produtores e críticos em torno da discussão do que seria o cinema brasileiro e como fortalecê-lo enquanto indústria. Desde o final dos anos 1990 discutia-se a possibilidade de uma associação que defendesse os interesses do cinema brasileiro em geral. O terceiro Congresso (Porto Alegre, 2000) foi presidido por Gustavo Dahl e contou com a participação de 70 delegados representando 31 entidades de cinema de nove estados, além de observadores sem direito a voto.

reivindicando a necessidade de um levantamento do acervo fílmico nacional, a constituição de um fundo específico para a área e a inclusão da preservação no currículo dos cursos de cinema (ANEXO D). Como vimos, a preservação audiovisual foi tematizada também no Seminário Nacional de Audiovisual realizado em 2002, cujo relatório final foi entregue à Coordenação do Programa de Governo do presidente Lula e norteou, grosso modo, as políticas da SAv.

A percepção (e a defesa) da preservação como parte integrante da cadeia produtiva do audiovisual vem se fortalecendo nos últimos anos e, entre as resoluções do VII CBC (São Roque, 2007), há a recomendação expressa "que a comunidade audiovisual utilize nos seus pronunciamentos e publicações a expressão: 'produção, distribuição, exibição e preservação' quando se referir ao ciclo cinematográfico." Importante, neste contexto, foi a Resolução nº 10/2006 do Conselho Nacional de Educação, que prevê a inclusão da preservação audiovisual no currículo dos cursos de cinema (ANEXO G).

Em 1999, Hernani Heffner ofereceu, pela primeira vez, a disciplina "Preservação, Restauração e Política de Acervos Audiovisuais" no curso de cinema da UFF. Conjugando o trabalho acadêmico com suas atividades como pesquisador, restaurador e conservador-chefe da Cinemateca do MAM-RJ, ele tornou-se "uma referência junto a uma nova geração de estudantes de cinema" (BUARQUE, 2011, p. 65), que passaram a perceber a preservação como área de atuação profissional. Vários trabalhos acadêmicos foram escritos sobre o tema, elevou-se o nível de reflexão sobre a preservação, que não ficou limitada às cinematecas. Aumentou também o número de pessoas capacitadas e interessadas em trabalhar em instituições cujos acervos audiovisuais cresceram desde a virada do século, como o CTAv e o Arquivo Nacional, ou ainda em projetos de restauro.

Sete anos após a Resolução do Conselho Nacional de Educação contabilizamos cinco cursos de cinema que oferecem a matéria preservação audiovisual. Ela é disciplina obrigatória na Universidade Federal Fluminense e na Universidade Estácio de Sá, ambas no Rio de Janeiro, na Universidade Estadual do Sudoeste Baiano e em UNA (MG); na Universidade Federal da Paraíba, é disciplina optativa. O projeto pedagógico do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), em Foz do Iguaçu (PR) tem a preservação como conteúdo obrigatório.[360] Ao mesmo tempo, observamos

[360] A reforma curricular do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da UNESPAR/FAP (Curitiba) prevê a disciplina Cultura da Preservação Audiovisual. O curso de Especialização em Cinema com ênfase em Produção, da mesma universidade, já tem a disciplina como módulo obrigatório. Além disso, a preservação audiovisual começa a ser tematizada em outros cursos. Ela é disciplina oferecida na Escola de Belas Artes da UFMG e no curso de Museologia da UNIRIO. A

o aumento dos trabalhos acadêmicos na área: no final de 2010 Silvia Franchini listou 16 teses e dissertações sobre o tema em diversos cursos universitários do Rio, São Paulo e Minas Gerais.[361]

Também merecem referência as ações de formação realizadas em São Paulo. Uma das recomendações do relatório final do Censo Cinematográfico Brasileiro em 2001 foi que se abrisse a possibilidade de estágios de treinamento na Cinemateca Brasileira. Os estágios de duas semanas, que acontecem desde 2003, são muito procurados e propiciam uma visão geral da preservação audiovisual com ênfase na prática de conservação de filmes. Desta maneira a CB está disseminando uma base de conhecimentos de grande valor para instituições detentoras de acervos audiovisuais. Além disso, o contato pessoal com os funcionários da Cinemateca, ampliou as oportunidades de visitas de aconselhamento técnico a instituições fora do eixo Rio-São Paulo.

Um segundo elemento importante para a organização do setor é a Mostra de Cinema de Ouro Preto – CineOP. Na sua primeira edição o CineOP se propunha a "apresentar ao público o cinema brasileiro alinhado com a ideia de preservação, restauração e memória" (CATÁLOGO, 2006, p. 2) e vem sendo, desde então, um espaço fundamental para a articulação entre os representantes de entidades detentoras de acervos audiovisuais. Em 2006 aconteceu o Seminário "Cinema Brasileiro: Fatos e Memórias" com três mesas de debate, uma sobre os "Rumos da política estatal e privada da preservação, restauração e valorização dos patrimônios cinematográficos no Brasil"[362] e duas sobre a restauração de filmes. Mesmo que nesse primeiro ano não tenha havido oficialmente um Encontro de Arquivos, as articulações foram tão intensas que o Catálogo da 2º edição do CineOP apresenta como parte do Seminário um "2º Encontro de Arquivos Públicos – O estado dos filmes, o Estado e os

---

PUC Goiás oferece, para cursos de arqueologia, antropologia, jornalismo e comunicação social, a matéria Documentação Audiovisual Aplicada. O curso de pós-graduação *latu senso* em Gestão de Arquivos Empresariais da Fundação Escola de Sociologia e Política (FESP/SP) tinha um módulo sobre preservação audiovisual.

[361] As três teses são a de Carlos Roberto de Souza, já citada, e os trabalhos de Caio Cesaro, "Preservação e restauração cinematográficas no Brasil: a restauração do acervo de Hikoma Udhiara" (Doutorado em Multimeios, Campinas, 2007) e de Alessandro Costa. "Gestão arquivística na era do cinema digital: formação de acervos de documentos digitais provindos da prática cinematográfica" (Doutorado em Ciência da Informação, Belo Horizonte, 2007). À lista de Franchini temos que acrescentar a tese de Fausto Correa Jr , "O cinema como instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes - Fiaf (1948 - 1960)", defendida na Universidade Estadual Paulista em 2012, assim como a nossa. Em andamento está a pesquisa sobre o patrimônio cinematográfico realizada por Renata Soares, doutoranda em Memória Social pela UNIRIO.

[362] Com a participação de representantes das Cinematecas do Rio e de São Paulo, do Arquivo Nacional, do CPCB, do Centro de Referência Audiovisual (CRAV)-MG e do coordenador da área de cinema da Petrobras. Homenageado do Ano foi Joaquim Pedro de Andrade, que teve cinco dos seus filmes exibidos.

filmes".[363] O Seminário ampliou o leque de temas para além do restauro e os representantes dos arquivos, reunidos pelo segundo ano consecutivo, começaram a discutir a necessidade de criação de uma associação. Hernani Heffner, uma das lideranças da área, contou em entrevista citada com a autora que:

> [...]o que vinha na minha cabeça é que se os arquivos não se articulassem politicamente, sem um canal direto com o Governo Federal, [...] você não conseguiria nada nunca. A ABPA foi pensada como a tentativa da sociedade civil organizada de conseguir, de fato, uma atuação mais ativa na área de preservação. (HEFFNER, 2010. informação verbal)

No CineOP do ano seguinte, 2008, foi fundada a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e instituída uma comissão executiva encarregada de elaborar uma proposta para o funcionamento da entidade. A comissão é ampla, com doze membros de diversas áreas (arquivos de filmes, TVs, universidades, pesquisadores, produtoras privadas) e de todos as regiões do Brasil.[364] A recém-criada associação teve que passar por um processo de maturação conceitual e política – ainda não encerrado – e definir, num árduo processo de negociação interna, seus objetivos e caminhos. Em entrevista, Rafael de Luna Freire, presidente da comissão executiva em 2009, afirmou que a função política da associação só poderia ser exercida se houvesse clareza sobre questões centrais para o setor. Sendo assim, para além das discussões políticas, foi necessário que a Associação impulsionasse a reflexão sobre o que é preservação audiovisual e qual sua função.[365] Isso vem acontecendo, na medida das possibilidades dadas em um único encontro anual[366] e o CineOP se consolidou ao longos desses anos como o "fórum privilegiado de discussão e encaminhamento de reflexões e ações

[363] Na mesa, mediada, como no ano anterior, pelo professor José Tavares de Brito, estavam representantes das Cinematecas do Rio e de São Paulo, do Arquivo Nacional, do Centro de Referência Audiovisual-MG, do CTAV e do CPCB, além de Ruy Gardnier, coordenador do Grupo de Pesquisa do Cinema Brasileiro. Homenageado do Ano foi Nelson Pereira dos Santos e o Seminário discutiu temas como "Anos 50 Transição para o moderno – da Vera Cruz ao Rio 40 Graus" ou "Filmes extintos e filmes mitos – como fica o historiador sem a imagem".

[364] Cujos membros haviam sido eleitos individualmente e não em chapa. A comissão era formada pelos seguintes membros indicados pela plenária: Albertina Malta – Coordenador Geral do Centro de Documentação – Fundação Joaquim Nabuco – PE; Beatriz Kushnir – Diretora – Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro – RJ; Fabricio Felice – Sec. Executivo SiBIA – Cinemateca Brasileira – SP; Fernanda Elisa Costa – Pesquisadora – Universidade Católica de Goiás – GO; Hernani Heffner – Conservador Chefe – Cinemateca do MAM – RJ; Ivo José Paes Silva – Coordenador do Audiovisual – MIS Pará – PA; Luiz Cardoso Ayres Filho – Diretor – Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres – PE; Maria Angélica Santos – Técnica responsável pelo acervo – Cinemateca Capitólio – RS; Maria de Andrade – Diretora – Filmes do Serro – RJ; Myrna Brandão – Presidente – Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro – RJ; Paloma Rocha – Diretora – Tempo Glauber – RJ ; Teder Muniz Morais – Centro de Documentação – Fundação Padre Anchieta – TV Cultura – SP.

[365] Entrevista com Rafael de Luna Freire (Ouro Preto, 19 de junho de 2012).

[366] A edição brasileira do livro de Ray Edmondson *Filosofia de princípios da arquivística audiovisual*, editada pela ABPA e Cinemateca do MAM-RJ em 2013 é um exemplo. Nesse ano a associação abriu os também os debates sobre a questão da formação, inclusive com propostas de criação de cursos em diversos níveis. Já há alguns anos fala-se também na necessidade de se elaborar um glossário de termos técnicos.

para a preservação do patrimônio audiovisual brasileiro", como dito na *Carta de Ouro Preto 2008*, assinada por 77 representantes de 51 instituições brasileiras.

Os dois anos seguintes foram marcados por debates e disputas internas da ABPA com discussões intensas, inclusive na comissão executiva, sobre as atribuições e o perfil da Associação, o que se materializou nas dificuldades em aprovar um estatuto para a entidade. Seria a ABPA um fórum político ou uma instituição para tratar de questões meramente técnicas? Uma associação de pessoas ou de instituições? Quem seriam seus membros, seriam eles "arquivistas audiovisuais", na concepção proposta por Ray Edmondson? Para ser membro da ABPA é necessário ser detentor de um acervo? De que tipo? A comissão executiva eleita para o período 2010/2011 teve como tarefa principal a elaboração do estatuto e, após sua aprovação, encaminhar a eleição da primeira diretoria da entidade, bem como sua regulamentação jurídica[367]. Mesmo sem verbas para viagens, os membros da CE conseguem realizar alguns encontros em festivais e, no início de 2011, enviam uma proposta de estatuto para o *mailing list* da ABPA. A proposta é discutida intensamente no 6º CineOp, mas só foi aprovada no ano seguinte, possibilitando, enfim, a eleição da primeira diretoria da ABPA.[368] No ano de 2013, a Associação adquiriu personalidade jurídica.

Em texto publicado no catálogo da 6º CineOP, João Luiz Vieira (2011, p. 80-82) afirma o evento como "referência inquestionável para a área numa perspectiva nacional" e a ampliação de conhecimento gerada pela realização continuada do Encontro Nacional de Arquivos "como estratégias de resistência, sobrevivência e, especialmente, afirmação cultural da memória audiovisual brasileira". As reuniões de trabalho da ABPA tornaram-se parte constituinte da Mostra de Cinema de Ouro Preto e são de fundamental importância para o desenvolvimento setorial. Surge aqui, entretanto, uma questão muito delicada: a Associação é dependente de um evento realizado por uma produtora privada.

No decorrer desses anos, também o CineOP como um todo passa por um processo de amadurecimento e seu trabalho obteve reconhecimento. Seus organizadores, Raquel Hallak, Quintino Vargas e Fernanda Hallak receberam o Prêmio Especial de Preservação no Grande

[367] A Comissão Executiva da ABPA para o exercício 2010/2011 era composta por Fernanda Elisa Costa (PUC-GO); Glênio Nicola Póvoas (Cinegráfica Leopoldis-Som-RS); João de Lima Gomes (UFPB); José Luiz de Araujo Quental (MAM-RJ); Marília da Silva Franco (USP/CPCB); Solange Straube Stecz (Cinemateca Curitiba); Teder Muniz Moras (Fundação Padre Anchieta – TV CULTURA). O Relatório de Atividades da CE foi publicado no Catálogo do 6º CineOP (2011, p. 98-101).

[368] Composta por Hernani Heffner (presidente / Cinemateca do MAM), Carlos Roberto de Souza (vice-presidente / UFSCar), Fausto Douglas (secretário-geral / Cinemateca Catarinense), Inês Aisengart (tesoureira / Riofilme) e os diretores Laura Bezerra (UFBA), Rafael de Luna (UFF) e Fabián Nunes (UFF). A assembleia aclamou o conselho fiscal formado por Alexandre Pimenta (MG), Fernanda Coelho (Cinemateca Brasileira-SP) e Lula Cardoso Ayres (Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres-PE).

Prêmio do Cinema Brasileiro 2011. A conexão cinema e educação, preservação e história foi reforçada a partir de 2010 quando a Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual (Rede Kino) passou a realizar seu fórum anual na Mostra de Ouro Preto.[369] Nesse momento em que as tecnologias digitais e a chamada convergência tecnológica trazem mudanças de grande alcance para o audiovisual, incluindo novos campos de disputa, é fundamental não somente refletir sobre o "valor social e estético das imagens em movimento"[370], mas também sobre os processos de produção de memória e conhecimentos específicos do audiovisual.

O setor se organiza e, com este processo, surge um novo ator político trazendo um novo problema – a necessidade de uma política nacional e descentralizada de preservação audiovisual –, para a arena de embates, no sentido entendido por Maria das Graças Rua. Segundo a autora

> [...]novos atores são aqueles que já existiam antes mas não eram organizados; quando passam a se organizar para pressionar o sistema político, aparecem como novos atores políticos. Novos problemas, por sua vez, são problemas que ou não existiam efetivamente antes [...] ou que existiam apenas como "estado de coisas", pois não chegavam a pressionar o sistema e se apresentar como problemas políticos a exigirem solução. (RUA, 1998, p. 3).

A primeira *Carta de Ouro Preto* (2008), "reforça[va] a necessidade urgente e fundamental de definição de uma política de preservação audiovisual" e, desde então, a demanda – não atendida – aparece anualmente nas Cartas (veja Anexo I). Como vimos, também os Congressos Brasileiros de Cinema vêm abordando o tema desde 2000, com alguns tópicos recorrentes como a necessidade de "formulação e aplicação das políticas públicas de preservação" (Resoluções do VIII CBC, Porto Alegre, 2010); de "apoio à criação de cinematecas e arquivos audiovisuais regionais" (Resoluções do VII CBC, São Roque, 2007); de formação de "um grupo de trabalho para estudar e propor o estabelecimento de uma política e legislação específica para a área de preservação, restauro, pesquisa e direitos patrimoniais" (Resoluções do VI CBC, Recife, 2005); ou ainda a constituição de um Fundo de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro, com "dotação orçamentária da União

[369] Desde sua primeira edição o CineOP buscou o contato com a educação, havia uma "Mostrinha de Cinema" para as escolas locais e atividades específicas para a reciclagem de professores.
[370] Informação verbal. João Luiz Vieira em fala na mesa "Ensino da Preservação Audiovisual" no 8º CineOP (2013).

destinada especificamente às atividades de preservação/memória" (Resoluções do III CBC, Porto Alegre, 2000).

No 6º CineOP (2011), na mesa sobre "Políticas Públicas: Gerenciamento e acesso aos arquivos audiovisuais", Mauro Domingues, Coordenador de Preservação de Acervo do Arquivo Nacional, lembrou que os três maiores acervos audiovisuais do país estão depositados em instituições federais, CB, CTAv e Arquivo Nacional[371], e sublinhou a urgência de uma ação ministerial conjugada. Gustavo Dahl, gerente do Centro Técnico Audiovisual citou a situação desta instituição como exemplo da condição da preservação no Brasil. Segundo ele, o plano de preservação do acervo do CTAv – que inclui a construção de um espaço climatizado com 800m² planejado de acordo com as mais atuais recomendações técnicas –, era dependente de um *projeto*, o Banco de Conteúdos Culturais (BCC), que não era sequer gerido pela própria instituição. Ao fim deste projeto, segundo Dahl em sua última fala pública, haveria a possibilidade de todo o sistema de preservação desenvolvido no CTAv ser interrompido de um momento para outro, pondo em risco não somente a melhoria alcançada na gestão do acervo, como também dispersando o *know how* desenvolvido pelo Centro Técnico nos últimos anos.[372]

Dahl e Domingues encerraram suas palestras pontuando a necessidade de definição de uma política nacional de acervos audiovisuais. Suas falas tematizaram não apenas a falta de uma ação articulada entre as instituições públicas federais detentoras dos três maiores acervos de imagem em movimento do país; olhando para além das instituições onde atuam, ambos reafirmaram a importância de existirem depósitos climatizados nas diferentes regiões do Brasil. Mauro Domingues (2011) sublinhou, neste contexto, a vulnerabilidade dos grandes arquivos e considerou a concentração de recursos na Cinemateca Brasileira "uma temeridade". Em entrevista a esta autora também Fernanda Coelho (2010) e Débora Butruce (2010) defenderam a descentralização: para ambas a centralização de acervos gera diversas outras formas de centralização – de poder, de recursos, de conhecimentos, de formação – que são perniciosas para a preservação audiovisual. Outro argumento para a regionalização das ações de preservação audiovisual é, como nos lembrou Gustavo Dahl na mesa referida, a existência de um pacto federativo brasileiro. O Art. 23 da Constituição Federal de 1988

[371] Entre 2000 e 2011 o Arquivo Nacional esteve subordinado à Casa Civil da Presidência da República. Com o Decreto nº 7 430/2011, ele voltou a integrar a estrutura do Ministério da Justiça.

[372] Em 2013, após o congelamento dos recursos destinado à Sociedade Amigos da Cinemateca Brasileira e a demissão de mais de 50 funcionários que atuavam em diversos projetos, entre eles o BCC, a equipe de preservação do CTAv foi desmanchada. A reserva técnica foi inaugurada em agosto de 2013, mesmo sem uma equipe disponível para operá-la, em mais um exemplo dos desperdícios causados pela falta de um pensamento sistêmico na preservação audiovisual.

afirma que o cuidado com o patrimônio cultural é "competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios". Na entrevista citada anteriormente, Mauro Domingues expressou um pensamento externado por diversas pessoas em várias edições do Encontro Nacional de Arquivos:

> A partir do momento que o Ministério da Cultura cria o SiBIA [...], dá condição de congregar as instituições do país inteiro, treina técnicos [...], porque recolher seus acervos e colocar num lugar só? [...] é incompreensível. Há uma contradição muito grande e eu acho que a presença da Secretária do Audiovisual aqui [em Ouro Preto] poderia ser muito importante, até para explicar o porquê desse contrassenso. (DOMINGUES, 2011. informação verbal)

O diretor da Cinemateca Brasileira havia se recusado a aceitar a criação da ABPA em 2008 e fechou o canal de diálogo com os representantes setoriais desde então. A Secretária do Audiovisual, Ana Paula Santana, e o diretor da Cinemateca Brasileira, Carlos Magalhães, foram convidados a compor a mesa de debates "Políticas Públicas: Gerenciamento e acesso aos arquivos audiovisuais" no CineOP 2011, mas não compareceram. Tais ausências foram percebidas como indícios que a diretoria da Cinemateca Brasileira, com anuência da SAv, encarava a participação dos atores interessados nos processos decisórios como um problema e não como parte dos procedimentos democráticos de construção de políticas públicas de cultura[373]. Neste sentido, as ações da SAv na preservação audiovisual se colocam em franca contradição com as diretrizes do Ministério da Cultura: o material utilizado pelo MinC na construção de Planos Estaduais de Cultura, por exemplo, reforça a necessidade de construção de "ambientes políticos onde a sociedade pode expressar suas visões" e explica que "uma boa governança demanda o rompimento com estruturas paternalistas, minimiza a importância de interesses corporativos e setoriais, reconhece a importância da diversidade e fomenta a participação democrática das pessoas e organizações" (MINC; UFSC, 2012, p 13-14). Exatamente o contrário do que acontecia na prática da Cinemateca Brasileira.

No CineOP 2012, representantes da SAv e da diretoria da Cinemateca Brasileira participaram da mesa de abertura do Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais intitulada "Preservação audiovisual: panorama atual", que terminou por gerar um enorme mal-estar. A Secretária de Audiovisual alegou nunca ter ouvido falar em um Plano Nacional de Preservação Audiovisual e a afirmação do diretor da CB que, em termos de

[373] Cabe aqui esclarecer que, entre 2010 e 2012, solicitei diversas vezes uma entrevista com o diretor-executivo da CB. Minhas tentativas (por e-mail e por telefone) nunca obtiveram sequer uma resposta.

descentralização, seria suficiente que a Cinemateca Brasileira oferecesse seus serviços para qualquer arquivo do Brasil[374], provocou uma onda de indignação nos mais de 90 representantes setoriais presentes, muitos deles funcionários de instituições filiadas ao SiBIA. Só para comparar: na Alemanha, país do tamanho da Bahia, a preservação audiovisual é descentralizada, com 12 instituições organizadas na Federação das Cinematecas Alemãs (Deutsches Kinematheksverbund)[375]. A Cineteca Nacional de México vem estimulando a criação de cinematecas regionais; em 2012, seis já existiam e três estavam em processo de formação. As cinematecas são autônomas, mas operam num diálogo permanente, no qual não somente a experiência da Cineteca Nacional é compartilhada, mas também critérios comuns de trabalho são definidos.[376]

O *Relatório de Gestão da Secretaria do Audiovisual 2003-2006* (p. 12) defendia uma política de audiovisual pautada pelos "conceitos centrais de regionalização e democratização" e dava exemplos de ações da SAv para concretizá-los na esfera da produção e da difusão[377], algumas das quais foram realizadas em parceria com associações setoriais como a Associação Brasileira de Documentaristas e a Associação Brasileira dos Produtores Independentes de TV. A postura dos dois dirigentes durante o debate citado acima é, portanto, inconsistente não somente com valorização do protagonismo social definida e defendida pelo Ministério da Cultura a partir de 2003, como também com as formulações e ações da própria SAv.

Ficam evidentes as incongruências entre os conteúdos das políticas de preservação audiovisual (os programas e projetos efetivamente implementadas como o SiBIA ou os Editais de Restauro CB/Petrobras), as questões estratégicas definidas pelo Ministério da Cultura (por exemplo "a descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações", um dos princípios do Sistema Nacional de Cultura) e a noção de política cultural

[374] Informação verbal na mesa de abertura do Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais do CineOP em 2012.
[375] De Berlin, o Bundesarchiv-Filmarchiv, a Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen e a DEFA-Stiftung; de Frankfurt am Main: o Deutsches Filminstitut (DIF) e o Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main; CineGraph, de Hamburg; os Museus de Cinema de Duesseldorf, Munique e Potsdam; além da Haus des Dokumentarfilms (Stuttgart), da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden) e do Goethe-Institut. Os participantes possuem diferentes status. Mais informações em: <https://www.kinematheksverbund.de/>. Acesso em: out. 2013.
[376] Informação verbal. Edgar Torres, Subdiretor de preservação de acervos da Cineteca Nacional de México, na palestra "Estratégias de migração de conteúdos audiovisuais", em 23 de junho de 2012 durante o Encontro Nacional de Acervos e Arquivos Audiovisuais na 7º CineOP.
[377] Na esfera da produção existem iniciativas como os Programas DOCTV e Revelando os Brasis; a criação de Núcleos de Produção Digital em diversas regiões do país, ou ainda a implementação de um Centro Técnico Audiovisual do Norte e Nordeste em Recife. Na difusão temos o apoio ao cineclubismo e o estímulo à criação de uma rede de difusão alternativa. Cabe ainda salientar que as propostas pactuadas no Seminário de Audiovisual de 2002 balizaram, grosso modo, as ações da SAv na gestão de Orlando Senna em diversos aspectos (por exemplo, no que se refere à tentativa de regulamentação do setor como um todo proposto no projeto da Ancinav, a ampliação das relações entre a produção independente e a televisão, ou ainda à própria relação com a TV) mas não na preservação audiovisual.

adotada pelo MinC, que tem como fundamento os direitos culturais, o fortalecimento federativo e a consolidação de processos democrático-participativos.

Faz-se, portanto, necessário refletir sobre o lugar da preservação nas políticas de audiovisual. Em 1970, o Instituto Nacional de Cinema criou uma Cinemateca Nacional reconhecendo que o patrimônio fílmico brasileiro estava disperso pelo país e que sua preservação não teria como desenvolver-se fora do âmbito governamental – sem quaisquer consequências práticas. Nove anos depois, o "Simpósio sobre o cinema e a memória do Brasil" recomendava a criação de um arquivo central de matrizes e de filmotecas regionais – sem que isso trouxesse um resultado substancial para a situação das instituições situadas nas diversas regiões do Brasil, que sequer participaram do evento. O Plano de Metas da Política Nacional de Cinema de 1986 reconhecia a existência de um "acervo de cinema e televisão dispersos no país", mas isso tampouco teve implicações concretas para além da Cinemateca Brasileira.

Na leitura dos relatórios anuais da Cinemateca Brasileira fica claro que a luta, legítima e indispensável, da instituição por maiores recursos muitas vezes passou necessidade de se colocar como ponto central; fala-se, por exemplo, em um reconhecimento definitivo "como a instituição mais capacitada para a conservação e a preservação do passado e do presente do cinema brasileiro" (RA/1981, p. 1).[378] Depois de acompanharmos as dificuldades enfrentadas pela CB na sua trajetória, consideramos que esta foi uma estratégia de sobrevivência compreensível. Entretanto, no panorama político-cultural descortinado no século XXI, a tutela da Cinemateca Brasileira não se justifica; os arquivos audiovisuais possuem atualmente outro horizonte de pensamento e de ação, e não mais aceitam a ideia de que somente a CB teria condições e a missão de preservar o acervo audiovisual do país. Sua trajetória pode ser tomada inclusive como um exemplo da possibilidade efetiva de desenvolvimento institucional. O *know how* construído por esta e outras instituições de preservação audiovisual precisa ser compartilhado e aprimorado, precisa ser utilizado como ferramenta para melhoria da situação das diversas instituições detentoras de acervos de imagens em movimento dispersas pelo país, respeitando o tempo e as especificidades de cada uma delas.

Como pontuou Rafael de Luna, em entrevista citada, "a centralização é uma atitude política, não é a melhor solução filosófica, técnica ou ética". Interessante, neste contexto,

[378] Segundo Gustavo Dahl, em entrevista citada, na época de Calil na Embrafilme muito do acervo do CTAv, herdeira do INCE e do INC, foi transferido para a CB. Um dos motivos da recusa de Cosme Alves Netto permitir a transformação da Cinemateca do MAM-RJ em órgão público teria sido o receio de perder não somente a autonomia, mas também o acervo da instituição para a CB.

lembrar que em carta enviada para Paulo Emílio Salles Gomes na década de 1940, um jovem cineclubista carioca defendeu ingênua, mas republicanamente, um modelo de gestão descentralizado:

> Quanto a sua opinião [de Paulo Emilio] sobre a centralização de uma filmoteca em S. Paulo, observando que a existência de outras exigiria outras despesas relativamente vultosas, é muito justa. Entretanto, apesar dessas despesas, tenho a impressão de que seria mais eficiente, em vez de todos os centros importantes do país coordenarem seus esforços em torno de uma filmoteca central, que formassem uma única filmoteca descentralizada. Isto é, cada cidade construiria parte da filmoteca única do país. Pelo rodízio teríamos uma verdadeira filmoteca circulante. Creio que assim quebrar-se-ia qualquer possibilidade de complicações suplementares de ordem pessoal, egoística, política ou bairrística. (Carta de Bernardo Sandler para Paulo Emílio Salles Gomes. Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1948, apud QUENTAL, 2010, p. 62)

A instigante proposta passou despercebida, seja pela falta de articulação entre os grupos envolvidos na preservação audiovisual, seja porque um modelo de gestão descentralizado ainda não estivesse no seu horizonte de pensamento e de ação. Somente a partir dos anos 2000, as pressões geradas pela crescente organização do setor começam a impulsionar a inserção da preservação audiovisual na agenda governamental. O reconhecimento da preservação como parte das políticas de audiovisual é algo que só começa a se delinear na gestão de Gil no MinC. A proposta de criação de um *Sistema Brasileiro* de Informações Audiovisuais, que formaria a base para o estabelecimento de um *Plano Nacional* de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro, é indício de um pensamento sistêmico da cultura (para além do próprio audiovisual) e da perspectiva de alinhamento com o Sistema e o Plano Nacional de Cultura.

A fragilidade do setor, por muito tempo desorganizado enquanto campo específico e invisibilizado enquanto parte constituinte das políticas de audiovisual possibilitou – num momento de avanços políticos – apenas a repetição de modelos redistributivos ultrapassados.[379] Contudo, o desenvolvimento do processo político brasileiro, bem como a melhoria da formação, os debates e articulações setoriais levaram a um salto qualitativo. Os atores envolvidos na preservação audiovisual não mais admitem um discurso que apresenta a dificuldade em melhorar o todo como justificativa para que se acumule poder, recursos e

[379] No âmbito interno da preservação audiovisual, a Cinemateca Brasileira empenha-se em garantir recursos para si, em detrimento de uma política nacional. Considerando as políticas de audiovisual como um todo, chama a atenção que os preservadores audiovisuais não estão representados no Conselho Consultivo da SAv nem no Conselho Superior de Cinema.

direitos em uma só instituição. Especialmente por que estão conscientes de que, efetivamente, nunca se empreendeu esforços em prol de uma política nacional de preservação audiovisual.

Em aberto está ainda a implementação daquilo que o Secretário Orlando Senna intitulou de um "Plano Nacional de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro", que iria além da Cinemateca Brasileira e incluiria também os acervos de cinema e vídeo dispersos pelo país em torno de ações sistemáticas e continuadas. Este seria um passo fundamental que garantiria a institucionalização de uma política setorial, com uma base legal estável e um mínimo de recursos fixos. O Plano foi uma meta definida pela própria SAv, mas não foi sequer esboçado.

6.2 O LUGAR DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL NO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA

Após divisarmos a necessidade de articulação entre órgãos públicos e privados em todos os níveis federativos, seguimos o "convite" de Orlando Senna de pensarmos a preservação audiovisual no contexto do Sistema Nacional de Cultura (SNC).

A implementação de um Sistema Nacional de Cultura é ao mesmo tempo um esforço para fortalecer a institucionalidade da cultura, bem como uma contribuição para a descentralização das políticas culturais, tradicionalmente dirigidas para o sudeste do Brasil. Apesar de já aparecer no documento de campanha presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva, seu processo de implementação vem sendo irregular e dificultoso, não somente por conta de disputas internas no Ministério da Cultura (REIS, 2008 e 2011), mas também pela "inexistência de cultura sistêmica e da precariedade institucional da cultura nos três níveis de governo", como afirmou Silvana Meirelles, na época Secretária de Articulação Institucional do MinC, em *Sistema Nacional de Cultura. Documento básico* (MINC, 2010, p. 14).

Na mesma publicação, João Roberto Peixe, quando Coordenador do Sistema Nacional de Cultura, enfatizou a importância estratégica do SNC para a cultura brasileira por possibilitar a construção de um complexo formado por partes densamente inter-relacionadas e que atuem de forma integrada tendo como base "uma concepção comum de política cultural e uma efetiva interação e complementaridade, capaz de provocar verdadeira sinergia no processo, potencializando os resultados das ações empreendidas e dos recursos disponibilizados." (p. 17). É um desafio, pois o SNC tem, ao mesmo tempo, a missão de

integrar e harmonizar não apenas as políticas dos entes federativos, como também dos diversos setores do campo cultural, como sublinha o jurista Humberto Cunha:

> A construção do sistema nacional de cultura pressupõe a integração de subsistemas, que podem ser classificados a partir de dois critérios: quanto à pessoa e quanto à matéria. Quanto à pessoa (jurídica de direito público) vislumbram-se os seguintes subsistemas da cultura: o Federal, o Estadual, o Distrital e o Municipal. Quanto à matéria, almeja-se construir subsistemas específicos para as distintas áreas da atividade cultural como museus, arquivos, teatros, bibliotecas, etc. (CUNHA FILHO, 2007, p. 4).

Após longo processo, Câmara e Senado promulgaram a Emenda Constitucional nº 71, de 2 de novembro de 2012, que "acrescenta o art. 216-A à Constituição para instituir o Sistema Nacional de Cultura". Tema da III Conferência Nacional de Cultura, que acontecerá em novembro de 2013 será "Uma Política de Estado para a Cultura: Desafios do Sistema Nacional de Cultura". Diversos encaminhamentos são ainda necessários a uma institucionalização plena do SNC, mas alguns passos foram dados[380] e outros estão em andamento. Entre eles destacamos a implementação de um novo subsistema setorial, o Sistema Nacional do Patrimônio Cultural (SNPC), que veio se juntar aos dois já existentes, o Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (SNBP), instituído em 1992[381] e o Sistema Brasileiro de Museus (SBM), criado pelo Decreto n° 5.264/2004[382]. Antes de situar o patrimônio audiovisual dentro do SNPC, passemos a vista sobre o contexto no qual ele está inserido.

6.2.1 Algumas notas sobre a preservação dos bens culturais no Brasil

Como vimos no primeiro capítulo, a década de 1930 inaugura as políticas culturais no Brasil. Gustavo Capanema, advogado, político e intelectual mineiro, que ocupou o Ministério

[380] "De lá para cá, muitos passos foram dados: a assinatura pela União, estados e municípios do Protocolo de Intenções...; a realização das Conferências de Cultura...; a criação do Sistema Federal de Cultura; a reorganização do Conselho Nacional de Política Cultural...; a elaboração do Plano Nacional de Cultura e o seu debate público...; a implementação de programas e projetos do Governo Federal [...] em parceria com estados e municípios; a redefinição, no plano nacional, da política de financiamento público da cultura com a apresentação e debate da nova legislação que institui o Programa de Fomento e Incentivo à Cultura – PROFIC." (MINC, 2010, p. 40).

[381] Instituído pelo Decreto nº 520, de 13 de maio de 1992. Confira o site do SNBP, disponível em <http://www.bn.br/snbp/index.html>. Acesso em: fev. 2012.

[382] Mais informações estão disponíveis em <http://www.museus.gov.br/sbm/main.htm >. Acesso em: fev. 2012.

de Educação e Saúde Pública de 1934 a 1945, teve uma notável atuação, complexa e marcada por contradições.[383]

O Ministro incumbiu o ícone modernista Mário de Andrade, então chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, de preparar o projeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN)[384]. O anteprojeto, entregue a Capanema em março de 1936, tem aspectos tão inovadores que Sergio Miceli (1984, p. 360) fala em um descompasso histórico da proposta apresentada.[385] O documento refere-se à proteção do patrimônio *artístico*, e sua concepção do termo é próxima do amplo entendimento contemporâneo da expressão patrimônio *cultural*. O "histórico" no anteprojeto do SPAN, era só uma entre as oito categorias definidas por Mario de Andrade na sua definição de "obra de arte patrimonial": 1 – Arte arqueológica; 2 – Arte ameríndia; 3 – Arte popular; 4 – Arte histórica; 5 – Arte erudita nacional; 6 – Arte erudita estrangeira; 7 – Artes aplicadas nacionais; 8 – Artes aplicadas estrangeiras. (ANDRADE, 1994, p. 273-274)

Entre as três primeiras categorias – arte arqueológica, ameríndia e popular – encontram-se objetos, monumentos, paisagens e o folclore, que incluiria, por exemplo, "vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinária ameríndias, etc." (p. 274); ou seja, manifestações que só a partir do estabelecimento da proteção ao chamado patrimônio imaterial aparecem nos textos legais. O projeto de Andrade incluía no âmbito da arte popular a "música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, dansas dramáticas etc." Esta definição ampla e muito contemporânea acolheria, por exemplo, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2004) e a Capoeira (reconhecida como patrimônio cultural brasileiro em 2008). Mas isto é só um exercício de pensamento: a Capoeira era criminalizada pelo Estado Novo e a roda de samba seria provavelmente enquadrada na

[383] Ligado ao movimento modernista, mas politicamente conservador, Capanema procura e cultiva a convivência com intelectuais progressistas, entre eles Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete e o arquiteto Lúcio Costa, que terá um papel importante no Sphan. Nesse contexto de contradições merecem destaque também a tensão entre a censura e a repressão do Estado Novo com a contribuição da Era Vargas para a institucionalização da cultura no Brasil.

[384] Cabe salientar que é *sui generis* que os modernistas brasileiros ajudem a definir esteticamente o *passado* da nação, como refletiu Lucio Costa em *Registro de uma vivência* (apud CÔRTES, 2007, p. 31): "Ao contrário de outros países, no Brasil [...] os empenhados na renovação foram os mesmos empenhados na preservação." Mariza Veloso (SANTOS, 1996, p. 80) sugere uma convergência entre "as propostas dos modernos sobre o resgate do passado para lançá-lo ao futuro" com a proposta getulista de criação do "Homem Novo", também este fazendo a ponte entre o passado e o futuro. Nesse contexto de contradições merecem destaque também a tensão entre a censura e a repressão do Estado Novo com a contribuição da Era Vargas para a institucionalização da cultura no Brasil

[385] Para Anita Simis (2007, p. 144) com Mário de Andrade "pela primeira vez se formulou uma política cultural no sentido público, e não apenas voltada para as elites, a elite nacional agrária oligárquica."

categoria "vadiagem", fortemente reprimida nos governos Vargas. Miceli (2001) está com a razão quando diz que a proposta andradina não era politicamente viável.

Outro abismo que separa a proposta do SPAN da que foi concretizada está na relação entre patrimônio e tempo: Mário de Andrade, à frente mesmo do contexto internacional de sua época, opera com uma quase continuidade passado-presente-futuro.[386] A categoria "arte histórica" incluía, ao lado dos reverenciados monumentos, não somente *impressos* sobre o Brasil, mas também objetos muito diversos, que poderiam ser "tanto um espadim de Caxias, como um lenço celebrando o 13 de maio" (Ibid, p. 274). Para o autor, a data limite para definição de um exemplar típico da arte *histórica* é 1900 (apenas 36 anos antes da escritura do ante-projeto) e os objetos da iconografia nacional são aqueles que conservam "seu valor evocativo de pois [sic] de 30 anos." É exatamente a não construção de uma dicotomia passado-presente, que aproxima o SPAN do "hoje" e permite que a proposta de Mário de Andrade inclua, como parte do patrimônio nacional, a "Técnica Industrial", que seria contemplada, junto com as Artes Aplicadas, com um Livro de Tombo e um museu específicos. E que o leva a referir-se, no seu projeto, ao avião, à locomotiva, à fotografia – e ao cinema.

Como disseram Severino e Santos (2010), esta concepção de patrimônio não prevaleceu à época e o SPAN de Mario de Andrade nunca foi instituído. O "H" que transformou o SPAN em SPHAN é muito mais que uma letra ou um detalhe no nome da instituição: a categoria histórica (com ênfase na distância da atualidade) foi determinante na proteção do patrimônio cultural brasileiro.[387] É importante pontuar que a categoria "histórica" foi definida pelo Serviço do Patrimônio de maneira muito própria, com uma fortíssima concentração no período colonial, nos monumentos do poder político, econômico, religioso e militar de matriz lusitana, e nos bens culturais dos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e

[386] Para Françoise Choay (2001), com o advento da industrialização, há uma ruptura na sensação de continuidade entre passado e presente, que imperava até então. "Essa fratura no tempo relega o campo dos monumentos ao canto de uma finitude inapelável [...]. A partir da década de 1820 o monumento histórico inscreve-se sob o signo do insubstituível; os danos que ele sofre são irreparáveis." (p. 136). A partir deste momento de "consagração do monumento histórico", percebe-se a institucionalização de um conjunto de práticas de conservação/ preservação, o nascimento da restauração como disciplina e a promulgação de leis de proteção aos monumentos históricos. Para a autora, o "quadro teórico e prático no interior do qual se inscreve o monumento" (p. 128), definido neste momento, manterá sua vigência até os anos 60 do século XX. chamou de a "consagração do monumento histórico".

[387] Apesar de existir em caráter provisório desde 1936, o Sphan foi criado pela Lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937. Em novembro deste ano o Decreto-lei nº 25 irá "organizar a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional". Em 1946 Decreto-lei nº 8534 transforma o "Serviço" em "Diretoria". O DPHAN possui a partir daí quatro distritos com sedes em Belo Horizonte, Recife, Salvador e São Paulo. A instituição teve diferentes denominações: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, entre 1937-1946); Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN, 1946-1970); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan, 1970-1979); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, 1979-1990). A instituição foi extinta no governo Collor de Mello, mas volta a existir como Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), a partir de 1994. Para simplificar, neste trabalho falamos apenas em Sphan/Iphan ou Serviço/Instituto do Patrimônio.

Bahia. Só como dado para comparação há que se esclarecer que o projeto andradino definia "Arte *Histórica*" como "todas as manifestações de arte pura ou aplicada [...] que de alguma forma refletem, contam, comemoram o Brasil e sua evolução nacional." (ANDRADE, 2002, p. 275).

Na história do Sphan/Iphan, o sentido de "preservação" e "patrimônio" foi determinado pelo Decreto-lei nº 25/1937. No Art. 1º do capítulo inicial, o patrimônio histórico e artístico nacional é definido como:

> [...]o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de *interêsse público*, quer por sua vinculação a *fatos memoráveis da história* do Brasil, quer por seu *excepcional valor* arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.
>
> § 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, *depois* de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo... (grifos nossos). (BRASIL, 1937)

Isto significa, em primeiro lugar, que é o poder público que, através de um ato administrativo, define o que seja patrimônio cultural. Em segundo lugar, somente a partir de um valor específico atribuído pelo Sphan a um determinado bem é que ele passa a ser considerado parte do patrimônio nacional. Pensar em "valor excepcional", neste contexto, significa, entre outras coisas, imaginar que bens culturais possuem um valor intrínseco e assim, ocultou-se o fato de que a construção da memória se dá no âmbito das relações sociais e que são determinados grupos que depositam determinados valores em determinados objetos (CERTEAU, 1982; LEGOFF, 1996; BENJAMIN, 2006).

O Sphan profissionalizou-se, instituindo um corpo de funcionários (com hegemonia de arquitetos), que desenvolveu competências técnicas qualificadas e obteve reconhecimento no Brasil e no exterior. Foi criado um grupo de especialistas para conferir a um bem cultural o seu valor patrimonial. Desta forma, na longa gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade entre 1937 e 1967, o Serviço do Patrimônio pôde construir um sistema operacional extremamente bem sucedido e que transformou a instituição "em algo exemplar para as políticas culturais no Brasil e em muitos países" (RUBIM, 2007, p. 17). Entretanto, sob a égide da "competência técnica" permaneceram ocultas as formações discursivas que embasaram estas políticas (SANTOS, 1996; GONÇALVES, 2002). O Serviço do Patrimônio, por assim dizer, naturalizou uma determinada leitura do país tornando, assim, invisível sua

posição ativa e eminentemente política na construção de uma determinada representação nacional. Silvana Rubino (1996, p. 97) refere-se mesmo a um "modelo reduzido de um país imaginado" pelo Sphan. Segundo ela, o

> [...]país que foi passado a limpo formando um conjunto de bens móveis e imóveis tombados tem lugares e tempos privilegiados. Este conjunto documenta fatos históricos, lugares hegemônicos e subalternos, mapeando não apenas um passado, mas o passado que esta geração tinha olhos para ver e, assim, deixar como legado (Ibid).[388]

A partir do Decreto 25/1937, "preservação" no Brasil passou a ser sinônimo de tombamento (FONSECA, 2003, p. 71).[389] Na Conferência Magna do I Fórum do Patrimônio Cultural em 2009, Ulpiano Bezerra de Meneses resume: "era o poder público que instituía o patrimônio cultural, o qual só se comporia de bens tombados" (MINC; IPHAN, 2009). Mariza Veloso Santos (1996, p. 77) traz à tona um aspecto significativo, ao falar sobre a importância do *ritual* do tombamento, na "fase heroica" da instituição. Segundo Mariza Veloso Santos (1996), a inscrição de um bem em um dos Livros do Tombo resulta em "sua mudança de classificação social de simples objeto imerso no anonimato para objeto aurático, tornado monumento." Ou seja: só é digno de preservação, aquilo que é tombado, mas o próprio ritual do tombamento é fundamental na construção do monumento enquanto tal. Um círculo fechado. Percebe-se o quão totalizante é o referido Decreto nas palavras de Sonia Rabello (2009, p. 46, grifos nossos). Segundo a autora, o texto legal "previu *a causa* que determinará a proteção do bem, *o órgão* do Executivo que terá competência para escolher e julgar o valor de determinado bem, alguns aspectos do processo administrativo e *os efeitos* que irão operar a partir da determinação da tutela especial do Estado."

É preciso pontuar a estreita a relação entre as políticas de patrimônio e os projetos de construção da identidade nacional. Assim como nos Governos Vargas há um investimento na "produção de uma memória nacional única, livre dos acordes dissonantes dos regionalismos e das diferenças." (SEVERINO; SANTOS, 2010, p. 2). No regime cívico-militar iniciado em 1964 o esforço é no sentido de construção de uma identidade "miscigenada" – na qual a pluralidade se diluiria num harmônico sincretismo "brasileiro" –, atentamente vigiado e

[388] Veja também FONSECA, 2003, p. 56-76.
[389] Apesar de dizer que "o conceito de preservação é genérico, não se restringindo a uma única lei, ou forma de preservação específica", Sonia Rabello (2009, p. 19) reconhece que o tombamento é "o mais conhecido instrumento legal pátrio de preservação" (2009, p. 19).

defendido pelo Estado, que se colocava como guardião da memória nacional ameaçada de descaracterização.

Com a Constituição de 1988, o patrimônio cultural do país foi redefinido, havendo um deslocamento de peso em relação a alguns pontos antes considerados centrais. Não somente o valor patrimonial de um bem cultural advém do seu valor "de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira", como também ele não é mais reduzido a seus elementos históricos e artísticos ou materiais. Além disso, a sociedade é instada a colaborar ativamente com o Poder Público para sua proteção, que não é mais apenas responsabilidade de especialistas (Art. 216, § 1º). A mudança é de tal amplitude que as práticas estabelecidas desde a década de 1930 tornaram-se insuficientes: ao tombamento, definido pelo Decreto nº 25/1937, veio se juntar no ano 2000 uma nova e bastante diferenciada modalidade de proteção, o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial.[390] Este foi um momento positivo e inovador nas políticas culturais do governo FHC, no qual o Brasil colocou-se na vanguarda das políticas de promoção da diversidade, o que seria continuado e potencializado na gestão de Gil no MinC. Segundo Adalberto Santos (2012, p. 83), no Governo Lula, "as políticas de patrimônio e memória passaram a se constituir no lócus ideal para a promoção da diversidade cultural brasileira", inclusive com a descentralização das atribuições para a preservação do patrimônio material. Existe, portanto, uma nova base para se pensar a proteção do patrimônio.

6.2.2 Patrimônio Cultural e Patrimônio Audiovisual

O processo de implementação do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural está sendo capitaneado pelo Iphan, que o definiu como uma das suas prioridades no segundo Governo Lula. A proteção ao Patrimônio Cultural permanece como um dos destaques na política cultural do Brasil.

[390] Instituído através do Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que "institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências." Com isso, aos quatro Livros de Tombo existentes desde 1937 (Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes; Livro das Artes Aplicadas), juntaram-se os seguintes Livros do Registro: "1) Saberes: conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades. 2) Formas de expressão: manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas. 3) Celebrações: rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social. 4) Lugares: mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas."

Algumas providências foram tomadas para a implementação do SNPC[391]. Em dezembro de 2009, no contexto das preparações para a II Conferência Nacional de Cultura, foi realizado em Ouro Preto o "I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural – Sistema Nacional do Patrimônio Cultural. Desafios, Estratégias, Experiências para uma Nova Gestão".

O Instituto do Patrimônio tem uma capilaridade invejável, com representações em todos os estados brasileiros. A existência de órgãos municipais e estaduais de patrimônio, com legislação às vezes conflitante, reforça a necessidade de sua normatização e harmonização. Entretanto, o desafio não se resume à integração dos entes federativos ao SNPC, mas também à incorporação de distintas áreas e modalidades de proteção ao patrimônio, o que traz à tona a necessidade de abertura de um debate sobre o campo de atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (Iphan) e sua relação com patrimônios historicamente preteridos e excluídos do seu escopo de atividades.

Em artigo publicado na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Néstor García Canclini (1994, p. 107) sublinhou a "urgência de se ampliar o campo de problemas e o âmbito disciplinar em que o patrimônio costuma situar-se." Isto se afigura de importância fundamental, visto que a utilização de um conceito ampliado de cultura desde os anos 1960 vem produzindo uma série de questionamentos e reflexões bastante produtivos. Um marco no Brasil foi a criação, por Aloísio Magalhães, do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) em 1975, que contrapunha à noção de patrimônio histórico e artístico a ideia da referência cultural. Desta maneira abriu-se espaço para uma série de

> [...]indagações sobre quem tem legitimidade para selecionar o que deve ser preservado, a partir de que valores, em nome de que interesses e de que grupos, passaram a pôr em destaque a dimensão social e política de uma atividade que costuma ser vista como eminentemente técnica. Entendia-se que o patrimônio cultural brasileiro não devia se restringir aos grandes monumentos, aos testemunhos da história oficial, em que sobretudo as elites se reconhecem, mas devia incluir também manifestações culturais representativas para os outros grupos que compõem a sociedade brasileira (FONSECA, 2011, p. 111).

[391] Por exemplo, uma reunião entre o Iphan e órgãos estaduais do patrimônio, o que não acontecia há quase quarenta anos, ou a criação de um formulário de pesquisa, enviado aos órgãos estaduais, intitulado "Construindo o quadro do Patrimônio Cultural brasileiro". Maiores informações na página do SNPC no site do Iphan, disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id =14330&retorno=paginaIphan>. Acesso em: fev. 2012.

A partir daí o Iphan vem, aos poucos, ampliando sua área de atuação. Outro marco, que se desenvolve a partir do acima citado e que merece destaque, é a incorporação da proteção ao patrimônio imaterial às competências do Instituto do Patrimônio. Foi uma grande mudança. Entretanto, em que pese a concentração das ações do Sphan/Iphan nos bens culturais materiais das elites de um determinado momento da história do Brasil, existiam relações, mesmo que tênues e irregulares, com as culturas populares a partir do contato, por exemplo, entre as equipes do Iphan, do Museu Nacional e da Comissão Nacional de Folclore (LOWANDE, 2010).

- **Um lugar para o Patrimônio Audiovisual no Sistema Nacional de Patrimônio Cultural**

Mais difícil do que incorporar à agenda da preservação a proteção às manifestações das culturas populares e identitárias tem sido a introdução de bens culturais de caráter industrial cheios de especificidades que não encontram eco na legislação em vigor. Como pontuou Sergio Miceli (2001, p. 363), "a definição operacional restritiva [do Sphan] aos acervos de cultura material de elite deu margem à consolidação de instituições concorrentes e especializadas no trabalho de preservação dos patrimônios preteridos", a exemplo das cinematecas.

As duas primeiras cinematecas do país, apesar de terem referências e histórias muito diferentes, guardam alguns pontos em comum em suas trajetórias. Em primeiro lugar, ambas nasceram em função de projetos de difusão e reflexão sobre a Sétima Arte, sem que houvesse, ao menos neste momento inicial, um projeto de preservação do acervo. É um início difuso, que foi sendo construindo paulatinamente, o que se explicita nas dificuldades em determinar uma clara data de criação das instituições. O segundo ponto em comum entre as cinematecas do Rio e de São Paulo é que o precário lugar do cinema nacional no imaginário letrado da cultura brasileira impediu a valorização da produção local; o interesse pelo cinema brasileiro só surgiu muito lentamente nas duas instituições. Finalmente, a implementação de medidas em prol da conservação do acervo aconteceu somente a partir de meados dos anos 1970 e em função de esforços de algumas poucas pessoas. O resultado é que, nas duas instituições, o projeto de preservação sofre de falta crônica de recursos humanos e financeiros, e teve inúmeros altos e baixos.

Por conta dessa instabilidade institucional da preservação audiovisual, o trabalho das cinematecas permaneceu em uma posição marginal e incerta. Este lugar precário é reforçado por uma política de patrimônio que acontece à sombra totalizante do Decreto-lei de 1937, que não apenas "organizou o patrimônio no Brasil", mas até hoje ainda "serve de guia" para suas ações, como afirmou Bezerra de Meneses na Conferência Magna do I Fórum do Patrimônio Cultural em 2009.

Necessário seria institucionalizar, num Sistema Nacional de Patrimônio Cultural, o lugar das entidades que cuidam dos patrimônios preteridos pelo Iphan. O processo é árduo, tanto pelas dificuldades compreensíveis em deslocar o pensamento de um espaço tradicionalmente estabelecido (e muito bem sucedido), como também por suas implicações práticas – a necessidade de busca de novos instrumentos de preservação, da criação de novos marcos legais, redistribuição das verbas etc. Por outro lado, a institucionalização do Registro, ao lado do Tombamento, demonstra que as mudanças são possíveis.

Especificidades do patrimônio audiovisual

O fato de o cinema se estabelecer numa zona de tensão entre arte, técnica e indústria produz algumas especificidades. Em primeiro lugar a sua relação com o tempo é bem diferente da que marcou o início da proteção ao patrimônio cultural do país. Silvana Rubino (1996, p. 102) pontua como alguns grupos do Sphan viam "uma necessidade clara de se excluir as marcas de um passado recente e indesejável" para a construção de uma identidade brasileira "autêntica". No mesmo contexto Beatriz Kuehl (2008, p. 101) fala na rejeição a uma "herança exógena" e que, por isso, "numerosas manifestações do século XIX [...] e do começo do século XX foram consideradas desprovidas de interesse e fruto de pura importação." (KUEHL, 2008, p. 103). Ora, o cinema, nascido mundano e internacional em 1895, encaixa-se perfeitamente nestas categorias rejeitadas, o que ainda hoje dificulta a compreensão e o reconhecimento de suas peculiaridades pelas autoridades responsáveis pela proteção ao patrimônio.

Ainda que as cinematecas surjam a partir de uma sensação de desaparecimento do cinema mudo, ou seja, de uma sensação de perda, a questão da distância temporal termina por não ser uma questão tão relevante para a preservação audiovisual e cedo vai se colocar a ideia da conservação preventiva dos filmes contemporâneos, a exemplo do depósito legal

recomendado pela Unesco. Grande parte dos arquivos de filmes nasceu de projetos de difusão e reflexão sobre a Sétima Arte e, neste contexto, era tão importante assistir às fitas antigas, quanto aos filmes contemporâneos que despontavam em outros países lançando novas tendências. Apesar do acesso ser questão relevante para o patrimônio cultural em geral[392], no cinema a questão se coloca de forma diferenciada, seja por existirem modalidades de acesso muito variadas (exibição pública, pesquisa individual, comercialização etc.), seja por seu caráter de entretenimento mercantil e massificado, ou ainda porque no contexto contemporâneo do audiovisual as formas de acesso seriam limitadas apenas pela imaginação, conforme afirmou Ray Edmondson em palestra durante o CineOP 2013.

Mesmo que determinados filmes sejam considerados grandes obras de arte pela crítica ou sejam laureados pelos festivais, isto não se adéqua enquanto critério principal para sua preservação, porque significante não é só o valor artístico do cinema (mesmo que este tenha sido o contexto do surgimento das duas maiores Cinematecas do Brasil), mas o valor sociocultural de uma manifestação, que é objeto industrial e parte da cultura de massas.

Pensar o patrimônio em termos de capital cultural, como propôs Néstor García Canclini, é produtivo na medida em que explicita que o valor atribuído a um bem cultural não é estável, nem neutro, podendo ser reavaliado. O processo de valorização do cinema passou realmente pelo reconhecimento de suas qualidades artísticas, entretanto a operação feita pelas cinematecas, um dos espaços de afirmação do capital cultural institucionalizado (BOURDIEU, 1992), é bastante complexa. Tendo como ponto de partida o "excepcional valor artístico" de determinados filmes, a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, logo passaram a colecionar filmes brasileiros, que não necessariamente atendiam aos critérios da grande arte e colocavam em pauta a existência de "novos referentes de identificação coletiva" (CANCLINI, 1994, p. 99), a exemplo da produção local de cinema, enquanto expressão artística e sociocultual do povo brasileiro.

Neste espaço híbrido de arte/técnica/indústria, o que é (ou não) arte pode ser redefinido muito rapidamente – o que se intensifica no contexto atual da convergência

[392] Sem com isso querer negar a importância do acesso ao patrimônio como um todo. Desde o início, quando se consolida a ideia de "patrimônio" cultural na Revolução Francesa, está em pauta a questão do acesso. A fruição das obras e monumentos do passado, até então um privilégio de nobres e letrados, deveria ser estendida para todo o povo. Nas suas Memórias, Bréquigny, o presidente da comissão para criação de depósitos para o patrimônio cultural afirma em 1790 que "todos os monumentos (...) pertencem à Nação em geral. É preciso, pois, fazer que, na medida do possível todos os indivíduos possam usufruir deles..." (apud CHOAY, 2001, p. 101) . É compreensível que o acesso se torne importante para os revolucionários, quando se pensa que ao patrimônio cultural atribuiu-se uma hierarquia de valores, no topo da qual estão os valores nacional e educativo – fundamentais para uma jovem república que precisa se consolidar e que tem na igualdade entre "cidadãos" um dos seus pilares.

tecnológica. As chanchadas, rejeitadas pela crítica contemporânea e adoradas pelo público pagante de todos os rincões do país, não são apenas retratos de uma época, possibilitando descobertas sobre vertentes estéticas, condições de produção, questões de recepção e consumo etc., elas não são apenas objeto de estudos acadêmicos ou inspiração para a produção de novos filmes. A chanchada – que, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, significa "espetáculo popularesco de baixa qualidade conceitual, formal e cultural, mesclado de música e de humor" – já foi considerada um tema "inadequado" para críticas ou pesquisas acadêmicas, hoje é também percebida como objeto de culto. Ou seja: filmes podem ser (e são) permanentemente resignificados.

Nas tecnologias contemporâneas e nas culturas digitais, pulsa, vibrante, a desordem criativa do colecionador de Benjamin (2006). Em entrevista recente, Jean Claude Bernardet conta sobre uma exibição do documentário OPINIÃO PÚBLICA (1966, dir.: Arnaldo Jabor), onde uma jovem questionou se a ação de um determinado personagem teria sido espontânea ou encenada. Segundo Jabor (1966)

> [...]em mais de 40 anos de debate e reflexão sobre esse filme, jamais essa dúvida foi colocada. Ela só poderia surgir numa época em que temos não só uma overdose de imagens, mas também desconfiança sobre elas. No tempo em que o filme foi feito, e nos anos subsequentes, isso não poderia ocorrer. Só agora. Disse à menina que ela havia inaugurado uma nova etapa de interpretação do filme do Jabor. E isso poderia ser estendido a todos os outros filmes. Por isso é importante que as novas gerações tenham contato com esses filmes fundamentais. Para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los. (ZANIN, 2010).

Existem também motivos comerciais para justificar a preservação audiovisual. A "Recomendação da União Europeia relativa ao património cinematográfico e à competitividade das actividades industriais conexas", por exemplo, apresenta o patrimônio cinematográfico como um "componente importante da indústria cinematográfica e [...sua salvaguarda como uma contribuição] para melhorar a competitividade desta indústria." (ANEXO A).

Estas breves notas trazem à luz algumas das peculiaridades da proteção ao patrimônio audiovisual. Ora, se aceitamos a existência de patrimônios diferenciados, precisamos também de modalidades de proteção e instrumentos jurídicos diferenciados, que atendam às especificidades desses patrimônios. É por isso que neste trabalho operamos todo o tempo com

o vocabulário corrente na preservação audiovisual, mesmo sabendo que ele é incongruente com as definições cristalizadas na história do Sphan/Iphan. Trata-se de tornar explícitas exatamente estas peculiaridades e, principalmente de dar visibilidade ao paradoxo em que vivemos: apesar da preservação do patrimônio cultural vir sendo cultivada no Brasil desde os anos 1930, a salvaguarda do acervo cinematográfico do país tem sido tema inexistente nas discussões em torno da preservação do patrimônio cultural. O fato de a Cinemateca Brasileira ter estado vinculada ao Iphan pouco conseguiu alterar este quadro[393].

Construindo um espaço para a preservação audiovisual no século XXI

Quando, no artigo citado, Canclini sublinha a "urgência de se ampliar o campo de problemas e o âmbito disciplinar em que o patrimônio costuma situar-se" (1994, p. 107), mais do que postular a criação de grupos de trabalho interdisciplinares formados, por exemplo, por engenheiros, historiadores e antropólogos para tratar de pirâmides ou artesanato, demandava um pensamento inclusivo, um alargamento da noção de patrimônio com diversas consequências na prática. Esse é um processo marcado por conflitos e disputas, por arestas que não talvez não se possa aparar, o que não pode significar tentar harmonizar o que é diverso, mas em reconhecer a diversidade como tal, no sentido proposto por François de Bernard (2005, p. 75) quando ele prega "retorno à acepção latina do *diversus* [... na qual] seu significado é majoritariamente o de oposto, divergente, contraditório, diferente no sentido ativo, e não o que predomina atualmente, o de 'variedade' e, até mesmo, de 'múltiplo'". Inspirada por uma fala de Beatriz Kuehl (2008, p. 93), entendemos que se os conflitos não podem ser resolvidos através de compromissos banais, eles podem ser uma fonte que impulsiona a descoberta de soluções[394]. Trata-se de ampliar efetivamente as categorias em que pensamos a proteção ao patrimônio cultural, com a desconstrução de hierarquias e com a abertura do necessário diálogo entre instituições que operam com metodologias e conceitos

[393] Mesmo que tenham aparecido alguns artigos sobre cinema na Revista do Iphan, como "Cinema Brasileiro: por uma consciência de preservação" (nº 20/1984, p. 59-63), ou que o Boletim do Sphan (nº 33, nov./dez. 1984, p. 7-13) comemore os "órgãos culturais unidos na preservação da memória do cinema brasileiro." O cinema permaneceu, como afirmou Leopoldo Nunes em 2003 "um um corpo estranho no Iphan". Dez anos depois, a percepção não havia se alterado: em entrevista citada Rafael de Luna fala nos "documentos especiais" como "incômodo... material rejeitado... filho bastardo" das instituições de memória. Em entrevista por e-mail a esta autora, Carlos Augusto Calil afirma que a Cinemateca Brasileira só não foi extinta no Governo Collor porque estava vinculada ao Iphan; pela força desta instituição.

[394] A citação foi retirada do seu contexto original. Referindo-se à definição de restauro de Paolo Torsello, Kuehl (2008, p. 93) afirma que "todos estes conflitos não podem ser resolvidos através de compromissos banais, mas devem ser enfrentados através de critérios metodológicos que assumam *in toto* estes embates, utilizando-os como fonte geradora."

distintos, a fim de poder atender de forma adequada às especificidades dos diferentes tipos de manifestações e bens culturais.

A implementação do Sistema Nacional de Patrimônio Cultural mostra dificuldades e contradições do processo. Lemos no sítio do Instituto do Patrimônio que o SNPC "deve propor formas de relação entre as esferas de governo que permitam estabelecer diálogos e articulações para gestão do patrimônio cultural." No mesmo sítio, o Iphan inclui no seu universo de atuação a proteção aos bens móveis incluindo aí os "acervos videográficos, fotográficos e cinematográficos", mas suas ações e programas até agora não contemplam o setor. Durante o I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural, em diversas sessões temáticas defendeu-se a formulação de "uma política nacional que considere a ampliação do conceito de patrimônio cultural com suas diversas temáticas" e de que ela seja pensada "de forma sistêmica e transversal" (Síntese preliminar das discussões do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural, p. 11 e 15). Mas o cinema esteve ausente.[395]

Mais uma vez, apesar do discurso defender abertura e inclusão, não se consegue pensar o audiovisual como parte do patrimônio cultural do país. Lembremos que o Decreto-lei 25/1937 determinou "o órgão do Executivo [o Sphan] que terá competência para escolher e julgar o valor de determinado bem [...] e os efeitos que irão operar a partir da determinação da tutela especial do Estado [através do tombamento]" (RABELLO, 2001, p. 46). Lembremos também, sem negar que o patrimônio passa por um processo de mudança, que este Decreto ainda hoje organiza nossos pensamentos no setor, como afirmou Ulpiano Bezerra de Meneses. Ao mesmo tempo, o alargamento da noção de patrimônio cultural é um fato, como o é também que o tombamento, mesmo que dominante, não é o único instrumento possível: o Art. 216 da Constituição refere-se explicitamente a "outras formas de acautelamento e preservação" para além de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação.

Vai nesse sentido Maria Cecilia Londres Fonseca (2003, p. 75), quando defende que "o processo de releitura da questão do patrimônio não se esgota no nível conceitual. Implica, sim, o envolvimento de novos atores e a busca de novos instrumentos de preservação e de promoção". A não-integração do patrimônio audiovisual no Sistema Nacional do Patrimônio Cultural merece atenção e este é um dos novos desafios que se apresenta: a instituição de mecanismos distintos e adequados à salvaguarda de diferentes tipos de bens e manifestações

[395] A exceção foi a participação de Mauro Domingues, Coordenador de Preservação de Acervos do Arquivo Nacional, que falou do tema com foco no acervo audiovisual da instituição. Mas, não havia, p. ex., nenhum representante da Cinemateca Brasileira, um órgão federal que tem como missão a "preservação e difusão da memória audiovisual brasileira" (Portaria SAv nº 1, de 26 de março de 2009).

culturais. Da mesma forma como o tombamento não é apropriado para o patrimônio intangível, ele tampouco se adéqua a bens culturais como filmes ou paisagens ferroviárias. Assim como se criou o registro para os bens de natureza imaterial, precisa-se resolver as questões de tutela e instituir marcos regulatórios que possibilitem efetivamente a salvaguarda de bens culturais de natureza muito diversa. As propostas de Mário de Andrade e de Aloísio Magalhães já apontavam caminhos para a superação desses impasses.

Logo de início seria importante articular as diversas instâncias setoriais, inclusive os órgãos do Sistema MinC (Iphan, CB e CTAv) e outras instituições do governo federal[396], como o Arquivo Nacional, que também trabalham com o patrimônio cultural, para alcançarmos a sinergia postulada por João Roberto Peixe no início deste capítulo.

[396] Existem iniciativas em andamento, que precisam ser ampliadas e aprimoradas, mas que vão no sentido correto. Um exemplo é a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros, criada pelo Conselho Nacional de Arquivos em 2010. Segundo o site do CONARQ "a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros, foi criada pela Portaria nº 90, de 27 de maio de 2010, com o objetivo realizar estudos, propor normas e procedimentos no que se refere à terminologia, à organização, ao tratamento técnico, à guarda, à preservação, ao acesso e ao uso de documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros, assim como orientar as instituições na elaboração de projetos que possam resultar em financiamentos para a organização, preservação e acesso de seus acervos, e para a constituição e/ou modernização de instituições voltadas para esse fim." Disponível em <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/ sys/start.htm>. Acesso em: mai. 2012.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS E RECOMENDAÇÕES: EM BUSCA DE UM LUGAR PARA A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NAS POLÍTICAS DE CULTURA DO BRASIL

E não sabendo que era impossível, foi lá e fez.
(frase atribuida a Jean Cocteau)

Nossa análise das políticas para a preservação do acervo audiovisual brasileiro confirma as "tristes tradições" de autoritarismos, ausências, paternalismos e instabilidades nas políticas culturais do Brasil. Entretanto, o período que investigamos com mais vagar, 1995 a 2010, coloca algumas questões que merecem atenção: a ideia de ausência do poder público explica bem os acontecidos nos dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso; já os oito anos de Governo Lula não se deixam categorizar facilmente.

Se pensarmos as políticas de cultura como um "conjunto articulado entre conceito, estratégia e ação", percebe-se, em certo sentido, coerência nos dois mandatos de FHC. Operava-se com o conceito de Estado Mínimo e, consequentemente, houve uma retração na atuação do poder público no campo da cultura. Esta era reduzida a "um bom negócio". Os esforços do MinC se concentraram na consolidação das leis de incentivo fiscal, que deixaram de ser apenas uma modalidade de financiamento e passaram a praticamente substituir as políticas de cultura (CASTELLO, 2002; RUBIM, 2007, 2010b; SARKOVAS, 2005). Entretanto, se há uma coerência, mesmo que perversa, nas ações que concretizam a retração do Estado, cabe salientar uma forte incongruência entre estas e um discurso que afirma que as políticas desenvolvidas responderiam à singularidade da cultura brasileira garantindo apoio às diferentes linguagens e formas de expressão artísticas existentes no país, como afirmou José Álvaro Moisés (2001). Seus escritos tentam ocultar as limitações do Estado Mínimo: não apenas diminuíram os recursos privados investidos na cultura, também o acesso a eles era, no geral, limitado aos artistas consagrados e às artes tradicionais do eixo Rio-São Paulo. A lógica do mercado baseia-se no lucro e este não se configurou como espaço apropriado para a defesa de interesses públicos. Neste contexto de ausência, pensar nas questões seguintes propostas no capítulo primeiro, como "amplitude territorial e setorial" ou "permanência" das políticas, não nos levou adiante. Projetos importantes como o Diagnóstico e o Censo Cinematográfico Brasileiro, que colocaram a preservação audiovisual, mesmo que de maneira acanhada, na agenda político-cultural, não se constituíram em função da percepção do governo dos problemas da área e de uma proposta de definição de um projeto sistemático para o setor; seu

início se deu a partir de pressões externas por verbas para restauro de filmes e/ou do acaso.[397] Neste período não houve sequer uma reflexão sobre o espaço institucional adequado para a preservação audiovisual, num momento em que, apesar da Cinemateca Brasileira estar vinculada ao Iphan, uma série de ações de preservação audiovisual foram iniciadas e financiadas pela SAv, que falava em estar empreendendo "esforços para a preservação da memória da cinematografia nacional."

A partir de 2003 há uma mudança dos paradigmas de atuação do Ministério da Cultura, mesmo que alguns elementos neoliberais tenham permanecido, a exemplo das leis de incentivo na sua forma atual, que continuam formando a base do financiamento da cultura. Entretanto, nas gestões de Gil e Juca têm início mudanças fundamentais, quando o MinC começa a operar com a ideia da cultura como um direito, defendendo a necessidade de retomar o papel ativo do Estado na formulação e implementação de políticas culturais, agora pensadas como política pública focada na sociedade como um todo e não apenas nos artistas. Estas mudanças por sua vez trazem á tona questões complexas como a necessidade de territorialização das políticas culturais e de criação de instâncias de participação que permitam efetivamente a definição de políticas democráticas. A instituição de um Sistema e de um Plano Nacional de Cultura surgem como possibilidade de implementação de políticas de longo prazo – políticas de Estado e não apenas de governo – garantindo a tão fundamental continuidade das políticas. Como explicou Lia Calabre (2009), as políticas de cultura necessitam de tempo para se consolidar. Estamos aqui nos referindo a um processo ainda inconcluso e, sendo assim, não é possível ainda afirmar em que medida houve, entre 2003 e 2010, uma superação das condições históricas que marcam a cultura no país.

O que a análise das políticas de cultura no período compreendido entre 1995 e 2010 demonstra é a existência de dois modelos distintos de Estado e Democracia: o primeiro que privilegia "menos" governo, a partir de uma perspectiva neoliberal da eficiência e o segundo que prioriza o fortalecimento da democracia local com o maior envolvimento dos cidadãos nos processo decisórios (GAVENTA, 2007). Mesmo com a permanência de elementos neoliberais e com algumas contradições e insucessos, o deslocamento nas ações ministeriais nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira levou a resultados muito positivos, como as tentativas de institucionalização e regionalização das políticas culturais; o aumento de

[397] Que Gilberto Gil fosse um membro atuante e reconhecido do Conselho Cultural da Petrobras, que estivesse presente em um evento na Cinemateca Brasileira e sugerisse à Petrobras financiar um Censo Cinematográfico Brasileiro foi uma feliz obra do acaso. Também casual foi o fato da então presidente da Sociedade Amigos da CB ter boas relações pessoas com o diretor da fonte de financiamento, o que facilitou o processo de obtenção de recursos. Uma política de cultura, contudo, não deveria se pautar por contatos e amizades pessoais.

recursos; o fortalecimento de instâncias participativas e procedimentos democráticos; a inclusão de grupos e setores anteriormente não contemplados nas políticas de cultura, bem como uma maior articulação e integração de ações.

Esse processo de mudança, de grande complexidade, levanta questões e apresenta dificuldades que precisam ser reconhecidas e enfrentadas. As medidas empreendidas na preservação audiovisual, por exemplo, estavam em franca contradição com proposições importantes das gestões Gil/Juca como a territorialização e a participação. A SAv concentrou ações e recursos na Cinemateca Brasileira, que, por sua vez, atuava de forma a centralizar ainda mais as ações na área. Não havia transparência nas ações desenvolvidas, tampouco se criou espaços para negociações com o setor. No âmbito interno da CB, imperou um pensamento tecnocrata e uma grave fragmentação entre os departamentos e as instâncias organizacionais.

Interessou-nos entender o que permitiu tamanho hiato entre as políticas do MinC no geral e as ações da SAv na preservação audiovisual em particular. Como já dito, percebemos o Estado e a sociedade civil como grupos não apenas distintos entre si, mas que comportam grandes diferenças no seu próprio interior, abrindo espaço para os mais diversos embates. Foi neste contexto de disputas e contendas que procuramos o lugar da preservação audiovisual nas políticas do Ministério da Cultura.

O cinema travou uma longa luta para obter reconhecimento enquanto arte e assim conquistar um espaço no seio da cultura. Considerada “arte impura” por sua “contaminação” com as outras artes, mais “impuro” ainda ele é como parte da indústria cultural e do mundo mercantilista do entretenimento. Na sua ambiguidade ontológica, o cinema permanece um híbrido entre avançada forma artística e produto comercial (um produto como outro qualquer, como defendiam diversas instâncias na Organização Mundial de Comércio). Mais precário ainda é o lugar do cinema brasileiro, que, inúmeras vezes teve que ser descoberto e redescoberto, afirmado e reafirmado através da dupla negação que o perpassa(va) – não se constituir enquanto indústria, nem alcançar qualidade artística e, desta maneira, não existir.

Frágil é também o lugar das políticas de cultura num país marcado, ele próprio, pela instabilidade das instituições, pelo autoritarismo e pelas desigualdades. As políticas públicas no país concentraram-se tradicionalmente em áreas consideradas “mais importantes” como saúde e educação. Sendo assim, as políticas culturais brasileiras trazem a marca de sua

pequena relevância no imaginário nacional, o que se traduz em institucionalização deficitária, penúria e descontinuidade.

Na história da política nacional de cultura a proteção ao patrimônio sempre teve lugar de destaque. Ele era, entretanto, pensado de maneira restrita (e restritiva) dentro das categorias histórica e artística, onde não havia lugar para o "impuro" cinema. Anos depois, quando vinculada às instituições de memória a Cinemateca Brasileira permaneceu um "corpo estranho", "filho enjeitado" das políticas de patrimônio. Também nas políticas de audiovisual o foco esteve distante da preservação. Seu objetivo maior sempre foi o fomento à produção[398] e somente nos últimos anos começa a se fortalecer a percepção de que a preservação é um dos elos da cadeia criativa e produtiva do audiovisual.

A preservação audiovisual ocupa, portanto, o lugar de "periférico do periférico do periférico" – se me permitem a licença poética. Que, nesse contexto, o Brasil tenha efetivamente uma história da preservação audiovisual deve-se em grande parte a esforços isolados; preservação audiovisual no Brasil sempre foi "coisa de malucos", como sugeriu Adhemar Gonzaga em 1929. Ela foi sendo construída, num processo de grande descontinuidade, por indivíduos e pequenos grupos apaixonados, comprometidos, obcecados pelo tema e se constituiu basicamente em função dos esforços de atores singulares. Esta, entretanto, é uma base de atuação instável e precária.

Como vimos, ações que envolvem a redistribuição de recursos financeiros, direitos ou outros valores (FREY, 2000) são potencialmente conflituosos. Vinculada a este espaço frágil e precário, corresponde à preservação audiovisual uma posição desvantajosa nas lutas por recursos. Bastou uma indisposição entre grupos políticos na Câmara dos Deputados, em 1962, para que a já acordada dotação para a FCB fosse inviabilizada. A Cinemateca Nacional criada pelo INC em 1970, nunca chegou a existir. A inserção da preservação na Política Nacional de Cinema de 1986 pode ter significado um avanço no âmbito do discurso, mas teve pouca relevância na prática. Nos anos 2000, o necessário fortalecimento da Cinemateca Brasileira foi guiado por um pensamento tecnocrata que privilegiava feitos de visibilidade *em detrimento* da missão central da instituição – a preservação; pode-se dizer, além disso, que a valorização da Cinemateca Brasileira ocorreu *em detrimento* de uma política nacional de preservação audiovisual, num governo que investiu na descentralização das políticas de

[398] Jean Claude Bernardet (2008, p. 26) afirma que "esse predomínio da produção orientando o discurso histórico pode ser encontrado em vários signos que constituem uma mentalidade cinematográfica" e chama a atenção para os cartões comemorativos da Cinemateca Brasileira; para ele, "não deixa de ser significativo que dois cartões do que se entende por '90 anos' de 'cinema brasileiro' se refiram exclusivamente à câmera e ao diretor."

cultura. Onde não havia quase nada, fez-se muito, mas este "muito" foi parte de um processo marcado por inconsistências. Existem diversos exemplos de incongruências e contradições nas políticas culturais, sabemos que a situação que descrevemos não é única. Entretanto, é significativo que exatamente nesse setor as relações de força vigentes tenham possibilitado apenas uma política autocentrada e marcada por ações centralizadoras, que não apenas eram contraditórias, mas mesmo opostas aos conceitos que nortearam estratégias e ações desenvolvidas em outras áreas do Ministério da Cultura.

Cabe, ainda, salientar que as disputas Rio-São Paulo são tão acirradas e totalizantes que por muito tempo dificultaram a visão da possibilidade efetiva de um projeto nacional de preservação audiovisual para além das duas grandes cinematecas. Somente com a formação de uma rede de pessoas e instituições (o *network* de Frey) e sua articulação para alcançar objetivos comuns – para o que contribuíram os CBCs, o SiBIA, mas principalmente os Encontros Nacionais de Acervos e Arquivos Audiovisuais – materializado na criação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, é que a pressão por uma política de alcance nacional adquire força. A criação da ABPA reflete também o amadurecimento do setor, que é perceptível na melhoria na formação, no aumento dos trabalhos acadêmicos, na maior quantidade de profissionais qualificados nas instituições, na ampliação do número de projetos de restauro etc.

O processo contemporâneo de convergência tecnológica, no qual os meios de comunicação de massa, as telecomunicações e a internet estão reciprocamente enlaçados, traz mudanças significativas para o audiovisual (BEZERRA; ROCHA, 2012). As novas tecnologias digitais vieram reforçar a fome de expressão e consumo audiovisual e é tamanha a multiplicidade de plataformas e janelas de exibição, que, atualmente, o acesso parece ser limitado apenas pela imaginação. É necessário, neste novo contexto, refletir sobre as formas de produção da memória e dos conhecimentos específicos do audiovisual, assim como sobre o papel dos arquivos de filmes nesse novo "tempo de compartilhamento" (HEFFNER, 2013).

Repensar seus conceitos básicos, suas diretrizes, sua missão, seus objetos, o acesso, as articulações possíveis e necessárias etc. representa um enorme desafio para os arquivos audiovisuais – especialmente na precária situação em que se encontram. Desafio é também, enfrentar o "dilema digital" no que se refere às inseguranças na conservação de longo prazo e à complexificação da formação do preservador audiovisual.

Mas, são desafios que trazem consigo uma abundância de possibilidades. O aumento da importância do audiovisual torna necessário e urgente que se estabeleça o valor social e estético das imagens em movimento, como enfatizou João Luiz Vieira. Neste contexto, manifestam-se fortes justificativas para a preservação audiovisual. Se pensamos em políticas ancoradas nos direitos culturais, é porque elas são vitais para o desenvolvimento humano e social. Na contemporaneidade a cultura é tão fortemente pautada pelos fenômenos midiáticos e pelas indústrias culturais, que a época chegou a ser chamada de "Idade Mídia" (BARBALHO, 2003; RUBIM, 1995; 2007). O audiovisual ocupa uma posição central nesse cenário, a preservação e circulação de imagens em movimento adquirem valor estratégico, tanto se consideramos a dimensão simbólica da cultura, quanto suas possibilidades econômicas. A preservação de diferentes modos de expressão audiovisual é essencial para o compartilhamento de uma usina de símbolos, que forma a base para a construção, desconstrução e reconstrução de redes de significados. Também no contexto de ampliação do faturamento das chamadas indústrias criativas no mercado internacional, processo marcado por forte desigualdade – EUA, Grã-Bretanha e China produzem quase a metade dos bens culturais negociados mundialmente –, seria estratégico preservar o acervo de imagens em movimento do Brasil.

Esse contexto internacional, conjugado ao processo de amadurecimento da política cultural brasileira e da própria área da preservação audiovisual é propício a mudanças. Se interessa preservar o acervo audiovisual brasileiro, a quem compete fazê-lo? O desenvolvimento de um Sistema Nacional de Cultura, com um (sub)Sistema Nacional de Patrimônio Cultural é uma chance de responder adequadamente à questão.

Em primeiro lugar é fundamental realizar um trabalho amplo e de longo prazo em prol do reconhecimento público e da valorização da preservação audiovisual. Instituições públicas e privadas, principalmente as da cultura e educação, precisam atuar conjunta e transversalmente nesse sentido. A preservação audiovisual, como disse Marília Franco no 8º CineOP, não é um ato, é um processo; o primeiro passo, portanto, é trabalhar pela conscientização da preservação como parte constituinte da cadeia do audiovisual. A valorização da área começa nos cursos de audiovisual, com diretores e produtores, que devem entender que "todo nosso árduo trabalho e nossos esforços criativos de nada valem porque nossos filmes estão desaparecendo" – como afirmou Martin Scorcese em 1989 no seu manifesto *Tudo o que fazemos não significa nada!*.

O setor precisa avançar no seu processo de organização, superar as divergências e atuar unido para que a preservação audiovisual, área profundamente multidisciplinar, seja reconhecida como tema relevante nos diferentes setores: audiovisual, patrimônio, educação, comunicação, indústria, economia, direito, ciência e tecnologia etc. Inserir o tema nas pesquisas de políticas culturais foi um dos objetivos deste trabalho. A criação de um grupo de trabalho específico para traçar diretrizes para uma política de preservação audiovisual no Estado do Rio de Janeiro (veja Anexo J), no contexto de elaboração do Plano Estadual de Cultura, aponta caminhos de articulação política.

Fundamental seria também fortalecer o processo de institucionalização da preservação audiovisual como área específica. A publicação *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual* de Ray Edmondson, agora também disponível em português, representa uma base valiosa. Enquanto área específica, ela tem necessidades próprias, inclusive de infra-estrutura, (determinados equipamentos poderiam por exemplo, ter as taxas de importação reduzidas) e materiais, alguns dos quais parecem um tanto exóticos, o que traz dificuldades para que as instituições públicas possam comprá-las dentro dos limites da burocracia estatal.

As Resoluções da ABPA e dos CBCs apontam a necessidade de se constituir um grupo de estudo para aperfeiçoamento e atualização da legislação. Diversas questões precisam ser definidas, como os direitos das instituições em relação aos acervos sob sua guarda, relevantes para a realização de ações de preservação, ou as questões de tutela – este era o título das conclusões na tese de Carlos Roberto de Souza e é tema recorrentes nas discussões setoriais.

A ideia de criação de um fundo específico para a preservação audiovisual aparece no Seminário Nacional de Audiovisual de 2002 e retorna na Carta de Ouro Preto 2013, que pleiteia uma linha específica para a preservação dentro do Fundo Setorial do Audiovisual. O financiamento setorial precisa ser negociado politicamente, para que a preservação não seja sempre o perdedor nas lutas redistributivas. O documento referido anteriormente exige uma distribuição equânime de recursos públicos para o setor audiovisual. Necessário, para tanto, que exista espaço para uma representação do setor nas instâncias decisórias como o Conselho Consultivo da SAv e o Conselho Superior de Cinema; importante também que a comunidade se mobilize e se organize para levar delegados defendendo estas bandeiras nas Conferências de Cultura e outras instâncias de participação.

Um ponto central é a valorização das instituições detentoras de acervos de imagem em movimento, o que passa pela definição de uma política institucional (política de acervo, de

acesso etc.), que, entre outras coisas estabeleça um lugar adequado para seus técnicos. Não existe a possibilidade de reconhecimento da importância da preservação audiovisual e de suas instituições sem a valorização dos profissionais que nelas trabalham. Esta é uma questão relevante e premente para o setor em geral, não só no Brasil; o livro de Edmondson (2013), por exemplo, foi escrito com a finalidade de estabelecer um corpo teórico documentado para fundamentar a profissão. O reconhecimento da profissão, que implica em uma área de formação específica, abre caminho para a imprescindível abertura de cargos específicos nas instituições. Como disse Gustavo Dahl, no CineOP 2011, faltam cargos e planos de carreira. Dois anos depois, no mesmo evento, o representante da SAv admitiu não só a falta de concursos, mas a dificuldade com os critérios de seleção, pouco adequados às especificidades dos cargos que devem ser ocupados, por não levar em conta a multidisciplinaridade do campo, por não considerar a experiência e formação específicas na área de preservação audiovisual como um valor ou por não admitir o notório saber.

A consolidação da preservação audiovisual é parte do processo de fortalecimento institucional da cultura. O setor não pode ser dependente da sensibilidade de indivíduos; as políticas não podem depender de amizades e inclinações pessoais; precisa haver um determinado nível de ação que permaneça independente dos gestores transitórios. Isso só será possível quando, por um lado, os poderes públicos e a sociedade civil conjuntamente definirem e implementarem uma política nacional para a área. Por outro lado, as instituições detentoras de acervos audiovisuais precisam de uma política interna clara, ancorada na política nacional, que garanta a continuidade das ações independente das pessoas responsáveis pela gestão num determinado momento.

Algumas experiências dos últimos anos, a parcial dissolução do acervo da Cinemateca do MAM-RJ, o desmonte da CRAv de Minas Gerais, o longo impasse em torno da Cinemateca Capitólio em Porto Alegre e os recentes eventos na Cinemateca Brasileira exemplificam as perdas causadas pela fragilidade institucional e pela instabilidade político-cultural, que tentamos demonstrar no decorrer deste trabalho. Eles indicam a urgência na definição de uma política nacional de preservação audiovisual que considere a complexidade e heterogeneidade do setor: são diversas as necessidades nas diferentes regiões do país, assim como o perfil dos acervos (são distintas as competências e infraestrutura necessárias para a conservação de filmes, para o restauro ou para o trabalho com a documentação correlata). Ela precisa considerar ainda que a descentralização de acervos é não apenas tecnicamente sensato,

mas também política e eticamente apropriado ao pacto federativo brasileiro e às afirmativas da Constituição Cidadã de 1988.

Mesmo que o processo ainda esteja em andamento e a organização do setor, dando seus primeiros passos, a abertura de um canal de debates da ABPA com o MinC/SAv em 2013 pode ser um indício que a preservação audiovisual está saindo do estágio de "estado de coisas" – algo que existe, incomoda grupos, gera insatisfação, sem mobilizar as ações governamentais – para transformar-se num problema político a exigir resposta (RUA, 1998).

A definição de um Plano Nacional de Preservação Audiovisual, a integração da preservação audiovisual no Sistema Nacional de Patrimônio Cultural e por consequência no Sistema Nacional de Cultura é uma chance de avanço real. Vimos diversas vezes neste trabalho que a inclusão de um tema em documentos oficiais não é garantia de nada. É inegável a existência de hiatos entre o discurso e a prática. Somente a valorização social da preservação audiovisual garante o desenvolvimento do setor. Entretanto, os textos oficiais podem ser muito úteis para balizar ações, para ancorar a mobilização de grupos e indivíduos, assim como para pressionar os poderes públicos na abertura de canais de participação democrática para a construção de políticas públicas de cultura.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Indústria cultural. Esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 99-138.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007. p. 61-86.

ALMEIDA FILHO, Naomar. As três culturas na Universidade nova. CINFORM, VII **Ponto de Acesso**, Salvador, v.1, n.1, p.5-15, jun. 2007.

ALVES, Paulo César. **Cultura**: múltiplas leituras. Bauru: Edusc; Salvador: Edufba, 2010.

ANDRADE, Mário de. Ante-projeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 271-287, 2002.

_____. In: **Klaxon**, São Paulo, n.1, p.2, 1922. Disponível em:<http://pt.scribd.com/doc/34308685/Revista-Klaxon-15-de-maio-de-1922>. Acesso em: 10 fev. 2012.

ANDRADE, Rodrigo M.F. **Rodrigo e o SPHAN**: coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ANDRADE, Rudá de. **Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.

ARNHEIM, Rudolf. **Film als Kunst**. Frankfurt a.M., 1974.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL) **Os Presidentes e a República**. Deodoro da Fonseca a Luiz Inácio Lula da Silva. 4. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2009.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

AUTRAN, Arthur. Pedro Lima em *Selecta,* **Cinemais,** Rio de Janeiro, n. 7, p. 53-65, 1997.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2.ed. Campinas: Papirus, 2003.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia:** Invenção de um olhar, história de uma cultura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAHIA. ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA**. Bahia de Todos os Fatos**. Cenas da Vida Republicana 1889-1991. Salvador: Assembleia Legislativa, 1996.

BARBALHO, Alexandre. Política cultural: um debate contemporâneo. In: RUBIM, Linda (Org.). **Organização e produção da cultura**. Salvador: Edufba, 2005. p. 33-52.

_____. **A Modernização da Cultura**: Políticas para o Audiovisual nos Governos das Mudanças (Ceará, 1987-1998). 2004. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2004.

BARROS, José Marcio. **Políticas e gestão da diversidade cultural***:* superando intolerâncias. Material distribuído no Curso de Políticas e Gestão Culturais, realizado pelo Itaú Cultural em Salvador, 21-25 set. 2009.

BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. In: _____. **Erzählen**. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Frankfurt a.M.: Surkamp, 2007. p. 129-139.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: **Drei Studien zur Kunstsoziologie**. 4.ed. Frankfurt a.M.: Surkamp, 1977. p. 9-43.

BERGER, Peter. **Perspectivas sociológicas***:* uma visão humanística. 10. ed. Petrópolis: Vozes 1991.

BERNARD, François de. Por uma redefinição do conceito de diversidade cultural. In: BRANT, Leonardo. **Cultura**: Globalização e culturas locais. São Paulo: Escrituras Editora/Instituto Pensarte, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. Luz, Câmera, reflexão. **Blog do Zanin**, 23 fev. 2010. Entrevista concedida a Luiz Zanin. Disponível em: < http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/luzes-camera-reflexao-entrevista-com-jea/>. Acesso em: dez. 2011.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. Metodologia e pedagogia. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BEZERRA, Laura. Políticas Culturais de organismos privados: o caso da Fundação Cinemateca Brasileira (FCB). In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS, II **Anais** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. (CD-Rom).

_____. As políticas da Secretaria do Audiovisual para a televisão no Governo Lula. In: ENCONTRO ULEPICC-BRASIL, III. (União Latina de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura-Seção Brasil) **Anais** 2010, São Cristóvão. Aracaju: Ulepicc-Brasil, 2010. Disponível em:<http://www.eptic.com.br/ terceiroulepiccbrasil/ trabalhoscompletos/gt4/gt4-17.pdf>.

_____. A Unesco e a preservação do patrimônio audiovisual. In: ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. V, **Anais,** Salvador: Ufba, 2009. (CD-Rom).

BEZERRA, Laura; KEIPER, Juergen. Using the Web to Work Together: COLLATE Collaboratory for Annotation, Indexing and Retrieval of Digitized Historical Archive Material. In: **The Memory of Cinema / La memoria del Cinema**. Modena: Mucchi Editore, 2003. p.139-148.

BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. Políticas de Audiovisual. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Orgs.). **Políticas Culturais**. Salvador: Edufba, 2012. p.113-137.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: Campus, 1992

BOCCANERA JUNIOR, Silio. **Os Cinêmas da Bahia**. Resenha Histórica (1897-1918). Salvador: [s.n.], 1919.

BOLAÑO, César; MOTA, Joanne; MOURA, Fábio. Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal no Brasil. In: CALABRE. Lia (Org.). **Políticas culturais**: pesquisa e formação. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. p. 13-48.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas, **São Paulo em perspectiva**, São Paulo, n.15, p.73-83. 2001.

_____. **Romance de formação***:* Funarte e política cultural (1976-1990). Rio de Janeiro: Edições Casa de Ruy Barbosa, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Escritos de Educação**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BOUZADAS, Xan. Financia acerca del origen y genesis de las politicas culturales occidentales: Arqueologías y derivas. **O público e o privado**, Fortaleza, n.9, p.111-147, 2007.

BRASIL. **Constituição (1934).** Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao 34.htm>. Acesso em: 14 jan. 2010.

_____. **Constituição (1937)**. Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Constituicao/Constitui%C3%A7ao37.htm>. Acesso em: 13 jan. 2010.

_____. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 15 jan. 2010.

_____. **Decreto nº 19. 401**, de 01 de dezembro de 1930. Dispõe sobre os serviços que ficam a cargo do Ministério da Educação e Saúde Pública, e dá outras providências. Disponível em: <http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/viwTodos/6E213C65E45AFF160325 69FA0077F983?Opendocument>. Acesso em: 13 dez. 2009.

_____. **Decreto nº 21.240**, de 04 de abril de 1932. Nacionaliza o serviço de Censura de filmes, cria a taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Disponível em: <http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/viwTodos/ A540282EA5562802032569FA0053A63D?Opendocument>. Acesso em: 12 jul. 2008

_____. **Decreto nº 66.657,** de 03 de junho de 1970 - extingue a Secretaria Executiva e cria, em sua substituição, as Secretarias de Coordenação e Planejamento. Brasília, 1970. Disponível em: <http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/viwTodos/ A540282EA5562802032569FA0053A63D?Opendocument>. Acesso em: 11 jul. 2008

BRASIL. **Decreto nº 77.299**, 16 de março de 1976. Cria, no Ministério da Educação e Cultura, o Conselho Nacional de Cinema - CONCINE - e dá outras providências.. Disponível em: < http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-77299-de-16-de-mar-o-de-1976>. Acesso em 11 jul. 2010.

_____. **Decreto nº 575**, de 23 de junho de 1992. Dispõe sobre a transferência de bens, haveres e contencioso judicial da Embrafilme - Distribuidora de Filmes S.A., em liquidação, e dá outras providências Brasília, Minc, 1992. Disponível em: < http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-575-de-23-de-junho-de-1992>. Acesso em jul. 2010.

BRASIL. **Decreto nº 1.496**, de 17 de maio de 1995. Regulamenta a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, estabelece a sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências. Brasília, Minc, 1995. Disponível em: <www.cultura.gov.br/legislacao/docs/L-008313.htm>. Acesso em: 10 jan. 2009.

_____. **Decreto nº 4.858**, de 13 de outubro de 2003. Dispõe sobre a composição e funcionamento do Conselho Superior do Cinema, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4858.htm>. Acesso em 12 jul. 2010.

_____. **Decreto nº 6.293**, de 11 de dezembro de 2007. Altera e acresce dispositivos ao Decreto no 4.858, de 13 de outubro de 2003, que dispõe sobre a composição e funcionamento do Conselho Superior do Cinema. Disponível em: < http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-6293-de-11-de-dezembro-de-2007>. Acesso em jul. 2010.

_____. **Emenda Constitucional nº 71**, de 29 de novembro de 2012. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura.Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm >. Acesso em jan. 2012.

_____. **Lei nº 1.920**, de 25 de julho de 1953. Transforma o MES em Ministério de Educação e Cultura. Brasília, 1953. Disponível em: <www.cultura.gov.br/ legislacao/docs/L-008313.htm>. Acesso em: 12 jan. 2009.

_____.**Lei nº 6.281**, de 09 de dezembro de1975. Extingue o Instituto Nacional de Cinema (INC), Extingue o Instituto Nacional de Cinema (INC), amplia as funções da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME - e dá outras providências. Disponível em: <http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/viwTodos/A540282EA556280203256 9FA00 53A63D? Opendocument>. Acesso em: 25 jul. 2008

BRASIL. **Lei nº 7.505**, de 2 junho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Brasília, 1986. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm>. Acesso em: 15 jan. 2009.

_____. **Lei nº 8.029**, de 12 de abril de 1990. Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da Administração Pública Federal, extinge instituições, entre elas Fundação Nacional de Artes; a Fundação Nacional de Artes Cênicas; a Fundação do Cinema Brasileiro e a Embrafilme Distribuidora de Filmes S.A. e cria duas novas: o Instituto Brasileiro da Arte e Cultura (IBAC) e o e o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC)[...]. Brasília, 1990. Disponível em: < http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1990/lei-8029-12-abril-1990-363688-publicacaooriginal-1-pl.html >. Acesso em: 20 jan. 2009.

_____. **Lei nº 8.313**, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, 1991. Disponível em: <http://www. planalto.gov.br/ ccivil_03 /leis/l8313cons.htm>. Acesso em:15 jan. 2009.

_____. **Lei nº 8.401**, 08 de janeiro de 1992. Dispõe sobre o controle de autenticidade de cópias de obras audiovisuais em videograma posta em comércio. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8401.htm>. Acesso em jul. 2009.

BRASIL.. **Lei nº 8.685**, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília, 1993. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm>. Acesso em:15 jan. 2009.

_____. **Lei nº 9.649**, de 27 de março de 1998. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios, e dá outras providências. Brasília, 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9649cons.htm>. Acesso em:15 jan. 2009.

_____. **Lei nº 10.454**, de 13 de maio de 2002. Dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica - CONDECINE, de que trata a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências. Brasília, 2002.. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10454.htm>. Acesso em jul. 2010.

_____. **Lei nº 11.437**, de 28 de dezembro de 2006. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE, [...] e dá outras providências. Brasília, 2006. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11437.htm>. Acesso em jul. 2010.

BRASIL. **Lei nº 12 343**, de 02 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Brasília, 2010. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm >. Acesso em jan. 2012.

_____. **Medida Provisória nº 2.228**, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE [...] e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em jul. 2010.

_____. **Portaria nº 10 do Instituto Nacional de Cinema (INC)**, de 14 de janeiro de 1971. Cria o Museu Nacional do Cinema. Brasília, 1971. Disponível em: <http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/ legislacao.nsf/viwTodos/ A540282EA5562802032569FA0053A63D?Opendocument>. Acesso em: 20 jul. 2008

_____. **Resolução nº 34 do Instituto Nacional de Cinema (INC)**, de 19 de fevereiro de 1970. Cria uma Cinemateca Nacional. Brasília, 1970.

_____. **Resolução nº 71 do Instituto Nacional de Cinema (INC)**, de 17 de março de 1972 - Autoriza a fazer, para o acervo da Cinemateca Nacional, cópias dos filmes que receberem o Prêmio Adicional de Qualidade. Brasília, 1972a.

_____. **Resolução nº 72 do Instituto Nacional de Cinema (INC)**, de 23 de abril de 1972 - autoriza a fazer, para o acervo da Cinemateca Nacional, cópias dos filmes que receberem o Prêmio Adicional de Qualidade. Brasília, 1972b. Art. 8º.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Relatório da Comissão Especial destinada a proferir parecer à Proposta de Emenda à Constituição**, n. 416-A, 2005. Disponível em: <http:// www.camara.gov.br/sileg/ integras/754998.pdf> Acesso em: 12 jan. 2012.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Comissão de Educação e Cultura. Lei do Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (Procultura). PL 1139/207 e projetos apensados. **Caderno de Debates**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2010.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **Festival Internacional de Cinema do Brasil**, São Paulo, 1954. Disponível em: <http://www.bresserpereira.org.br/selected/Cinema/ Festival InternacionalCinema.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2012.

BUARQUE, Marco Dreer. **Entre grãos e pixels, os dilemas éticos na restauração de filmes***:* o caso de Terra em transe. 2011. Dissertação (mestrado) – Centro de Pesquisa e

Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais, Rio de Janeiro, 2011.

BURCKHARDT, Jacob. A cultura do Renascimento na Itália (1867) In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas /enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3637&cd_idioma=28555 &cd_item =8>. Acesso em set. 2012.

CALABRE. Lia (Org.). **Políticas culturais**: teoria e práxis. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

_____. **Políticas culturais**: reflexões e ações. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009a.

_____. Desafios à construção de políticas culturais: balanço da gestão Gilberto Gil. **Proa**. Revista de Antropologia e Arte, n.1, ago. 2009b. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp. br/proa/debates/debatelia.html>. Acesso em: out. 2011.

_____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre. (Orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007, p. 87-107.

_____. **Políticas culturais**: diálogo indispensável. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.

CALIL, Carlos Augusto. Filme Velho: Ouro de Tolo. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n.28, p.70-71, 11 fev. 1978.

CALIL, Carlos Augusto; XAVIER, Ismail (Org.) **Cinemateca Imaginária**: cinema & memória. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1981.

CANCLINI, Néstor García. Estudos sobre cultura: uma alternativa latino-americana aos cultural studies. Entrevista com Nestor García Canclini. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 30, p. 7-15, agosto 2006.

_____.Definiciones en transición. In: MATO, Daniel. **Cultura, política y sociedad**. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 69-81.

CANCLINI, Néstor García. El malestar en los estudos culturales. **Fractal**, México, v. II, n. 6, año 2, p. 45-60, jul.-sept. 1997.

_____. O Patrimônio Cultural e a Construção do Imaginário Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994.

CANUDO, Ricciotto. **O nascimento de uma sexta arte.** Ensaio sobre o Cinematografo, 1911. Disponível em inglês em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs /icb.topic 235120. files/CanudoReflections.pdf >. Acesso em: fev. 2012.

_____. **Le manifeste des sept arts,** 1923. Disponível em inglês em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic 235120. files/CanudoReflections.pdf>. Acesso em: fev. 2012.

CASTELLO, José. Cultura. In: LAMOUNIER, B.; FIGUEIREDO, R. (Orgs.) **A Era FHC**: um balanço. São Paulo: Cultura, 2002. p. 627-656.

CATANI, Afrânio. **A Chanchada no contexto dos anos 40-50 -** Palestra proferida na mesa-redonda durante a 6ª Mostra de Cinema de Ouro Preto. Ouro Preto – MG., 2011.

CATÁLOGOS DA MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO - CINEOP. Ouro Preto, 2006-2013.

CENTRO DE PESQUISADORES DO CINEMA BRASILEIRO. **Memória da Memória**. Uma história do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. [S.l.: s.n.], [2006?].

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CESARO, Caio Julio. **Preservação e restauração cinematográficas no Brasil**: a restauração do acervo de Hikoma Udhiara. Campinas: Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**. 2.ed. Salvador: Secretaria de Cultura do Esatdo da Bahi, Fundação Pedro Calmon, 2009.

CHAUÍ, Marilena et al. **Política Cultural** 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade; Editora UNESP, 2001.

CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 9, p. 4-5, 1927 Disponível em: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_ revistas.html>. Acesso em: 12 jan. 2013.

_____. Rio de Janeiro, n. 154, 1929 Disponível em: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_ revistas.html>. Acesso em: 12 jan. 2013.

CINEMATECA DO MAM-RJ. **100 anos de Cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, 1997.

_____. **Cronologia cinematográfica brasileira 1898-1930**. 2. ed Rio de Janeiro, 1979.

_____. **Retrospectiva**, n.13, 1971. [Ciclo do Recife].

_____. **Cadernos da Cinemateca**, n.1, 1965.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Relatórios anuais** (Filmoteca do MAM, Fundação Cinemateca Brasileira e Cinemateca Brasileira). São Paulo: Cinemateca, 1955-2010.

_____. **Relatório Anual 1955**, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1955.

_____.**Relatório Anual 1975**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1975.

_____. **Relatório Anual 1977**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1977.

_____. **Relatório Anual 1978**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1978.

_____. **Relatório Anual 1979**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1979.

_____. **Relatório Anual 1981.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1981.

_____. **Relatório Anual 1984**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1984.

_____. **Relatório Anual 1985**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1985.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Relatório Anual 1987**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1987.

_____. **Relatório Anual 1988**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1988.

_____. **Relatório Anual 1991**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1991.

_____. **Relatório Anual 2001**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2001.

_____. **Relatório Anual 2002**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002.

_____. **Relatório Anual 2004**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2004.

_____. **Relatório Anual 2005**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2005.

_____. **Relatório Anual 2006**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2006.

_____. **Relatório Anual 2006**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2006.

_____. **Relatório Anual 2010**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

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

COELHO NETO, José Teixeira. **Dicionário de crítico de política cultural**. Cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COLIGAÇÃO LULA PRESIDENTE. **A imaginação a serviço do Brasil**. São Paulo: COLIGAÇÃO..., 2003.

CORCUFF, Philippe. **As novas sociologias**: construções da realidade social. Bauru: Edusc, 2001.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **Cinematecas e Cineclubes***:* cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973). 2007. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

CÔRTES, Celina. Vigor aos 70. **Revista História**, n. 26, p. 28-33, 2007.

COSTA, Alessandro Ferreira. **Gestão arquivística na era do cinema digital**: formação de acervos de documentos digitais provindos da prática cinematográfica. Belo Horizonte: Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

COSTA, Silvia Ramos Gomes da (Silvia Franchini). **Ondas de destruição**: a enfermidade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual. 2012. Dissertação (Mestrado em Memória Social). UNIRIO, 2012.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

CUÉLLAR, Javier Pèrez de. (Org.). **Nossa diversidade criadora**. Brasília: UNESCO; Campinas, SP: Papirus, 1997.

CUNHA FILHO, F. H. Sistema Nacional da Cultura: Fato, Valor e Norma. In: ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, III. **Anais**, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.

_____. **Direitos Culturais como Direitos Fundamentais no Ordenamento Jurídico Brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

CUNHA FILHO, Paulo C. (org.) **Relembrando o Cinema Pernambucano**. Dos arquivos de Jota Soares. Fundaj/Editora Massangana: Recife, 2006.

DARIN, Silvio; SENNA, Orlando. Política para o Audiovisual: balanço e perspectivas. In: PANORAMA Internacional Coisa de Cinema, VI. **Caderno Encontros e Debates**, Salvador, 2010.

DER INTERNATIONALEN FILMKONGRESS, Berlin 1935. Seine Organisation und seine Ergebnisse // Le Congrès International du Film. Organisation et resultants. Edição bilingue (alemão/francês). Berlin, 1935

DIAS, José Umberto. **Rascunho de Amanuense**. Salvador, 2001 (manuscrito inédito).

DIAS, José Umberto; SETARO, André. **Alexandre Robatto, Filho**. Pioneiro do Cinema Baiano. Salvador: FUNCEB / Diretoria de Imagem e Som, 1992.

DIMITRIU, Christian. The Leviatan and the Identikits – global figures for everyday use**. Journal of film preservation**, n. 73, p. 6-18, 2007.

DÖBLIN, Alfred. Das Theater der kleinen Leute [O teatro da gente humilde] In: **DAS THEATER**, Alemanha, n.8, 1909.

DOSSIÊ PRESERVAÇÃO, RESTAURAÇÃO E DIFUSÃO. **Contracampo**, n. 34, 2001. Disponível em:<http://www.contracampo.com.br/34/artigos.htm>. Acesso em: 11 jul. 2009.

DUARTE, Rosália. O Estado Brasileiro, o audiovisual e a educação em tempos de compartilhamento (Palestra proferida na mesa de debates). Seminário Cinema Brasileiro, 8º: Fatos e Memória, Ouro Preto – MG., 2013.

EARP, Fabio Sá; SROULEVICH, Helena. O mercado de cinema no Brasil. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: reflexões e ações. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. p.181-199.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EDMONDSON, Ray. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual**. Rio de Janeiro: ABPA; Cinemateca do MAM-RJ, 2013.

_____.**Audiovisual Archiving***:* philosophy and principles. Paris: Unesco, 2004.

_____. **A philosophy of audiovisual archiving.** Paris: Unesco, 1998.

_____.**Memory of the World***:* General Guidelines to safeguard Documentary Heritage. Paris: Unesco, 2002.

ESPECIAL CINEMA BRASILEIRO ANOS 90: 9 Questões. **Contracampo**, n. 26, 2000. Disponível em:<http:// www.contracampo.com.br/26especial/frames.htm>. Acesso em: 13 out. 2013.

O FAN. Rio de Janeiro, nº 8, p. 16, 1930.

O FAN. Rio de Janeiro, nº 5, p. 3, 1929.

FARIAS, Roberto. Entrevista. In: SIMIS, Anita. Concine – 1976-1990. **Políticas Culturais em Revista**, n. 1, p. 49, 2008.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012.

FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968. **Educar**, Curitiba, n. 28, p. 17-36, 2006.

FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DOS ARQUIVOS FÍLMICOS - **Código de Ética da Fiaf**, 1998). Disponível em: http://www.fiafnet.org/uk/members/fiafchronology.cfm>, Acesso em: fev. 2009.

FELICE, Fabricio. **A apoteose da imagem**. Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, 2012.

FONSECA. Maria Cecilia Londres. **O patrimônio em processo***:* trajetória da política federal de preservação no Brasil. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. Para além de *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DPA, 2003. p. 56- 76

_____. Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio. In: **Políticas Sociais**. Acompanhamento e análise. Brasília, n.2, p.111-120, 2001. Disponível em: < http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/bpsociais/bps_02/referencia.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2012.

FONSECA. Raimundo Nonato da Silva. **"Fazendo fita":** cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1987-1930. Salvador: Edufba, 2002.

FORNAZARI, Fábio Kobol. Instituições do Estado e políticas de regulaçãoe incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav, **RAP**, Rio de Janeiro, n. 40, p. 647-77, jul. /ago. 2006.

FOSTER, Lila Silva. **Filmes domésticos***:* uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010

FREITAS, Jussara Vitoria de. **Laboratório cinema e conservação***:* conservação preventiva e gerenciamento da informação. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010

FREY, Klaus. Políticas Públicas: um debate conceitual e reflexões referentes à prática das políticas públicas no Brasil. IPEA. **Planejamento e políticas públicas - PPP**, n. 21, p. 211-259, 2000. Disponível em:<http://desafios2.ipea.gov.br/ppp/index.php /PPP/article/ viewFile/89/158>. Acesso: 11 jul. 2011.

FURST, Alexandre. **Vulnerabilidade de películas cinematográficas***:* manuseio, conservação, digitalização (desenvolvimento de CD-ROM). Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007

FUTEMMA, Olga Toshiko. **Rastro de perícia, método e intuição***:* descrição do arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. São Paulo. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GALVÃO, Maria Rita. La situación del património fílmico em Iberoamerica, **Journal of Film Preservation**, n. 71, p.42-61, 2006.

GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil. **Contracampo**. Revista de cinema, n.24, 2000. Disponível em: <http://www.contracampo.he.com.br /24/frames.htm>. Acesso em: 15 fev. 2012.

GATTI, André. **Cinema brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990)**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1999.

GAVENTA, John. Prefácio. In: COELHO, Vera Schattab; NOBRE, Marcos (Orgs.). **Participação e deliberação***:* teoria democrática e experiências institucionais no Brasil contemporâneo. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 7-9.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar 2001.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar 1978.

GIL, Gilberto. **Políticas Culturais em Revista**, n. 2, 2008. p.187-212. Disponível em: <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>. Acesso em: 12 mar. 2011. Entrevista concedida a Albino Rubim, Paulo Miguez, Giuliana Kauark e Naomar de Almeida Filho.

GIL, Gilberto. Entrevista. **Políticas Culturais em Revista**, n.2, p. 187-212, 2008

_____. **Discurso na solenidade de transmissão do cargo**. Brasília: Ministério da Cultura, 2 jan. 2003. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/discursos/... >. Acesso em: 10 out. 2009.

_____. **Discurso proferido na solenidade de instalação do Conselho Nacional de Cinema**. Brasília, fev. 2004. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/discursos/... >. Acesso em: 10 out. 2009.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Embrafilme, 1981. 2 v.

_____. Suplemento Literário **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 mar. 1957.

_____. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz&Terra; Embrafilme, 1980.

_____. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GONÇALVES, Alcindo. O conceito de governança. In: Congresso Nacional do Conselho nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito, XIV **Anais,** Fortaleza, 2005. Disponível em: <http://conpedi.org.br/anais_fortaleza2005.html>. Acesso em: jan. 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ / Iphan, 2002.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras***:* 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

GONZÁLEZ, Elena Calvo. Natureza e Cultura através da história da antropologia. In: ALVES, Paulo César. **Cultura:** múltiplas leituras. Bauru, Salvador: Edusc, Edufba, 2010, p. 49-76.

GRACY, Karen F. Moving image preservation and cultural capital. **Library Trends**, v. 56, n. 1, p. 183-197, Summer 2007. Disponível em: < http://www.sis.pitt.edu/~kgracy/ Moving_ Images_Cultural_Capital.pdf>. Acesso em 13 mai. 2012.

GUIA Kinoforum de Festivais de Audiovisual. Associação Cultural Kinoforum 2013. Disponível em <http://www.kinoforum.org.br/guia/2013/>. Acesso em: 10 maio 2013.

GUNNING, Tom. Cinema e História: Fotografias animadas, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: _____. **Da diáspora.** Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 231-247

HEFFNER, Hernani. Tempo de Compartilhamento. In: CINEOP, 8**. CATÁLOGO.** 2013. p. 98-101.

_____. Um pioneiro da preservação. In: CINEOP, 8**. CATÁLOGO**, 2013. p. 108-117.

_____. Periódicos de cinema no Brasil – algumas indicações. **Filme Cultura**, n. 53, Rio de Janeiro, p. 9-13, 2011.

_____. **Vagas impressões de um objeto fantasmático**. [20--]. Disponível em: <http://www.telabrasilis.org.br/chdb_hernani.html> . Acesso em: nov. 2011.

_____. Problemas de conservação audiovisual no Brasil atual. In: MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO – CINEOP, 5º. **CATÁLOGO**. Ouro Preto, 2007, p. 3-6.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Cultura como recurso**. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2012.

HOLLÓS, Adriana Cox. A preservação de filmes no Arquivo Nacional. **Acervo***:* revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, n.1, p. 103-110, jan./jun 2003.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Brasil em desenvolvimento**: estado, planejamento e políticas públicas: sumário analítico . Brasília: IPEA, 2009.

JUCÁ, Joselice. **Joaquim Nabuco:** uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo. Recife: Fundaj/Ed. Massangana , 1991.

JUNG, Uli; SCHATZBERG, Walter (ed.). **Filmkultur in der Weimarer Republik**. Munique: K.G. Saur, 1992.

AS LATAS ameaçadas da memória nacional. **Jornal do Brasil**, 5 out. 1974. Caderno B, p. 4.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. **Festivais audiovisuais***:* diagnóstico setorial 2007; indicadores 2006. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEITÃO, Cláudia (Org.). **Gestão cultural***:* significados e dilemas na contemporaneidade. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003.

LENK, Sabine. Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung. In: PUSCHNER, U.; SCHMITZ, W.; ULBRICHT, J. H. (Ed.). **Handbuch zur "Völkischen Bewegung" 1871-1918**. Munique: De Gruyter Saur, 1996. p. 797-805.

LOIPERDINGER Martin (Ed.) **Celluloid Goes Digital. Historical** - Critical Editions of Films on DVD and the Internet. Proceedings of the First International Trier Conference on Film and New Media. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2002.

_____. **Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern**. Frankfurt a. M.; Basel: Stroemfeld, 1999.

LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte***:* o cinema brasileiro em revista (1926-1942). 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras, 2009.

MATELLART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. São Paulo: Parábola, 2005.

MATTOS, José Francisco de Oliveira. **A representação por palavras do conteúdo de imagens em movimento***:* uma perspectiva documentária. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002

MATUSZEWSKI, Boleslaw. Uma nova fonte histórica**.** Paris, 1898. In: CAETANO, Daniel (Trad.) **Contracampo**, n. 34, 2001. Disponível em: <http://www .contracampo.he.com.br/34>. Acesso em: 5 set. 2010.

_____. **A fotografia animada, o que ela é, o que ela deveria ser.** Paris, 1898. Disponível em: <http://www .contracampo.he.com.br/34>. Acesso em: 5 set. 2010.

MCGUIGAN, Jim. **Culture and the public sphere**. London; New York: Routledge, 1996.

MELLO, Alcino Teixeira de. **Cinema:** legislação atualizada, anotada e comentada. Rio de Janeiro, RJ: MEC, 1972.

MENDONÇA, Ana Walesca. A universidade no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, n. 14, p. 131-150, ago/2000.

MICELI, Sérgio. SPHAN: refrigério da cultura oficial. In: MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.359-368.

_____. (Org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

MILLER, Toby; YÚDICE, George. **Política cultural**. Barcelona: Gedisa, 2004.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012.

_____. **Portaria nº 19**, de 6 de maio de 2008. Institui o Programa Nacional de Estímulo à Parceria entre a Produção Independente e a Televisão. Brasília: MinC, 2008. Disponível em: 2<www.cultura.gov.br/ legislacao/docs/L-008313.htm>. Acesso em: 09 jan. 2009.

_____. **Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura**. Brasília: MinC, 2011.

_____. **Sistema Nacional de Cultura**. Documento básico. Brasília: MinC, 2010.

_____. **Plano Nacional de Cultura***:* diretrizes gerais. 2. ed. Brasília: MinC, 2008.

_____. Conferência Nacional de Cultura (CNC), II, Brasília, 2010 disponível em: <http://blogs.cultura. gov.br/cnc/texto-base-da-ii-cnc/>. Acesso em: dez. 2009.

_____. **Legislação Cultural Brasileira** – Anotada. Brasília: MinC, 1997

_____. **Cultura é um bom negócio**. Brasília: MinC, 1996.

_____. **Seminário Internacional do Programa Cultura Viva**. Brasília, 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA; ANCINE. **Salas de Exibição.** Mapeamento 2010. publicado em 30 de junho de 2011. Disponível em: < http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/Mapeamento_ Salas_Exibicao_2010.pdf >. Acesso em: jan. 2012.

MINISTÉRIO DA CULTURA; IPHAN. Fórum Nacional do Patrimônio Cultural, I - Sistema Nacional do Patrimônio Cultural: Desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, **Anais,** Síntese preliminar das discussões/Subsídios para a II CNC. 3 v. (inédito).

MINISTÉRIO DA CULTURA; SaV. **Filmecultura**, Edição Especial Comemorativa: 70 anos do INCE. Rio de Janeiro, CTAv, n.49, 2007.

_____. **Relatório de Gestão da Secretaria do Audiovisual** (Balanço de 2008 e perspectivas para 2009). Brasília: SAv, [2009?] Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2009/06/09/ relatorio-de-gestao/>. Acesso em:agosto/2009.

_____. **Relatório de Gestão da Secretaria do Audiovisual** (2003-2006). Brasília: SAv, [2006?] Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/12/sav1.pdf>. Acesso em: mar. 2009.

_____. **Cinema, som e vídeo**: 1995-.2002. Relatório de atividades da Secretaria do Audiovisual. Brasília: SAv, [2002?]. Disponível em <http://www.cultura.gov.br

/site/wp-content/uploads/2008/12/sav1.pdf>. Acesso em: mar. 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA.; UFSC. **Planos Estaduais de Cultura***:* Estratégias metodológicas para um processo participativo. 2. ed. [Material do II Seminário de Planos Estaduais de Cultura, Florianópolis, 25 a 27 de julho de 2012.] [S.l.: s.n]: 2012.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO; Fundação Joaquim Nabuco. **Relatório de Gestão do Exercício de 2010**. Recife, 2011

_____. **Relatório de atividades 2003/2006**. Recife, 2007.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política Nacional de Cultura.** Brasília: MEC/Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.

MOISÉS, José Álvaro et al. **Cultura e Democracia**. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001.

MOREIRA, Fayga; BEZERRA, Laura; e ROCHA, Renata. A Secretaria do Audiovisual: políticas de cultura, políticas de comunicação. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador: Edufba, 2010. p. 133-158.

MOURA, Simone Rolim. **Entre memória e preservação**: uma etnografia sobre a implantação da Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre – RS. 2008. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13813/000651578.pdf?sequence=1>. Acesso em: 19 jul. 2013.

MOUSSINAC, Léon. **Panoramique du cinéma**. Paris: Le Sans Pareil, 1929.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Boletins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. 1952-1959.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO; CENTRO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS DE SÄO PAULO; CIRCULO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS DO RIO DE JANEIRO. Primeira mostra retrospectiva do cinema brasileiro**: catálogo**. MAM: São Paulo, 1952.

NASCIMENTO, Alberto Freire. **Explorando outros campos:** a trajetória da Petrobras na cultura brasileira. 2010. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Artes, Humanidades e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

NEPOMUCENO Hortência. Políticas Culturais de Salvador e Recife: análise da Fundação Gregório de Mattos e da Secretaria de Cultura do Recife (2005-2008). In: Seminário Internacional Políticas Culturais: teorias e práxis. **Anais.** Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2010. CD-Rom.

NOGUEIRA, Soraia Nunes. **A imagem cinematográfica como objeto colecionável***:* o colecionador na era digital. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004

NORA, Pierre. Entre Memória e história. A problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, p. 1-28, 1993.

NORONHA, Jurandyr. **Pioneiros do Cinema Brasileiro** (edição trilíngue). São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

NORONHA, Jurandyr. In: **A Cena Muda.** Rio de Janeiro, n. 28, 1948. Disponível em: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_ revistas.html>. Acesso em: 12 jan. 2009.

NOWELL-SMITH, Geofrey (Ed.). **The Oxford History of World Cinema**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie***:* Ansätze – Personen - Grundbegriffe. 2.ed. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). **Teorias & políticas da cultura***:* visões multidisciplinares. Salvador: Edufba, 2007.

PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azouge, 2011.

PEREIRA, Marcelo (La Carretta) Enrique López da Cunha. **Cinema***:* memória audiovisual do mundo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

PESCETELLI, Marco. **The art of not forgetting***:* towards a practical hermeneutics of film restauration. 2010. Ph.D. Thesis – University College of London, London, 2010.

PITOMBO, Mariella. Entre o universal e o heterogêneo: uma leitura do conceito de cultura na Unesco. In: NUSSBAUMER, Gisele (Org.) **Teorias & políticas da cultura***:* visões multidisciplinares. Salvador: Edufba, 2007, p. 115-138.

PONTES, Ipojuca. **Cultura e Modernidade**. Brasília: Secretaria de Cultura da Presidência da República, 1991.

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

PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR; SEPLAG. **Fundação Gregório de Mattos.** Cadastro Organizacional. Salvador: PMS, [20--]. Disponível em: <http://www.gestaopublica.salvador.ba.gov.br/cadastro_organizacional/ documentos /fgm.pdf>. Acesso: dez 2011.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR; SEC; FGM. **ABC da Fundação Gregório de Mattos**: Um catálogo de projetos culturais. Salvador, 2008.

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**.** Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) –Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2010.

RABELLO, Sonia. **O Estado na preservação de bens culturais.** O tombamento. 2 ed. Rio de Janeiro: Iphan, 2009

REIS, Paula Félix dos. **Políticas culturais do governo Lula**: análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura. 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

_____. Política cultural no Brasil: análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura. In: BARBALHO, Alexandre et al. (Org.). **Cultura e Desenvolvimento**: perspectivas políticas e econômicas. Salvador: Edufba, 2011. p.153-174.

REISEWITZ, Lúcia. **O acervo cinematográfico brasileiro como recurso ambiental**: direito à preservação da memória, ação e identidade do povo brasileiro. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Direito). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Sophia Cardoso. **Programa Cultura Viva e seu processo de estadualização na Bahia**. 2011. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2011.

ROSSELL, Deac. The Magic Lantern and Moving Images before 1800. **Barockberichte**, Salzburg, n. 40-4, p. 686-693, 2005. Disponível em: <http://www.academia.edu/341263/The_Magic_Lantern_and_Moving_Images_ before_1800>.

_____. Die soziale Konstruktion fruher technischer Systeme der Filmprojektion. **KINtop**, Frankfurt a.M. n. 8, p. 53-81, 1999.

RUA, Maria das Graças. Análise de políticas públicas: conceitos básicos. In: RUA, Maria das Graças; CARVALHO, Maria (Orgs.). **O estudo da política***:* tópicos selecionados. Brasília: Paralelo 15, 1998. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ceam/webceam/nucleos/omni/ observa/downloads/pol_publicas. PDF>. Acesso em: out. de 2011.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Governo Lula**. Salvador: Edufba, 2010a.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: itinerários e atualidades. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Orgs.) **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010b, p. 51-71.

_____. Políticas Culturais do Governo Lula/Gil. Desafios e enfrentamentos. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BAYARDO, Rubens (Orgs.) **Políticas Culturais na Ibero-América**. Salvador: Edufba, 2008. p. 51-74.

_____.. Políticas culturais entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). **Teorias & políticas da cultura***:* visões multidisciplinares. Salvador: Edufba, 2007. p. 139-158.

_____. Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade. In: LEITÃO, Claudia (Org.) **Gestão Cultural**: significados e dilemas na contemporaneidade. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003, p. 89-104.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BAYARDO, Rubens (orgs.) **Políticas Culturais na Ibero-América**. Salvador: Edufba, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; FERNANDES, Taiane; RUBIM, Iuri. (Orgs). **Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura**. Salvador: Edufba, 2010.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Orgs.). **Políticas Culturais**. Salvador: Edufba, 2012.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; RUBIM, Linda. Televisão e políticas culturais no Brasil Contemporâneo. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; RAMOS, Natália (Orgs). **Estudos da Cultura no Brasil e em Portugal**. Salvador: Edufba, 2008. p. 183-213.

RUBIM, Linda. Políticas Culturais de Cinema: Argentina e Brasil recentes. In: Congreso Internacional ULEPICC, VII, **Actas**, Espanha, v. 3, 2009. p.1113-1228.

_____. (Org.). **Organização e produção da cultura**. Salvador: Edufba, 2005.

RUBIM, Linda.; Nadja Miranda (Orgs.). **Transversalidades da cultura**. Salvador: Edufba, 2008.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 97-105, 1996.

SAAB, William; RIBEIRO, Rodrigo. **Panorama atual do mercado de exibição no Brasil**. *BNDES Setorial*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 175-194, set. 2000.

SADOUL, Georges. **Historia del cine mundial**. 2.ed. México: Siglo XXI, 1976.

SANTANNA, Sabrina Marques Parracho. **Construindo a memória do futuro**: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado) – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

SANTOS, Mariza V. M. Nasce a academia SPHAN. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 24, p. 77-95, 1996.

SARKOVAS, Yacoff. Cultura: O incentivo fiscal no Brasil**. Teoria e Debate**, n. 62, 2005. Disponível em: <http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cultura-o-incentivo-fiscal-no-brasil>. Acesso em: set. 2008.

SAYÃO, Luís F. Preservação digital no contexto das bibliotecas digitais: uma breve introdução. In: MARCONDES, C.H. et al. (Orgs.). **Biblioteca digital***:* saberes e práticas. Salvador: UFBA; Brasília: IBICT, 2005. p.113-143.

SCHLÜPMANN, Heide. **Unheimlichkeit des Blicks.** Das Drama des frühen deutschen Kinos. Basel; Frankfurt a.M: Stroemfeld/RoterVerlag: 1990.

SCHVARTZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H.; COSTA, V. **Tempos de Capanema**. 2. ed. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas e Editora Paz e Terra, 2000.

SCHWEINITZ, Jörg. **Prolog vor dem Film**. Nachdenken über ein neues Medium. Leipzig: Reclam, 1992.

SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL. **O dilema digital***:* questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. São Paulo: Cinemateca Brasileira: 2009.

SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO DA BAHIA. **Memória da Cultura***:* Funceb 30 anos (1994-2004). Salvador: SECTUR, 2004.

SEMINÁRIO NACIONAL DO AUDIOVISUAL. **Relatório do Seminário Nacional do Audiovisual** (Rio de Janeiro, 3 e 4 de dezembro de 2002). Disponível em <http://www.cinebrasiltv.com.br/pdf/relatorio.pdf>. Acesso em: jun. 2010.

SENNA, Orlando. **Políticas Culturais em Revista**, n.1, v.2, p.157-176, 2009a. Disponível em: <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>. Acesso em: mar. 2011. Entrevista concedida a Alexandre Barbalho, Anita Simis, Albino Rubim, Humberto Cunha e Taiane Fernandes.

_____. **Leis de comunicação e desafios do audiovisual no continente**, Conferencia Magistral proferida no DOCLATXXI, Encuentro de documentalistas latinoamericanos y del caribe siglo XXI, 2. Guayaquil, Ecuador, 29 out. 2009b.

_____.Orlando Senna: O real crescimento do audiovisual brasileiro. **Revista de Cinema**, n. 71, out. 2006. Entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano. Disponível em < http://www.cinemabrazil.com.br/pipermail/cinemabrasil/2006-October/002019.html>. Acesso em: 15 jul. 2010.

_____.**Diversidade Cultural e Audiovisual**. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2003/11/01/diversidade-cultural-e-audiovisual-por-orlando-senna/>. Acesso em: 14 jul. 2010.

SETARO, André. **Panorama do Cinema Baiano**. Salvador: FUNCEB / Coordenação de Imagem e Som, 1976.

SEVERINO, José Roberto; SANTOS, Adalberto (Orgs.). Dossiê Patrimônio e Memória. **Políticas Culturais em Revista**, n.1, v.3, p.157-176, 2010. Disponível em <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>. Acesso em: fev. 2012.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. **Economia e política cultural***:* acesso, emprego e financiamento. Brasília: Ministério da Cultura; IPEA, 2007a.

_____. **Política Cultural no Brasil, 2002-2006***:* acompanhamento e análise. Brasília: Ministério da Cultura; IPEA, 2007b .

SILVEIRA, Walter da. **A história do cinema vista da província**. Salvador: FUNCEB, 1978.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008

_____. Concine – 1976-1990. **Políticas Culturais em Revista**, n. 1, p. 36-55, 2008.

_____. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007, p. 133-155.

_____.**Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia**. [20--]. Disponível em:<http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/AnitaSimis.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2009.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

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

_____. A história da Cinemateca Brasileira. In: CINEMATECA BRASILEIRA 60 ANOS EM MOVIMENTO. **Catálogo de exposição**. São Paulo, 2006.

_____. Cinema brasileiro: por uma consciência de preservação. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 59-63, 1984.

SOUZA, Celina. Políticas públicas: questões temáticas e de pesquisa (Introdução do Dossiê: Políticas Públicas). **Caderno CRH**, Salvador, n. 39, p. 11-24, jul./dez. 2003.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emilio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SOUZA, Márcio. **Fascínio e repulsa**. Estado, cultura e sociedade no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. FNC, 2000.

THOMPSON, Cecília (Org.). **Cinemateca Brasileira e seus problemas**. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1964.

TRIGO, Lina. **Relatório da Filmoteca**. Salvador: FGM/Gerência de Arquivos e Bibliotecas, 2008. 17 p. (não publicado).

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo. Summus, 1997

UNESCO. **Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais**. Paris, 2005. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>. Acesso em: 10 set. 2008.

_____. **Políticas culturais para o desenvolvimento***:* uma base de dados para a cultura. Brasília: Unesco Brasil, 2003.

_____. **Declaração do México**. México, 1982. Disponível em <http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762 /11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2013.

_____. **Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images**. Belgrado, 1980. Disponível em: < http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: mai. 2008.

UNESCO. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural**. Paris, 1972. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001333/133369por.pdf>. Acesso em: dez. 2008.

_____. **Declaração Universal dos Direitos de Autor**. Genebra, 1952. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=15381&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 12 jan. 2011.

VARGAS, Getúlio. **O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país** – discurso proferido na manifestação promovida pelos cinematografistas. 25 jun. 1934. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/04.pdf/ download>. Acesso em: 10 nov. 2011.

VIEIRA, João Luiz. A preservação. Sou imagem e som... logo existo, in: MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO, 6ª, **CATÁLOGO** 2011. p. 80-82.

VOGL-BIENEK, Ludwig. Die historische Projetktionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf dem Film als Aufführungsereignis" [A arte histórica da projeção. Uma perspectiva histórica aberta em relação ao cinema como espetáculo], **KINtop**, Frankfurt a.M., n. 3, p. 11-32, 1994.

WAMBURG, Jorge. **Juca Ferreira quer dobrar Fundo Nacional de Cultura para R$ 600 milhões em 2011**. Brasília: Agência Brasil, 2010. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2010-10-20/juca-ferreira-quer-dobrar-fundo-nacional-de-cultura-para-r-600-milhoes-em-2011>. Acesso em: dez 2012.

WARNIER, Jean-Pierre. **A Mundialização da Cultura**. Bauru: Edusc, 2000.

WEFFORT, Francisco; SOUZA, Márcio (orgs.) **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Associação de amigos da Funarte, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave***:* um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo, Boitempo, 2007.

XAVIER, Ismail (Org.) **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Sétima arte***:* um culto moderno. São Paulo: Perspectiva; SCCT-SP, 1978.

ENTREVISTAS:

AYRES FILHO, Luiz Cardoso. [**A Cinemateca do ICLCA e a preservação audiovisual no Brasil]**. Cinemateca do ICLCA, Jaboatão dos Guararapes-PE, 06 dez. 2012. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

BUTRUCE, Débora. [**Preservação audiovisual no Brasil]**. CTAv, Rio de Janeiro, 20 out. 2010. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

COELHO, Fernanda. [**A Cinemateca Brasileira e a preservação audiovisual no Brasil]**. Cinemateca Brasileira, São Paulo, 14 dez. 2010. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

COSTA, Lídia; CARVALHO, Neuza; SOUZA, Ruth da Mota. [**Preservação audiovisual na FGM]**. FGM, Salvador, 07 fev. 2012. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

DAHL, Gustavo. [**Preservação audiovisual no Brasil]**. CTAv ; Conselho da Cinemateca Brasileira. Rio de Janeiro, 21 out. 2010. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

DOMINGUES, Mauro. [**Preservação audiovisual no Brasil]**. Arquivo Nacional, Ouro Preto, 18 jul. 2011. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

FREIRA, Rafael de Luna. [**A ABPA e a preservação audiovisual no Brasil]**. UFF, Ouro Preto, 18 jul. 2011. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

HEFFNER, Hernani. **[A Cinemateca do MAM-RJ e a preservação audiovisual no Brasil]**. Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, 20 out. 2010. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

LIMA, André Gil Pereira. [**Preservação audiovisual na Cinemateca da Fundaj]**. Cinemateca da Fundaj, Recife, 05 dez. 2011. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

LOPES, Simone da Invenção. [**Preservação audiovisual na Dimas/Funceb]**. DIMAS, Salvador – BA., 2 dez. 2011. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

MOREIRA, Francisco. [**Cinema e conservação de filmes]**. Labocine, Rio de Janeiro, 06 mar. 2012. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

SOUZA, Carlos Roberto de. [**A Cinemateca Brasileira e a preservação audiovisual no Brasil]**. Cinemateca Brasileira, São Paulo, 17 dez. 2010. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

SPENCER, Fernando. [**A Cinemateca da Fundaj]**. Cinemateca da Fundaj, Recife, 05 dez. 2011. Entrevista concedida para Laura Bezerra.

ANEXOS

ANEXO A[1] - RECOMENDAÇÕES INTERNACIONAIS

CONGRESSO INTERNACIONAL DE CINEMA (BERLIM, 1935)

Resolução da IX Comissão (para questões relativas aos arquivos internacionais de filmes)

O Congresso recomenda a todos os países instituir arquivos e possibilitar o intercâmbio entre eles. A função dos arquivos deve ser recolher toda a produção fílmica de um respectivo país, se possível, os negativos. A coleção deve abranger os filmes documentais – notadamente os filmes de expedição e análogos – assim como os materiais que não foram usados nos filmes propriamente ditos, mas que poderiam ter importância científica para a antropologia, a etnografia, a arte da dança, a geografia etc. As coleções devem também incluir os filmes importantes para o desenvolvimento da cinematografia, tanto do ponto de vista técnico quando temático. Os filmes científicos devem ser colecionados e catalogados por um departamento especial dos arquivos.

Recomenda-se aos diversos países que estimulem os produtores a entregar gratuitamente uma cópia dos filmes por eles produzidos ou que se encontrem em sua posse.

Resolution der Kommission IX (Internationale Filmarchivfragen) // Résolution de la Commission IX (pour les archives internationales du film), in: Der internationalen Filmkongress, Berlin 1935. Seine Organisation und seine Ergebnisse // Le Congrès International du Film. Organisation et resultants. Edição bilingue (alemão/francês), p. 22. Tradução nossa (do alemão).

ANEXO A² - RECOMENDAÇÕES INTERNACIONAIS

UNESCO (BELGRADO, 1980)

Recomendação sobre a salvaguarda e a preservação das imagens em movimento

A Conferência Geral da Organização da Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Belgrado de 23 de setembro a 28 de outubro de 1980, em sua 21º reunião,

Considerando que as imagens em movimento são uma expressão da personalidade cultural dos povos e que, devido a seu valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, formam parte integrante do patrimônio cultural de uma nação,

Considerando que as imagens em movimento constituem novas formas de expressão, particularmente características da sociedade atual, e nas quais se reflete uma parte importante e cada vez maior da cultura contemporânea,

Considerando que as imagens em movimento constituem também um modo fundamental de registrar a sucessão dos acontecimentos, e que, como tal, são testemunhos importantes e muitas vezes únicos de história, modos de vida e cultura dos povos, bem como da evolução do universo,

Observando que as imagens em movimento têm um papel cada vez mais importante como meios de comunicação e compreensão mútua entre os povos do mundo,

Observando ainda que, ao difundir conhecimentos e cultura em todo ou mundo, as imagens em movimento contribuem amplamente para a educação e ou enriquecimento humano,

Considerando, entretanto, que, devido às características de seu suporte material e aos diversos métodos de sua fixação, as imagens em movimento são extraordinariamente vulneráveis e devem ser conservadas em condições técnicas específicas,

Observando, ainda, que muitos elementos do patrimônio constituído pelas imagens em movimento desapareceram devido a decomposições, acidentes ou a uma eliminação injustificada, ou que representa um empobrecimento irreversível deste patrimônio,

Reconhecendo os resultados obtidos graças aos esforços das instituições especializadas para salvar as imagens em movimento dos perigos aos quais estão expostas,

Considerando que a necessidade de que cada Estado tome medidas adequadas destinadas a garantir a salvaguarda e a conservação para a posteridade dessa parte especialmente frágil de seu patrimônio cultural, do mesmo modo que se salvaguardam e conservam outras formas de bens culturais como fonte de enriquecimento para as gerações presentes e futuras,

Considerando, ao mesmo tempo, que as medidas adequadas destinadas a garantir a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento deveriam levar em conta a liberdade de opinião, expressão e informação, reconhecidas como parte essencial dos direitos humanos e das liberdades fundamentais inerentes à dignidade humana, e a necessidade de reforçar a paz e a cooperação internacional, assim como a posição legítima dos detentores de direitos que participem na produção das as imagens em movimento, incluindo os direitos de autor e direitos afins,

Reconhecendo ainda os direitos dos Estados a adotar medidas adequadas à salvaguarda e conservação das imagens em movimento, tendo em conta as obrigações impostas pelo direito internacional,

Considerando que as imagens em movimento criadas por os povos do mundo fazem parte do patrimônio da humanidade em seu conjunto e que, por conseguinte, deveria ser promovida uma cooperação internacionalmais estreita para salvaguardar e conservar estes testemunhos insubstituíveis do fazer humano, em particular em beneficio dos países que dispõem de recursos limitados,

Considerando também que, devido à crescente cooperação internacional, as imagens em movimento importadas desempenham um importante papel na vida cultural da maioria dos países,

Considerando que importantes aspectos da história e a cultura de alguns países, em particular daqueles anteriormente colonizados, estão registrados em forma de imagens em movimento que nem sempre são acessíveis aos países interessados,

Tomando nota de que a Conferência Geral já aprovou vários instrumentos internacionais relativos à proteção dos bens culturais móveis, em particular, a Convenção para a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado (1954), a Recomendação sobre as medidas encaminhadas para proibir e impedir a exportação, a importação e a transferência de propriedades ilícitas de bens culturais (1964), a Convenção sobre as medidas que devem ser adotadas para proibir e impedir a importação, a exportação e a transferência de propriedade ilícitas de bens culturais (1970) a Recomendação sobre ou intercâmbio internacional de bens culturais (1976) e a Recomendação sobre a proteção dos bens culturais móveis (1978),

Desejando complementar e ampliar a aplicação das normas e princípios estabelecidos nessas convenções e recomendações,

Tendo presentes as disposições da Convenção Universal sobre Direito de Autor, da Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas e da Convenção para a Proteção dos Artistas Intérpretes ou Executantes, os Produtores de Fonogramas e os Organismos de Radiodifusão,

Havendo examinado as propostas relativas à salvaguarda e à preservação de imagens em movimento,

Havendo decidido em sua 20ª reunião, que este tema seria objeto de uma recomendação dirigida aos Estados Membros,

*Aprova n*o dia de hoje, 27 de outubro de 1980, a presente recomendação:

A Conferência Geral recomenda aos Estados Membros que apliquem as seguintes disposições, adotando as medidas legislativas ou de outra natureza que sejam necessárias, e em conformidade com ou sistema constitucional ou a prática de cada Estado, as medidas necessárias para aplicar em seu território os princípios e normas formulados nesta Recomendação.

A Conferência Geral recomenda aos Estados Membros que divulguem a presente Recomendação para as autoridades e serviços competentes.

A Conferência Geral recomenda aos Estados Membros que informem nas datas e nas formas que determinarem, das medidas que tenham tomado para aplicar esta Recomendação.

1. Definições

1. Para os efeitos da presente Recomendação:

a) Será entendido por "imagens em movimento" qualquer série de imagens captadas e fixadas em um suporte (independentemente do método de captação das mesmas e da natureza do suporte -- por exemplo, filmes, fitas disco, etc. -- utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las) com ou sem acompanhamento sonoro que, ao serem projetadas, dão uma impressão de movimento e estão destinadas à comunicação ou distribuição ao público ou se produzem com fins de documentação; considera-se que compreendem entre outros, elementos das seguintes categorias:

i) produções cinematográficas (como filmes de longa e curta-metragem, filmes de divulgação científica, documentários e atualidades, desenhos animados e filmes educativos);

ii) produções televisivas realizadas por ou para os organismos de radiodifusão;

iii) produções videográficas (contidas nos videogramas) que no sejam as mencionadas em i) e ii);

b) será entendido por "elemento de copiagem" ou suporte material das imagens em movimento, constituído no caso de filme cinematográfico por um negativo, um internegativo ou um interpositivo, e, no de um videograma por um original, destinando-se estes elementos de copiagem à obtenção de cópias;

c) será entendido por "cópia de projeção" ou suporte material das imagens em movimento propriamente destinado à visão e/ou à comunicação das imagens.

2. Para os fins da presente recomendação, será entendido por "produção nacional" as imagens em movimento cujo produtor, ou pelo menos um dos co-produtores, tenha seu domicílio habitual n território do Estado de que se trate.

II. Princípios gerais

3. Todas as imagens em movimento de produção nacional devem ser consideradas pelos Estados Membros como parte integrante de seu "patrimônio de imagens em movimento". As imagens em movimento de produção original estrangeira podem formar parte também do patrimônio cultural de um determinado país quando assumem particular importância nacional do ponto de vista cultural ou histórico do dito país. Caso não seja possível, por motivos técnicos ou financeiros, a transmissão da totalidade deste patrimônio às gerações futuras, se deveria salvaguardar e conservar a maior parte possível dele. Deveriam ser tomadas as medidas necessárias para coordenar a ação de todos os organismos públicos e privados interessados, com ou objetivo de formular e aplicar uma política ativa com este fim.

4. Deveriam ser tomadas as medidas adequadas para que ou patrimônio constituído pelas imagens em movimento tenha uma proteção física apropriada contra a deterioração causada pelo tempo e pelo meio ambiente. Como as más condições de armazenamento aceleram a deterioração à qual estão constantemente expostos os suportes materiais e podem causar inclusive sua destruição total, as imagens em movimento deveriam ser conservadas em arquivos de cinema e de televisão oficialmente reconhecidos e processadas de acordo com as melhores normas arquivísticas. Por outro lado, deveriam ser realizadas pesquisas específicas

para a criação de suportes materiais de alta qualidade e duração para a adequada salvaguarda e conservação das imagens em movimento.

5. Deveriam ser tomadas medidas para impedir a perda, a eliminação injustificada ou a deterioração de qualquer dos itens que integram a produção nacional. Por conseguinte, em cada país, deveriam ser encontrados os meios para que os elementos de copiagem ou as cópias com qualidade de arquivo das imagens em movimento possam ser sistematicamente incorporadas, salvaguardadas e conservadas em instituições públicas ou privadas de caráter não lucrativo.

6. Deveria ser facilitado ou mais amplo acesso possível às obras e fontes de informação que representam as imagens em movimento incorporadas, salvaguardadas e conservadas por instituições públicas ou privadas de caráter não lucrativo. A utilização destas obras não deveriam prejudicar os direitos legítimos e os interesses daqueles que intervêm em sua produção e exploração, segundo ou estipulado na Convenção Universal sobre Direito de Autor, na Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, na Convenção para a Proteção dos Artistas Intérpretes ou Executantes, os Produtores de Fonogramas e os Organismos de Radiodifusão, e na legislação nacional.

7. Para levar a cabo com êxito um programa de salvaguarda e conservação verdadeiramente eficaz, se deveria solicitar a cooperação de todos os que intervenham na produção, distribuição, salvaguarda e conservação de imagens em movimento. Portanto, deveriam ser organizadas atividades de informação pública com objetivo de inculcar nos círculos profissionais interessados uma visão geral da importância das imagens em movimento para ou patrimônio nacional e a consequente necessidade de salvaguardá-las e conservá-las como testemunhos da vida da sociedade contemporânea.

III. Medidas recomendadas

8. Em conformidade com os princípios antes expostos, e de acordo com sua prática constitucional habitual, os Estados Membros são convidados a tomar todas as medidas necessárias, inclusive a concessão aos os arquivos oficialmente reconhecidos dos recursos necessários no que se refere a pessoal, material, equipamentos e fundos para salvaguardar e conservar efetivamente seu patrimônio constituído por imagens em movimento de acordo com as seguintes diretrizes:

Medidas jurídicas e administrativas

9. Para conseguir que as imagens em movimento que formam parte do patrimônio cultural dos países sejam sistematicamente conservadas, Estados Membros são convidados a adotar medidas em virtude das quais as instituições de arquivo oficialmente reconhecidas possam obter, para sua salvaguarda e conservação, uma parte ou a totalidade da produção nacional do país. Tais medidas poderiam incluir, por exemplo, acordos voluntários com os detentores de direitos para ou depósito das imagens em movimento, a obtenção das imagens em movimento através de compra ou doação, ou a criação de sistemas de depósito legal através de medidas legislativas ou administrativas apropriadas. Tais mediadas complementariam e co-existiraim com os acordos vigentes relativos às imagens em movimento de propriedade pública. As medidas tomadas com este fim deverão ser compatíveis com as disposições da legislação nacional e com os instrumentos internacionais sobre a proteção dos direitos humanos, ou direito de autor e a proteção dos artistas intérpretes ou executantes, os produtores de fonogramas e os organismos de

radiodifusão, que se apliquem às imagens em movimento, e deveriam levar em conta as condições especiais existentes nos países em desenvolvimento com referência a alguns desses instrumentos. No caso de adoção de sistemas de depósito legal, estes deveriam estipular que:

a) as imagens em movimento de produção nacional, independentemente de quais sejam as características materiais de seu suporte ou da finalidade para a qual hajam sido criadas, deveriam ser depositadas através de pelo menos uma cópia completa, de mais alta qualidade técnica, acompanhada preferencialmente por elementos de copiagem;

b) o material deveria ser depositado pelo produtor -- tal como definido pela legislação nacional -- que tenha sua sede ou sua residência habitual no território do Estado concernente, independentemente de qualquer acordo de coprodução estabelecido com um produtor estrangeiro;

c) o material depositado deveria ser conservado nos arquivos de cinema ou televisão oficialmente reconhecidos; onde estes arquivos não existem, deveriam ser empreendidos esforços para criá-los em nível nacional e/ou regional; enquanto arquivos oficialmente reconhecidos não sejam criados, o material deveria ser conservado provisionalmente em locais devidamente equipados;

d) o depósito deveria ser feito o mais cedo possível dentro de um prazo máximo estipulado por regulamentação nacional;

e) o depositante deveria ter acesso controlado ao material depositado cada vez que necessite efetuar novas cópias, na condição de que tal acesso não cause dano ao material;

f) conforme disposto nos convênios internacionais e na legislação nacional relativa aos direitos autorais e de proteção dos artistas intérpretes ou executantes, produtores de fonogramas e organismos de radiodifusão, os arquivos oficialmente reconhecidos deveriam ser autorizados a:

   i) tomar todas as medidas necessárias para salvaguardar e conservar o patrimônio de imagens em movimento e, onde seja possível, melhorar sua qualidade técnica; quando se proceda à reprodução de imagens em movimento, deveriam ser levados em conta todos os direitos aplicáveis às obras em questão;

   ii) proceder à exibição, em suas dependências, de uma cópia de projeção, em caráter não lucrativo, por um número limitado de assistentes, com finalidades didáticas, de estudo ou de pesquisa, sob condição de que tal uso não entre em conflito com a exploração normal da obra e sempre que não haja risco de dano ao material depositado;

g) o material depositado e as cópias que sejam feitas a partir deles não deveriam ser utilizadas para qualquer outra finalidade nem deveria ser modificado em seu conteúdo;

h) os arquivos oficialmente reconhecidos deveriam ser autorizados a solicitar aos usuários que contribuam de maneira razoável a sufragar os custos dos serviços prestados.

10. A salvaguarda e conservação de todas as imagens em movimento da produção nacional deveria ser considerada como principal finalidade. Entretanto, enquanto o progresso da tecnologia não encontra soluções que o permitam em todas partes, naqueles casos em que não seja possível, por razões de custo ou de espaço, gravar a totalidade das imagens em movimento difundidas publicamente ou salvaguardar e preservar a longo prazo todo ou

material depositado, convida-se a cada Estado Membro a estabelecer os princípios que determinem quais imagens devem ser gravadas e/ou depositadas para a posteridade, incluindo as "gravações efêmeras" que tenham um excepcional caráter documental. As imagens em movimento que, por seu valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico formam parte do patrimônio cultural de uma nação deveriam ser conservadas em caráter prioritário. Todo sistema que se estabeleça com este fim deve prever que a seleção deve ser baseada no mais amplo consenso possível de pessoas competentes e, com particular referência, os critérios de avaliação estabelecidos pelos arquivistas profissionais. Além disso, se deve evitar a eliminação de material até que tenha transcorrido tempo suficiente para permitir uma correta avaliação. O material assim eliminado deveria ser devolvido ao depositante.

11. Os produtores estrangeiros e os responsáveis pela distribuição pública de imagens em movimento produzidas no estrangeiro, deveriam ser encorajados de acordo com o espírito desta Recomendação e sem prejuízo da livre circulação das imagens em movimento através das fronteiras nacionais, a depositar voluntariamente nos arquivos oficialmente reconhecidos dos países nos quais são publicamente distribuídos, uma cópia de mais alta qualidade técnica das imagens em movimento, ressalvando-se todos os direitos concernentes. Em particular se deverá insistir junto aos responsáveis pela distribuição de imagens em movimento dubladas ou legendadas no idioma ou idiomas do país onde são publicamente distribuídas, que são consideradas como parte do patrimônio de imagens em movimento do país em questão, ou que possuam um valor importante para fins culturais, de pesquisa e ensino, e portanto devem ser depositadas, dentro do espírito de cooperação internacional. Os arquivos oficialmente reconhecidos deveriam tratar de estabelecer tais sistemas de depósito e, além disso, incorporar, ressalvando todos os direitos concernentes, cópias de imagens em movimento de excepcional valor universal, mesmo que não tenham sido distribuídos publicamente em questão. O controle e acesso a tal materia1 deveriam estar regidos pelas disposições do parágrafo 9 e), f), g) e h) supracitado.

12. Os Estados Membros são convidados a prosseguir no estudo da eficácia das medidas propostas no parágrafo 11º. No caso de, após um razoável período de prova, a forma sugerida de depósito voluntário não conseguir assegurar a adequadas salvaguarda e conservação das imagens em movimento, adaptadas que sejam, de particular importância, do ponto de vista da cultura e história de um Estado, caberá ao Estado em questão determinar, de acordo com as disposições de sua legislação nacional, as medidas que deveriam ser adotadas para impedir o desaparecimento, particularmente através da destruição, de cópias das imagens em movimento adaptadas, levando devidamente em conta os legítimos detentores de direitos sobre estas imagens em movimento de importância nacional especial.

13. Os Estados Membros são também convidados a investigar a viabilidade de permitir - levando devidamente em conta as convenções internacionais sobre o direito de autor e a proteção dos artistas intérpretes ou executantes, produtores de fonogramas e organismos de radiodifusão - aos arquivos oficialmente reconhecidos a utilização do material depositado para pesquisa e reconhecidas finalidades didáticas, desde que tal utilização não entre em conflito com a exploração normal das obras.

Medidas técnicas

14. Os Estados Membros são convidados a prestar a devida atenção às normas arquivísticas referentes ao armazenamento e tratamento das imagens em movimento recomendadas pelas organizações internacionais competentes em matéria de salvaguarda e de conservação das imagens em movimento.

15. Além disso, os Estados Membros são também convidados a tomar as disposições necessárias para que as instituições encarregadas de salvaguardar e conservar o patrimônio de imagens em movimento adotem as seguintes medidas:

a) estabelecer e facilitar filmografias nacionais e catálogos de todas as categorias de imagens em movimento, assim como descrições de suas coleções, procurando, onde for possível, a padronização dos sistemas de catalogação; tal material de documentação constituiria em seu conjunto um inventário do patrimônio de imagens em movimento do país;

b) coletar, conservar e disponibilizar, com fins de investigação, registros institucionais, documentos pessoais e outros materiais que documentem a origem, a produção, a distribuição e a projeção de imagens em movimento, sob condição de acordo das pessoas concernentes;

c) manter em boas condições o equipamento, parte do qual talvez já não se utilize no geral, mas que talvez seja necessário para a reprodução e a projeção do material conservado ou, quando isto não for possível, assegurar que as imagens em movimento em questão sejam transferidas para outro suporte material que permita sua reprodução e projeção;

d) assegurar que sejam rigorosamente aplicadas as normas relativas ao armazenamento, à salvaguarda, à conservação, à restauração e à reprodução das imagens em movimento;

e) na medida do possível, melhorar a qualidade técnica das imagens em movimento a serem salvaguardadas e conservadas, assegurando que fiquem em condições compatíveis com seu duradouro e efetivo armazenamento e uso; quando o tratamento requerer a reprodução do material, haveria que levar em conta todos os direitos referentes à imagem em questão.

16. Os Estados Membros são convidados a estimular os organismos privados e os particulares que possuam imagens em movimento a que tomem as medidas necessárias para assegurar a salvaguarda e conservação destas imagens em condições técnicas adequadas. Estes organismos privados e particulares deveriam ser estimulados a depositar nos arquivos oficialmente reconhecidos os elementos de copiagem disponíveis ou, na falta destes, cópias das imagens em movimento feitas antes da introdução do sistema de depósito.

Medidas complementares

17. Os Estados Membros são convidados a estimular as autoridades competentes e outros órgãos que se interessem pela salvaguarda e conservação das imagens em movimento a empreender atividades de informação pública destinadas a:

a) promover entre todos aqueles envolvidos com a produção e distribuição de imagens em movimento uma noção do valor permanente de tais imagens do ponto de vista educativo, cultural, artístico, científico e histórico, assim como sensibilizá-los da consequente necessidade de colaborar para sua salvaguarda e conservação;

b) chamar a atenção do público em geral sobre a importância educativa, cultural, artística, científica e histórica das imagens em movimento e para as medidas necessárias para sua salvaguarda e conservação.

18. Deveriam ser tomadas medidas, em nível nacional, no sentido de coordenar as pesquisas em campos relacionados com a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento e para estimular as investigações dirigidas especificamente para lograr sua conservação a longo prazo por um custo razoável. Todas as pessoas interessadas deveriam ser informadas sobre os métodos e técnicas para a salvaguarda e conservação de as imagens em movimento, inclusive os resultados das investigações relevantes.

19. Deveriam ser organizados programas de treinamento referentes à salvaguarda e a restauração, abarcando as técnicas mais recentes.

IV. Cooperação internacional

20. Os Estados Membros são convidados a associar seus esforços com objetivo de promover a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento que formam parte do patrimônio cultural das nações. Tal cooperação deveria ser estimulada pelas competentes organizações internacionais governamentais e não-governamentais competentes e deveria compreender as seguintes medidas:

a) participação em programas internacionais para o estabelecimento da infraestrutura indispensável, nos planos regional ou nacional, necessária para salvaguardar e conservar ou patrimônio de imagens em movimento dos países que não dispõem de recursos suficientes ou das instalações apropriadas;

b) troca de informação sobre os métodos e técnicas de salvaguarda e conservação das imagens em movimento e, em particular, sobre os resultados de as pesquisas mais recentes;

c) organização de cursos de treinamento nacionais ou internacionais em campos afins, em particular para os participantes de países em desenvolvimento;

d) ação comum para a padronização dos métodos de catalogação especificamente destinados aos arquivos de imagens em movimento;

e) autorização, sujeita às disposições pertinentes dos convênios internacionais e da legislação nacional que regem o direito de autor e a proteção dos artistas intérpretes ou executantes, os produtores de fonogramas e os organismos de radiodifusão, para empréstimo de cópias de imagens em movimento a outros arquivos oficialmente reconhecidos, exclusivamente para fins didáticos, de estudo ou de pesquisa, desde que se obtenha o consentimento dos detentores dos direitos e dos arquivos concernentes e que nenhum dano seja causado ao material emprestado.

21. Deveria prestar-se cooperação técnica, em especial aos países em desenvolvimento, para assegurar ou facilitar a salvaguarda e a conservação de seu patrimônio de imagens em movimento.

22. Os Estados Membros são convidados a cooperar para que todos eles possam ter acesso às imagens em movimento relacionadas com sua história e sua cultura e das quais no possuam elementos de copiagem ou cópias de projeção. Para esta finalidade, cada Estado Membro fica convidado a:

a) facilitar, no caso das imagens em movimento depositadas em arquivos oficialmente reconhecidos e que se relacionem com a história ou a cultura de ouro país, a obtenção, por parte dos arquivos oficialmente reconhecidos deste país de elementos de copiagem ou de uma copia de projeção de tais imagens;

b) estimular as instituições e organismos privados existentes em seu território que possuam tais imagens em movimento, a depositar voluntariamente elementos de copiagem uma copia de projeção de tai imagens nos arquivos oficialmente reconhecidos do país em questão.

Quando necessário, o material fornecido de acordo com (a) e (b) deveria ser posto à disposição contra reembolso das despesas por parte do requisitante. Entretanto, considerando o custo envolvido, os elementos de copiagem ou as cópias de exibição das imagens em movimento conservadas pelos Estados Membros como propriedade pública e que se relacionem com a história e a cultura dos países em desenvolvimento, deveriam estar disponíveis para os arquivos oficialmente reconhecidos destes países em condições particularmente favoráveis. Qualquer material a ser fornecido de acordo com este parágrafo deverá levar em conta os direito de autor e dos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores de fonogramas e dos organismos de radiodifusão.

23. Quando um país tenha perdido imagens em movimento pertencentes a seu patrimônio cultural ou histórico, independente das circunstâncias, e em particular como consequência de uma ocupação colonial ou estrangeira, os Estados Membros são convidados, no caso de solicitação destas imagens, a cooperar, no espírito da Resolução 5/10.1/1, III, adotada pela Conferência Geral em sua vigésima reunião.

UNESCO. *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*. Belgrado, 1980. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140 /114029s.pdf#page =163>. Acesso em: jun. 2008 e *Recomendação sobre a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento* (traduzido do espanhol por Cosme Alves Netto), in: CALIL; XAVIER, 1981, p. 141-160.

ANEXO A[3] - RECOMENDAÇÕES INTERNACIONAIS

PARLAMENTO EUROPEU (STRASSBURGO, 2005)

Recomendação do Parlamento Europeu e do Conselho, de 16 de Novembro de 2005, relativa ao património cinematográfico e à competitividade das actividades industriais conexas

(2005/865/CE)

O PARLAMENTO EUROPEU E O CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA,

Tendo em conta o Tratado que institui a Comunidade Europeia, nomeadamente o artigo 157.o,

Tendo em conta a proposta da Comissão [1],

Tendo em conta o parecer do Comité Económico e Social Europeu [2],

Após consulta ao Comité das Regiões,

Deliberando nos termos do artigo 251.o do Tratado [3],

Considerando o seguinte:

(1) O n.o 4 do artigo 151.o do Tratado estabelece que, na sua acção ao abrigo de outras disposições do Tratado, a Comunidade deve ter em conta os aspectos culturais, a fim de, nomeadamente, respeitar e promover a diversidade das suas culturas.

(2) A cinematografia é uma forma artística veiculada por um suporte frágil, cuja conservação exige a intervenção das autoridades públicas. As obras cinematográficas são uma componente essencial do nosso património cultural, pelo que merecem total protecção.

(3) Para além do seu valor cultural, as obras cinematográficas são uma fonte de informação histórica sobre a sociedade europeia, um testemunho global da história e da riqueza das identidades culturais da Europa e da diversidade do seu povo. As imagens cinematográficas são um elemento essencial de aprendizagem sobre o passado e de reflexão cívica sobre a nossa civilização.

(4) A presente recomendação visa promover uma melhor exploração do potencial industrial e cultural do património cinematográfico europeu mediante o fomento de políticas de inovação, investigação e desenvolvimento tecnológico no domínio conservação e restauro de obras cinematográficas. As medidas a seguir recomendadas têm por objectivo assegurar as condições necessárias à competitividade da indústria cinematográfica da Comunidade e acelerar o desenvolvimento da sua competitividade.

(5) O património cinematográfico é uma componente importante da indústria cinematográfica e o facto de encorajar a sua conservação, restauro e exploração pode contribuir para melhorar a competitividade desta indústria.

(6) O desenvolvimento da indústria cinematográfica europeia reveste-se de uma importância capital para a Europa devido ao seu significativo potencial em matéria de acesso à cultura, desenvolvimento económico e criação de emprego, não só no que se refere à produção e exibição de filmes, como também no que se refere à recolha, catalogação, conservação e

restauro de obras cinematográficas. As condições necessárias para a competitividade das actividades industriais relacionadas com o património cinematográfico devem ser melhoradas, especialmente no que se refere a uma melhor utilização dos instrumentos tecnológicos como a digitalização.

(7) A realização integral deste potencial exige a existência de uma indústria cinematográfica próspera e inovadora na Comunidade. Este objectivo pode ser atingido melhorando as condições de conservação, restauro e exploração do património cinematográfico e suprimindo os obstáculos ao desenvolvimento e à plena competitividade da indústria, nomeadamente mediante a recolha, a catalogação, a conservação e o restauro do património cinematográfico e tornando-o acessível para fins pedagógicos, culturais, de investigação ou para outras utilizações não comerciais semelhantes, em todos os casos no respeito dos direitos de autor e dos direitos conexos.

(8) A competitividade geral da indústria cinematográfica será estimulada mediante um ambiente propício à cooperação entre as entidades designadas, que poderiam ser arquivos europeus nacionais ou regionais, institutos cinematográficos ou organismos similares, sobre questões relativas à conservação e protecção do património cinematográfico.

(9) A Resolução do Conselho, de 26 de Junho de 2000, relativa à conservação e valorização do património cinematográfico europeu [4], convidou os Estados-Membros a cooperar no restauro e na conservação do património cinematográfico, incluindo o recurso às técnicas de digitalização, no intercâmbio de boas práticas neste sector e no incentivo à colocação progressiva em rede das bases de dados dos arquivos europeus, bem como a considerar a possibilidade de utilização destes acervos com finalidades pedagógicas.

(10) A Convenção Europeia relativa à Protecção do Património Audiovisual prevê que cada parte deve criar, por via legislativa ou outro meio apropriado, o depósito legal obrigatório do material de imagens em movimento que faça parte do seu património audiovisual produzido ou co-produzido no território da parte em causa.

(11) A Comunicação da Comissão, de 26 de Setembro de 2001, sobre certos aspectos jurídicos respeitantes às obras cinematográficas e outras obras audiovisuais [5], examinou o depósito legal das obras audiovisuais a nível nacional ou regional como uma das formas possíveis de conservar e proteger o património audiovisual europeu e lançou um exercício de avaliação da situação no que se refere ao depósito das obras cinematográficas nos Estados-Membros.

(12) Na reunião de 5 de Novembro de 2001 do Conselho (Cultura/Audiovisual), o presidente do Conselho declarou que o conteúdo da comunicação da Comissão tinha sido favoravelmente acolhido pelo Conselho.

(13) Na sua Resolução de 2 de Julho de 2002 [6] sobre a Comunicação da Comissão, o Parlamento Europeu salientou a importância de proteger o património cinematográfico e apoiou a abordagem da Convenção Europeia para a Protecção do Património Audiovisual, que constitui uma referência importante numa época marcada por intensas mudanças tecnológicas. A passagem gradual às tecnologias digitais permitirá uma maior competitividade da indústria cinematográfica e contribuirá, a longo prazo, para a redução dos custos de catalogação, depósito, conservação e restauro das obras audiovisuais. Simultaneamente, esta iniciativa criará novas possibilidades de inovação no domínio da protecção do património cinematográfico.

(14) A Resolução do Conselho de 24 de Novembro de 2003, sobre o depósito de obras cinematográficas na União Europeia [7], convidou os Estados-Membros a estabelecer um

sistema eficaz de depósito e conservação das obras cinematográficas que constituem o seu património audiovisual nos respectivos arquivos nacionais, institutos cinematográficos ou instituições análogas, caso ainda não possuam esses sistemas.

(15) Os Estados-Membros já possuem regimes para a recolha e a conservação das obras cinematográficas que façam parte do seu património audiovisual. Quatro em cada cinco desses regimes baseiam-se na obrigação jurídica ou contratual de depositar todos os filmes, ou pelo menos os filmes que tenham beneficiado de um financiamento público.

(16) Por "material de imagens em movimento" entende-se um conjunto de imagens em movimento gravadas por qualquer meio e em qualquer suporte, com ou sem som, que transmitam uma impressão de movimento.

(17) Por "obra cinematográfica" entende-se o material de imagens em movimento, de qualquer duração, em especial obras cinematográficas de ficção, desenhos animados e documentários, destinado a ser exibido em salas de cinema.

(18) Por "obra cinematográfica que faz parte do seu património audiovisual" entende-se a produção cinematográfica, incluindo co-produções com outros Estados-Membros e/ou países terceiros, como tal qualificada pelos Estados-Membros ou pelas entidades designadas por estes, com base em critérios objectivos, transparentes e não-discriminatórios. O conjunto do património audiovisual de todos os Estados-Membros constitui o património audiovisual europeu.

(19) De forma a garantir a sua transmissão para as gerações futuras, o património cinematográfico europeu deve ser sistematicamente recolhido, catalogado, conservado e restaurado, em todos os casos no respeito dos direitos de autor e dos direitos conexos.

(20) O património cinematográfico europeu deve estar mais acessível para fins pedagógicos, culturais, de investigação ou para outras utilizações não comerciais semelhantes, em todos os casos no respeito dos direitos de autor e dos direitos conexos.

(21) A cessão das obras cinematográficas para as entidades de arquivo não implica a cessão dos direitos de autor e dos direitos conexos a essas entidades.

(22) A alínea c) do n.o 2 do artigo 5.o da Directiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de Maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação [8], estabelece que os Estados-Membros podem prever uma excepção ou limitação no que se refere a actos específicos de reprodução praticados por bibliotecas acessíveis ao público ou por arquivos, que não tenham por objectivo a obtenção de uma vantagem económica ou comercial, directa ou indirecta,

TOMAM NOTA DA INTENÇÃO DA COMISSÃO DE:

1. considerar a possibilidade de impor aos beneficiários de financiamento comunitário o depósito obrigatório, em pelo menos um arquivo nacional, de uma cópia dos filmes europeus que tenham obtido financiamento comunitário;

2. apoiar a cooperação entre as entidades designadas;

3. considerar a possibilidade de financiar projectos de investigação nos domínios da conservação a longo prazo e restauro de filmes;

4. promover normas europeias em matéria de catalogação de filmes, com o objectivo de melhorar a interoperabilidade das bases de dados, incluindo mediante o co-financiamento dos

projectos de normalização e a intensificação do intercâmbio de melhores práticas, respeitando simultaneamente a diversidade linguística;

5. facilitar a negociação, entre as entidades designadas e os titulares dos direitos, de um modelo de contrato de âmbito europeu que determine as condições em que as entidades designadas podem facultar o acesso do público às obras cinematográficas depositadas;

6. controlar e avaliar a forma como as medidas definidas na presente recomendação são aplicadas na prática, e considerar a necessidade de adoptar medidas complementares.

RECOMENDAM AOS ESTADOS-MEMBROS que melhorem as condições de conservação, restauro e exploração do património cinematográfico e eliminem os obstáculos ao desenvolvimento e à plena competitividade da indústria cinematográfica europeia, intervindo do seguinte modo:

1. fomentando uma exploração mais intensa do potencial industrial e cultural do património cinematográfico europeu através de medidas sistemáticas de conservação e restauro, promovendo as políticas de inovação, investigação e desenvolvimento tecnológico no domínio da conservação e do restauro das obras cinematográficas;

2. adoptando, até 16 de Novembro de 2007, medidas administrativas, legislativas ou outras adequadas, tendentes a garantir que as obras cinematográficas que façam parte do seu património audiovisual sejam sistematicamente recolhidas, catalogadas, conservadas, restauradas e disponibilizadas para fins pedagógicos, culturais, de investigação ou para outras utilizações não comerciais semelhantes, em todos os casos no respeito dos direitos de autor e dos direitos conexos;

3. designando as entidades idóneas para levar a cabo as tarefas de interesse público descritas no ponto 2 de forma independente e profissional, garantindo-lhes os recursos financeiros e técnicos mais adequados possíveis;

4. incentivando as autoridades designadas a especificar, de comum acordo ou mediante um contrato celebrado com os titulares dos direitos, as condições em que podem ser disponibilizadas ao público as obras cinematográficas depositadas;

5. considerando, designadamente na perspectiva da promoção do património cinematográfico, a possibilidade de criar ou apoiar academias cinematográficas nacionais ou organismos similares;

6. adoptando todas as medidas adequadas para incrementar a utilização das tecnologias digitais e das novas tecnologias na recolha, na catalogação, na conservação e no restauro das obras cinematográficas;

Recolha

7. realizando a recolha sistemática das obras cinematográficas que façam parte do seu património audiovisual, mediante a obrigação legal ou contratual de depositar nas entidades designadas pelo menos uma cópia de boa qualidade das obras cinematográficas. Ao estabelecer as condições do depósito, os Estados-Membros deverão assegurar que:

a) durante um período de transição, sejam abrangidas as produções ou co-produções que tenham recebido um financiamento público a nível nacional ou regional; uma vez expirado este período de transição, deverão ser abrangidas, na medida do possível, todas as produções, incluindo as que não beneficiaram de financiamento público,

b) as obras cinematográficas depositadas sejam de boa qualidade técnica, de forma a facilitar a sua conservação e reprodução, e acompanhadas de metadados normalizados, se for esse o caso,

c) o depósito seja feito na altura em que o filme é disponibilizado ao público e, em todo o caso, num prazo não superior a dois anos a contar dessa data;

Catalogação e criação de bases de dados

8. adoptando medidas adequadas (susceptíveis de dar origem a um código de arquivo da produção cinematográfica) para promover a catalogação e a elaboração de um índice das obras cinematográficas depositadas e incentivar a criação de bases de dados contendo informações sobre os filmes, recorrendo a normas europeias e internacionais;

9. promovendo a normalização europeia e a interoperabilidade das bases de dados de filmografia e a sua acessibilidade ao público, por exemplo, através da Internet, em particular mediante a participação activa das entidades designadas;

10. explorando a possibilidade de criar uma rede de bases de dados que articule o património audiovisual europeu juntamente com as organizações pertinentes, nomeadamente o Conselho da Europa (Eurimages e o Observatório Audiovisual Europeu);

11. instando as entidades de arquivo a valorizar as obras depositadas, organizando-as em acervos a nível europeu, por exemplo em função do tema, do autor e do período;

Conservação

12. adoptando legislação ou utilizando outros métodos, conformes às práticas nacionais, para garantir a conservação das obras cinematográficas depositadas. As medidas de conservação devem incluir, nomeadamente:

a) a reprodução de filmes em novos suportes de gravação,

b) a conservação do material necessário para a exibição de obras cinematográficas em diversos suportes;

Restauro

13. adoptando todas as medidas adequadas para autorizar, no quadro da sua legislação, a reprodução de obras cinematográficas depositadas para efeitos de restauro, permitindo que os titulares dos direitos beneficiem do potencial industrial melhorado das suas obras, graças ao restauro, com base num acordo entre todas as partes interessadas;

14. incentivando projectos de restauro de filmes antigos ou de filmes com um elevado valor cultural ou histórico;

Facultar o acesso às obras cinematográficas depositadas para fins pedagógicos, culturais, de investigação ou para outras utilizações não comerciais de natureza semelhante

15. adoptando as medidas legislativas ou administrativas necessárias para que as entidades designadas possam tornar as obras cinematográficas depositadas acessíveis para fins pedagógicos, culturais, de investigação ou para outras utilizações não comerciais de natureza semelhante, em todos os casos no respeito dos direitos de autor e dos direitos conexos;

16. tomando medidas adequadas para garantir às pessoas com deficiência o acesso às obras cinematográficas depositadas, em todos os casos no respeito dos direitos de autor e dos direitos conexos;

Formação profissional e literacia mediática

17. promovendo a formação profissional em todos os domínios relacionados com o património cinematográfico, a fim de fomentar uma melhor exploração do potencial industrial do património cinematográfico;

18. promovendo a utilização do património cinematográfico enquanto meio de reforçar a dimensão europeia no ensino e promover a diversidade cultural;

19. encorajando e favorecendo a educação visual, o ensino do cinema e da literacia mediática nos sistemas nacionais de ensino a todos os níveis, nos programas de formação profissional e nos programas europeus;

20. promovendo uma colaboração estreita entre os produtores, distribuidores, difusores e institutos cinematográficos com fins educativos, respeitando simultaneamente os direitos de autor e os direitos conexos;

Depósito

21. considerando a criação de um sistema de depósito voluntário ou obrigatório:

a) do material acessório e publicitário relacionado com obras cinematográficas que façam parte do património audiovisual nacional,

b) das obras cinematográficas que façam parte do património audiovisual nacional de outros países,

c) do material de imagens em movimento que não sejam obras cinematográficas,

d) das obras cinematográficas do passado;

Cooperação entre as entidades designadas

22. incentivando e apoiando as entidades designadas com vista ao intercâmbio de informações e à coordenação das respectivas actividades a nível nacional e europeu, por exemplo, com o objectivo de:

a) garantir a coerência dos métodos de recolha e de conservação e a interoperabilidade das bases de dados,

b) editar, por exemplo em DVD, material de arquivo com legendagem em tantas línguas da União Europeia quanto possível, em todos os casos no respeito dos direitos de autor e dos direitos conexos,

c) compilar uma filmografia europeia,

d) desenvolver uma norma comum para o intercâmbio electrónico de informações,

e) realizar projectos de investigação e pedagógicos comuns, promovendo simultaneamente o desenvolvimento de redes europeias de escolas e de museus de cinema;

Acompanhamento da presente recomendação

23. informando a Comissão, de dois em dois anos, das medidas tomadas em resposta à presente recomendação.

Feito em Estrasburgo, em 16 de Novembro de 2005.

Pelo Parlamento Europeu

O Presidente

J. Borrell Fontelles

Pelo Conselho

O Presidente

Bach of Lutterworth

[1] JO C 123 de 30.4.2004, p. 4.

[2] JO C 74 de 23.3.2005, p. 18.

[3] Parecer do Parlamento Europeu de 10 de Maio de 2005 (ainda não publicado no Jornal Oficial) e Decisão do Conselho de 24 de Outubro de 2005.

[4] JO C 193 de 11.7.2000, p. 1.

[5] JO C 43 de 16.2.2002, p. 6.

[6] JO C 271 E de 12.11.2003, p. 176.

[7] JO C 295 de 5.12.2003, p. 5.

[8] JO L 167 de 22.6.2001, p. 10.

Jornal Oficial, nº L 323 de 09/12/2005 p. 0057 – 0061

Disponível em: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2005:323:0057:01:PT:HTML>. Acesso em: jul. 2010.

ANEXO B - INDICAÇÕES PARA A ORGANIZAÇÃO DE UMA FILMOTECA BRASILEIRA (1948)

Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira
Reportagem de Jurandyr Bastos Noronha

Noticiaram os suplementos literários a fundação do Museu de Arte Moderna, estando, à frente do mesmo, nomes os mais representativos da cultura brasileira. Vemos assim (e não há nenhum bairrismo, pois sou mineiro e moro na ilha do Governador...) que o Distrito Federal segue o que vem de acontecer no estado bandeirante, em cujo capital já existe um museu, congênere.

Não posso afirmar que o museu de São Paulo tenha uma seção de cinema, como pretende o do Rio, mas sei que o Clube de Cinema de lá, com Saulo Guimarães, Rubem Biáfora, Almeida Salles e Benedito Duarte, é o melhor organizado do país. Seus debates tornaram-se famosos, bem como famosa é a sua filmoteca, recentemente enriquecida com novas aquisições, feitas na Europa por Paulo Emílio Salles Gomes, entre os quais contam-se os clássicos "Um chapéu de palha" da Itália e "O milhão", de René Clair, "A paixão de Joana D'Arc", de Carl Deyer e "Sangue de poeta", de quando Jean Cocteau se dedicava às abstrações cinematográficas.

A cidade de Belo Horizonte tem igualmente o seu núcleo de estudiosos, bem como, aqui está em atividade o Diretório de Cinema da Faculdade de Filosofia, ao qual se junta o corpo social do velho Chaplin Clube, com Otávio de Faria, Plínio Sussekind e outros. Acontece que as "libraries" acima citadas cuidam tão somente das grandes obras do cinema mundial, havendo quase completo esquecimento do que fizeram os nossos pioneiros. Apenas o pequeno museu do Recife, criado graças à dedicação de Luis Maranhão, está com os antigos filmes silenciosos feitos no norte, como "A filha do advogado", "No cenário da vida", "Dança, amor e ventura", Aytaré da praia" e "Herói do século XX".

*

Confesso que a perda de tantos filmes passados – o que vem acontecendo – é coisa que me tem deixado aturdido, por considerá-los verdadeiro patrimônio nacional. Porque o Cinema Brasileiro não tem sido apenas as aventuras de vésperas de carnaval, como no passado não o representavam os pseudo filmes científicos: tem importância muito maior do que geralmente se supõe, se não quisermos, naturalmente, tomar em conta os farsantes e improvisadores que sempre existiram, em todas as épocas.

Produções há que, dentro do tempo e das condições em que foram feitas, igualmente e até, em alguns casos, superam trabalhos de países mais adiantados. É este confronto que eu pretendo seja feito um dia, para que haja justiça a artistas esquecidos, que não contavam com departamentos de publicidade e letreiros luminosos nas portas das grandes casas de exibição. Não avanço coisa alguma no que pode parecer uma afirmação audaciosa, sendo, apenas, a certeza de quem, há muito tempo vem estudando o cinema de todos os países, – em caráter particular o do nosso – sem concordar com tudo o que chamavam de bom, mas sim levando em conta as conquistas feitas do Edwin S. Potter, Griffith, Wiene, Dupont, Grierson e Murnau. Eis porque considero da maior importância o levantamento e recuperação imediata de tudo quanto já fizemos de mais significativo, pois, em caso contrário, dentro em breve nada mais restará, com imenso e deplorável prejuízo artístico.

Preocupação idêntica à minha tem assaltado pessoas, como Álvaro Rocha, Pedro Lima ou Pery Ribas. Ainda recentemente ouvi do dr. Pedro Gouvêa, diretor do INCE, de sua intenção de criar o Museu do Filme, no qual estivesse garantida a conservação dos filmes nacionais: coisa idêntica ao feito pelo Museu de Arte Moderna de Londres ou pelo de New York, organizador daquela "cavalcade" da sétima arte nos Estados Unidos que o ator Abdias do Nascimento e o poeta argentino Ephraim Bó me levaram para ver, ambos fazendo indagações sobre o destino do cinema.

*

Desde já podem ser firmadas algumas "indicações", às quais dei o título dêste trabalho, e que são os seguintes:

a) – Levantamento de toda a produção nacional até hoje;
b) – Contato com produtores e possíveis possuidores de negativos ou cópias;
c) – Organização de arquivo fotográfico sobre os filmes; datas de filmagem, equipes, cenário, inclusive tamanho das cenas, condições técnicas como máquinas e película usadas – se ortocromática ou pancromática – laboratório etc. Comentário, baseado nos dados acima, feito por uma comissão.
d) – Reconstituição, com fotografias, do que não for possível recuperar. Diafilmes. Letreiros.
e) – Regulamentação da conservação; banhos endurecedores, limpagem e tempo de rebobinagem.
f) Projeção na cadência de 16 quadros por segundo e com a antiga janela.
g) Troca de informações com outras organizações.

*

Vejamos os "itens", cada um de per si. Um trabalho destes, necessariamente, tem que começar pela consulta às revistas da época e às pessoas que de perto estiveram ligadas à nossa filmagem. Exemplos: Dustan Maciel e Gentil Roiz, no Rio, que facilitarão o contato com o pequenino museu de Pernambuco; as famílias de Antonio Leal e Victor Capellaro e muitas outras.

Feito o levantamento poderá então ser dado início à filmoteca. A ela, que deverá determinar qual o primeiro filme rodado no Brasil, não devem faltar aquêles considerados históricos, como "Um transformista original", feito em 1903, na cidade de Barbacena; "A quadrilha do Esqueleto", sob o patrocínio de "A Noite", e "Pátria e Bandeira", mostrando manobras do Exército Brasileiro em 1916 e que tinha, como finalidade, a propaganda do serviço militar.

São filmes de basilar importância, sem que isto signifique que não se deva procurar obter toda a produção muito antiga: "A esposa do solteiro" e "O dever de amar", todo o "ciclo de Cataguazes", "O caçador de diamantes", de Capellaro; "Iracema", de Marques Filho, "Sinfonia de São Paulo", de Adalberto Kemeny e Rodolpho Lustig; "Barro Humano", de Adhemar Gonzaga, "Limite", de Mário Peixoto; "Lábios sem beijos" e "Ganga Bruta" de Humberto Mauro e "Às armas" e "Mulher", de Otávio Mendes. Limitei-me nesta breve lista, às realizações da era do silencioso, sendo de lamentar o não mais poder contar-se com "Urutáu", dirigido pelo americano William Jansen e que marcava o início de Carmen Santos; com "Cruzeiro do Sul" e com os dois "Guaranys" feitos por Capellaro, em 1916 e 1925, filmes perdidos em incêndios, em acidentes ou mesmo desgastados pelo tempo. A produção mais nova, pela experiência que existe, deve ser cuidadosamente acompanhada, de maneira que, mais tarde, não venha a acontecer o mesmo.

Os documentários têm, neste ponto, posição de grande relevo, pois estão marcando, ao vivo, a nossa evolução nos últimos tempos. Eles, tanto quanto o filme de ficção, tem que ser tomados em consideração na coleção de uma filmoteca. Deixo assim, ligeiramente esboçado, o que diz respeito aos dois primeiros itens.

*

Quanto ao item c, deve ser lembrado que a cronologia dos filmes é, como tudo que se refere à história, da maior importância, assim como, para a história, devem ser anotados, com o maior cuidado, as condições técnicas.

Possuímos motivos, do maior interesse, para marcar a evolução de uma arte e uma indústria. Exemplos: o colorido e o "cronofone" de Benedetti que era a projeção, no lugar em que hoje estão os letreiros sobrepostos dos filmes estrangeiros, da partitura a ser seguida pela orquestra, havendo sido filmados, com sincronismo, até bailados; "A espôsa do solteiro", com os famosos artistas italianos Laetitia Quaranta e Claro Campogalliani e com exteriores do Rio e de Buenos Aires, possibilitando a exibição fora dos nossos circuitos e que foi, por isso, a primeira tentativa de industrialização: "Tesouro perdido", com avanços e recuos de máquina, feito em 1923, mais ou menos à época em que Ewald André Dupont fazia o seu "Varieté" na Alemanha (ainda não exibido no Brasil) e tido como criador do recurso; a "Sinfonia de São Paulo", no qual podia ser sentida a influência do "Berlim" de Karl [sic] Ruttman (Trata-se de Walther Ruttman, diretor de BERLIN. DIE SINFONIE DER GROßSTADT (ALE, 1927)), mas nem por isso despido de valor; "Limite", realização super-intelectualizada, discutida até hoje a interpretação da sua narrativa, não havendo sido exibida para o público; "João Ninguém", com a seqüência de um sonho inteiramente colorida, o que talvez também nos dê prioridade n'esta história de filmes com trechos em preto e branco e colorido; e "Bonequinha de Seda" que mostrava pela primeira vez entre nós, o "process-short", pequeno é verdade, mas perfeito quando víamos, através do vidro o posterior de um automóvel, o desfilar das ruas cariocas; "Coisas nossas", o primeira filme da fase do sonoro, feito ainda pelo "sistema-vitafone", isto é, com discos; os primeiros "movietones" como "A voz do carnaval" e "Estudantes", bem como todas as seqüências mais marcantes de toda e qualquer produção.

Não quero dizer que os nossos primeiros "travellings" hajam sido uma maravilha, melhores que os famosos de W. Tourjansky e John Farrow, nas primeiras cenas, respectivamente, da versão falada de "A sublime mentira de Nina Petrowna" e de "Irmãos em armas" ou o do ataque à fábrica que vimos o ano passado em "Assassinos", que Robert Siodmak dirigiu; tampouco quero afirmar que "João Ninguém" tivesse uma combinação de preto e branco e colorido melhor que "Neste mundo e no outro", filme inglês. Mas que foi antes não é possível negar, pois, enquanto o nacional teve sua apresentação feita em 1936, no Alhambra, o segundo apenas há poucos dias foi mostrado ao público...

De todo o histórico que for possível conseguir-se, uma comissão fará um juízo definitivo, tomando em consideração "o tempo e o espaço"... e as "condições técnicas" acima citadas. É, para este aspecto do trabalho, da mais absoluta necessidade que os filmes tenham a sua cenarisação analisada, conseguindo num mtdidos até o tamanho de cada cena, de foram que possam ser avaliadas, não só a tendência de cada realizador, mas os seus conhecimentos das regras fundamentais de montagem e do ritmo.

*

Cuida de letreiros e **diafilmes**, o item d. Acho que deverão ser feitas, nos filmes incompletos, explicações com letreiros, se for o caso de não existirem trechos de capital importância. O som, neste caso, apenas trará prejuízos.

Quando nada mais existir sobre determinado filme, então projeções fixas, feitas com diafilmes, será melhor que coisa alguma.

O item e fala em "regulamentação da conservação".

Sim. Efetivamente é necessário que, de tempos em tempos, digamos anualmente, o filme seja passado n'uma enroladeira, ou melhor, rebobinado. Esta medida tem por finalidade fazer com que os filmes, não ficando guardados muito tempo nas latas não venham a sofrer a corrosão do hiposulfito, muito comum quando a película não esteve em laboratório que lhe dispensasse tratamento adequado, no caso banho suficientemente demorado. A limpeza com tetracloreto de carbono e a passagem em um banho dos chamados endurecedores, eis outras medidas da maior importância em filmes que se queiram recuperar.

*

A projeção em 16 quadros por segundo e em projetor com a janela do tempo do silencioso, eis do que trata o item penúltimo.

O advento do som trouxe, para a sua reprodução prefeita, o aceleramento para 24 quadros por segundo, motivo pelo qual os filmes da era do silencioso, quando exibidos em projetores com a cadência sonora ficam ridículos, com os atores dando saltos e corridinhas, pois, como é claro, uma cena filmada em um número de quadros e projetada em velocidade maior tem que assim resultar. No entanto, tal não acontecerá se os projetarmos da maneira para o qual foram realizados.

A janela da projeção deve ser a antiga. Usada a atual, tudo aparecerá desenquadrado. O som, cortando a parte destinada à gravação, cortou também as extremidades superior e inferior das cenas, de maneira à que a parte da emulsão não ficasse um quadrado. Este é o motivo pelo qual tantos artistas de filmes antigos aparecem de cabeças cortadas ou como que filmados em um canto.

Aqui surge novo problema: o copiador usado para trabalhos de um museu deve possuir uma janela das antigas, pelo mesmo motivo exposto.

Estes cuidados parecem imprescindíveis, para que não se torne em uma coisa cômica, o que é merecedor do maior respeito.

*

E chegamos, finalmente, ao último item, que fala em "troca de informações". Este item está em íntima e perfeita conexão com o da letra c, quando fala em "comentário feito por uma comissão".

A medida sugerida tem por fim entrar em contato com historiadores da importância de Rogér Manwell e Leon Moussinac, ou com organizações, expondo as nossas conquistas no novo meio de expressão e citando datas, não só para comunicarmos o que já tenhamos feito ou estejamos fazendo – forçando a que nossos filmes sejam citados nas antologias do cinema mundial – mas, igualmente, para termos uma visão completa do cinema em todos os países, pois como é sabido, tomamos conhecimento real apenas do que se passa em pouquíssimos centros produtores.

*

Creio estar absolutamente certo no que disse.

Assunto da maior complexidade, não tenho a pretensão de o haver esgotado, devendo, no entanto, ressalvar que o fiz tão somente de memória, sem consultar dados, técnicos ou históricos. No que se refere, por exemplo, a importantes filmes antigos, devem existir faltas,

as quais serão completadas em “A Pequena História do Cinema Brasileiro”, trabalho já com as pesquisas iniciadas. Está é a minha contribuição para o que está sendo anunciado: a criação entre nós dos primeiros museus de cinema.

NORONHA, Jurandyr. Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, p. 8-9 e 32-33, nº 28, de 13 de julho de 1948. Disponível em: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_ revistas.html>. Acesso em: jun. de 2012.

ANEXO C - CONCLUSÕES DO SIMPÓSIO SOBRE O CINEMA E A MEMÓRIA DO BRASIL (1979)

Os participantes do Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil, reunidos no Rio de Janeiro, sob o patrocínio da EMBRAFILME nos dias 17, 18 e 19 de agosto de 1979,

considerando

-- a existência de um acervo de filmes, estimado em 50% de toda a produção cinematográfica brasileira;

-- a necessidade de conservação e utilização deste material que, pela sua própria constituição, sofre ameaça constante de desaparecimento;

-- a existência de entidades particulares, como a Fundação Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que, apesar da omissão dos poderes públicos, assumiram espontaneamente – ao longo das três últimas décadas – o ônus de reunir, conservar e promover o estudo deste acervo:

propõem

1. a construção de um arquivo central de matrizes cinematográficas destinado a custodiar os filmes brasileiros que sobreviveram à ação do tempo e aqueles produzidos daqui por diante, constituído basicamente por depósitos climatizados para película em nitrato/acetato ou tape e preto e branco/colorido e por um laboratório de restauração.

2. a criação e dinamização de centros regionais de cultura cinematográfica constituídos por unidades de produção e por filmotecas (arquivos de cópias de filmes), com a função básica de prospecção, pesquisa e divulgação do acervo brasileiro, oferecendo à comunidade a partilha do bem cultural cinematográfico.
3. o estabelecimento de um inventário, de caráter nacional, de bens culturais cinematográficos (filmes, fotografias, cartazes, livros, revistas, recortes, equipamentos, etc...) por meio da catalogação padronizada proposta no presente Simpósio e em processo de implantação na Fundação Cinemateca Brasileira. Para a realização imediata destas propostas recomendamos a formação de um grupo constituído pela Fundação Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM-RJ, do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, dos produtores, dos realizadores, da Universidade, sob o patrocínio da EMBRAFILME.

Competirá ao grupo, além da coordenação dos programas propostos pelo Simpósio, ouvidas as entidades capazes de prestar colaboração:

1. estudar a legislação do cinema brasileiro no que diz respeito à catalogação, arquivamento e difusão cultural de filmes.

2. a partir de consultas e reuniões interdisciplinares, em nível municipal, estadual e federal, promover uma campanha de ampla conscientização sobre a importância do cinema na preservação da memória nacional, através de, entre outros:
   -- mostras itinerantes de filmes recuperados;
   -- a publicações de caráter informativo e de natureza técnica.

   A campanha deverá atingir especialmente, por um lado, as Universidades, no momento em que se discute a implantação de habilitação em Cinema nos cursos de Comunicação

Social, e, por outro, as autoridades competentes, nos três níveis do poder público, visando à obtenção de recursos.

3. envidar esforços no sentido de conhecer e de tornar acessíveis acervos existentes em televisões, empresas privadas e em organismos como a Censura Federal, o Ministério do Exército, a Agência nacional, o Centro Espacial da Aeronáutica, etc.

4. estimular o acesso de pessoas e instituições das mais variadas áreas do conhecimento à pesquisa do material recuperado.

5. promover o levantamento dos equipamentos existentes no país e propor, conforme os casos, o aproveitamento dos eventualmente ociosos para desenvolvimento de trabalhos de recuperação e catalogação.

6. definir prioridades de restauração do acervo brasileiro deteriorado.

7. propor as diretrizes de um programa de formação de recursos humanos especializados junto a instituições educacionais e culturais.

O Simpósio recomenda que a EMBRAFILME assuma o papel de provedora do programa unificado, atuando como repassadora de recursos e coordenando a contribuição das várias entidades, oficiais e particulares, co-participantes do processo.

O Simpósio desaconselha a criação de uma Cinemateca Nacional e enfatiza o aparelhamento das instituições existentes -- Fundação Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM-RJ --, atribuindo-lhes a administração do arquivo nacional de matrizes cinematográficas, salvaguardados os direitos dos proprietários.

O grupo definirá oportunamente as normas que regerão a administração do arquivo nacional de matrizes cinematográficas.

Para cumprimento das propostas aqui contidas e diante da situação pela qual passa atualmente o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Simpósio recomenda o retorno, a manutenção e o fortalecimento, com a autonomia desejada, de toda a atividade de sua cinemateca.

CALIL, Carlos Augusto; XAVIER, Ismail (Org.) *Cinemateca Imaginária*: cinema & memória. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1981, p. 66-70.

ANEXO D - REFERÊNCIAS À PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NOS CONGRESSOS BRASILEIROS DE CINEMA (2000-2010)

Resoluções do VIII Congresso Brasileiro de Cinema e Audiovisual (Porto Alegre, 12 a 15 de setembro de 2010)

PROPOSTAS APROVADAS COMO PRIORITÁRIAS PELA PLENÁRIA

3. – EDUCAÇÃO, FORMAÇÃO E EXERCÍCIO PROFISSIONAL [...]

3.7. – MERCADO DE TRABALHO [...]

Propor e defender junto ao Congresso Nacional e ao Governo Federal a aprovação de legislação visando o reconhecimento e regulamentação profissional de pesquisadores que atuam na área de preservação audiovisual.

3.8. – PESQUISA

Propor e defender junto ao Governo Federal a criação de programas e ações de apoio e estímulo às pesquisas, em especial àquelas da produção e da preservação, por intermédio de bolsas e outros mecanismos de fomento.

Propor e defender junto a todos os setores relacionados à criação de mecanismos que dêem suporte à pesquisa da história e da memória do audiovisual E O ACESSO AO PÚBLICO. [...]

Propor e defender a sistematização da pesquisa para a produção e para a preservação (conceitual ou técnica), a exemplo do que ocorre com a pesquisa acadêmica, já sistematizada pelo MEC. [...]

6. – PRESERVAÇÃO E CRÍTICA

6.1.- POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO

Propor e defender junto a SAv – Secretaria do Audiovisual que na formulação e aplicação das políticas públicas de preservação seja a mesma considerada como macro área, que deve perpassar os processos de formação, pesquisa e crítica a inclusão de diretrizes curriculares para a formação técnica e superior e a ampliação dos investimentos continuados na área.

6.2. – AÇÕES INTERMINISTERIAIS

Propor e defender junto ao Governo Federal que sejam efetivamente implantadas e ampliadas as parcerias interministeriais e interinstitucionais no desenvolvimento da área de preservação audiovisual.

Recomendação:

Recomendamos a constituição de grupos para a prospecção, criação de outros centros regionais de guarda, conservação e difusão dos acervos audiovisuais.

6.3. – DIFUSÃO DE OBRAS PRESERVADAS

Propor e defender junto a SAv – Secretaria do Audiovisual a criação de novos mecanismos e de novos canais objetivando a difusão das obras preservadas, através de redes sistematizadas e de publicações, em qualquer suporte.

6.5. – RECOMENDAÇÕES AO CBC

Recomendamos ao CBC – Congresso Brasileiro de Cinema a constituição de um grupo de avaliação da legislação sobre preservação vigente, com indicações para seu aperfeiçoamento e para a criação de instrumentos legais específicos quando não existentes.

Recomendamos ao CBC – Congresso Brasileiro de Cinema a constituição de um grupo de trabalho objetivando conceituar, definir e padronizar termos e procedimentos da área.

*

Da Carta de Porto Alegre: **"**Não se constrói o futuro sem conhecimento e valoração da história. O esforço pela preservação deve ser responsabilidade de todos os envolvidos. Nós queremos não a guarda estática da produção, mas a memória viva, servindo para a formação da juventude, disponível nas grades de programação televisiva e nos centros de formação. E aqui enfatizamos nosso apoio à maior profusão de emissoras públicas de TV educativa, visíveis em todas as plataformas, reconhecendo a importância de TV regional com janelas de intercâmbio, transmitindo para todo o País."

Disponível em: < http://culturadigital.br/cbcinema/viii-cbc/8%C2%BA-congresso-brasileiro-de-cinema-e-audiovisual/ >. Acesso em: mai. 2013.

* * *

Resoluções do VII Congresso Brasileiro de Cinema (São Roque, 5 a 9 de dezembro de 2007)

QUANTO À FORMAÇÃO DE PÚBLICO: [...]

2 - Propor ao Ministério da Cultura (MinC):

e) a revitalização do apoio do CTAv aos festivais brasileiros, incluindo como contrapartida o estímulo à circulação de obras de difusão do acervo da Cinemateca Brasileira nesses festivais.

3 – Propor à Secretaria do Audiovisual: [...]

d) Recuperação e formação de acervos locais e regionais de filmes de curta e longa-metragem com direitos liberados e não exclusivamente gratuitos para a exibição no circuito cineclubista nacional.

QUANTO À PESQUISA, PRESERVAÇÃO E CRÍTICA:

I - Pesquisa, Preservação [...]

7 - Providenciar:

a) formação de GT para a criação de legislação específica para a pesquisa e preservação na área do audiovisual;

b) apoio à criação de cinematecas e arquivos audiovisuais regionais inclusive aqueles em fase de implementação, visando à preservação, pesquisa e difusão cultural sem fins lucrativos;

c) recomendar que a comunidade audiovisual utilize nos seus pronunciamentos e publicações a expressão: "produção, distribuição, exibição e preservação" quando se referir ao ciclo cinematográfico.

8 - Manter o apoio à Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ) e à Fundação [sic!] Cinemateca Brasileira em seus trabalhos de preservação e na continuidade do levantamento das condições físicas dos materiais de acervos regionais ainda não tratados.

9 - Recomendar a inclusão da área de restauração e preservação na estrutura dos cursos de cinema.

10 - Solicitar à SAv um programa de fomento para a pesquisa e publicação de pesquisas sobre o cinema brasileiro.

11 - Propor às TVs públicas e privadas:

a) o desenvolvimento de uma política de preservação de seus acervos audiovisuais;

b) a criação de um canal de acesso aos pesquisadores de seus acervos audiovisuais.

12 - Propor ao Conselho Superior de Cinema e ao MinC a destinação de recursos orçamentários para a preservação dos acervos das TVs públicas.

13 - Recomendar às TVs privadas a efetivação de ações de preservação de seus acervos, entendidos como patrimônios culturais nacionais.

QUANTO AO ENSINO E À FORMAÇÃO PROFISSIONAL:

58 - Fortalecer a constituição e a preservação de acervos audiovisuais universitários.

*

MOÇÕES

- DEFENDER A CRIAÇAO DE UMA CINEMATECA EM BRASILIA;

Disponível em: http://www.cinemabrazil.com.br/usr/home/cinemab2/usr/local/mailman /archives/private/cinemabrasil/2008-March/000430.html>. Acesso em mai. 2013.

* * *

Resoluções do VI Congresso Brasileiro de Cinema (Recife, 7 a 11 de dezembro de 2005)

QUANTO À PRODUÇÃO INDEPENDENTE, DIFUSÃO E FORMAÇÃO DE PÚBLICO [...]

2 - Propor ao Ministério da Cultura (MinC): [...]

b) a manutenção dos incentivos fiscais para a produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e para projetos de preservação e difusão do acervo audiovisual previstos no item f do § 3° do Art. 18 da Lei 8.313/91; [...]

g) a revitalização do apoio do CTAV aos festivais brasileiros, incluindo como contrapartida o estímulo à circulação de obras de seu acervo e do acervo da Cinemateca Brasileira nesses festivais;

3 - Recomendar ao Conselho Superior de Cinema que, ao exercer as atribuições previstas no item V do Artigo 3º da Medida Provisória 2228, destine um mínimo de 15% da arrecadação da Condecine para aplicação nas atividades culturais cinematográficas implementadas pela Secretaria do Audiovisual do MinC, a saber: difusão, preservação, formação, pesquisa e produção, através de editais, de obras de curta e média metragem, documentários e filmes de animação. [...]

QUANTO À PESQUISA, PRESERVAÇÃO, CRÍTICA

I - Pesquisa, Preservação

10 - Reiterar à Secretaria do Audiovisual (SAv) a necessidade de se criar um grupo de trabalho para estudar e propor o estabelecimento de uma política e legislação específica para a área de preservação, restauro, pesquisa e direitos patrimoniais. Esse grupo deve ser composto por representantes do CBC, das Cinematecas, do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB), da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine), do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (Forcine), do Arquivo Nacional, do CTAV e das associações de críticos. Recomenda-se que, dentro de qualquer política ou metodologia que venha a ser estabelecida para as atividades de preservação e restauro de produtos audiovisuais, seja igual e amplamente contemplado o acesso às tecnologias de última geração.

11 - Reiterar a necessidade de criação de um Fundo de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro, tendo como fontes possíveis a dotação orçamentária da União destinada especificamente às atividades de preservação e memória, assim como recursos captados por leis de incentivo. Sugere-se que o Fundo seja administrado por uma comissão - integrada por representantes citados no item acima - que estabeleça as prioridades de restauração e conservação do patrimônio audiovisual brasileiro

12 - Manter o apoio à Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ) e à Fundação [sic!] Cinemateca Brasileira em seus trabalhos de preservação e na continuidade do levantamento das condições físicas dos materiais de acervos regionais ainda não tratados. Recomenda-se igualmente a extensão desse apoio às demais Cinematecas, arquivos de guarda e filmotecas existentes e em implementação.

13 - Recomendar a inclusão da área de restauração e preservação na estrutura dos cursos de cinema, conforme item 51 das resoluções do III CBC.

14 - Solicitar à SAv um programa de fomento para a pesquisa e publicação de pesquisas sobre o cinema brasileiro.

15 - Propor que a comunidade audiovisual passe a utilizar, nos seus discursos e publicações, a expressão "Produção, Distribuição, Exibição e Preservação", para designar a cadeia produtiva da atividade.

16 - Propor às TVs privadas:

a) o desenvolvimento de uma política de preservação de seus acervos audiovisuais;

b) a criação de um canal de acesso aos pesquisadores a seus acervos audiovisuais.

17 - Propor ao Conselho Superior de Cinema e ao MinC a destinação de recursos para a preservação dos acervos das TVs públicas. [...]

*

Moções de Apoio [...]

12 - Moção de apoio à reforma do Galpão Zeca Mauro: o CBC observa a retomada das obras nas áreas internas do Galpão Zeca Mauro, no CTAV, como fundamental para a preservação dos acervos históricos do Cinema Brasileiro, uma vez que estas vão possibilitar a duplicação dos espaços de armazenamento de cópias e matrizes. A urgente retomada se faz necessária devido às demais áreas do CTAV estarem no limite de sua capacidade, o que já ameaça a preservação de parte do acervo. Desta forma, o CBC faz um apelo ao Setor de Patrocínios da Petrobras para a conclusão do projeto de reforma do Galpão. Essa vital iniciativa reafirma a vocação da Petrobras de apoiar incondicionalmente o Cinema Brasileiro em suas diversas áreas.[...]

Disponível em: <http://cinemabrasil.org.br/site02/vicbc-relat.html>. Acesso em: mai. 2013.

* * *

Resoluções do IV Congresso Brasileiro de Cinema (Fortaleza, de 7 a 10 de Novembro de 2003)

PESQUISA, PRESERVAÇÃO E CRÍTICA

I - Pesquisa e Preservação

12 – Reiterar à SDAv a necessidade urgente de criar um grupo de trabalho específico que estude e apresente projetos que possam instruir a viabilização das políticas, carteiras e métodos referentes à preservação e restauro, considerando que, em termos internacionais, a preservação vem sendo tratada como a quarta área da cadeia produtiva da atividade audiovisual Esse grupo deve ser composto por representantes do CBC, das Cinematecas, do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro – CPCB, da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema – SOCINE e do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual – FORCINE e associações de críticos, entre outros. Recomenda-se que, dentro de qualquer política ou metodologia que venha a ser estabelecida para as atividades de preservação e restauro de produtos audiovisuais, seja igual e amplamente contemplado o acesso ás tecnologias de última geração;

13 – Propor que as atividades de pesquisa ligadas aos fazeres audiovisuais passem a ser consideradas, dentro do CBC, a partir de duas vertentes que diferem, ainda que se complementem, e que passem a ser qualificadas como PESQUISA/PRESERVAÇÃO, que trabalha com a materialidade dos produtos audiovisuais a partir de uma perspectiva inclusiva, e PESQUISA/REFLEXÃO, que trata do que hoje está sendo chamado de imaterialidade a partir de uma perspectiva seletiva;

14 – Manter o apoio à Cinemateca do MAM–RJ e à Fundação Cinemateca Brasileira [sic] em seus trabalhos de preservação e na continuidade do projeto “Diagnóstico do Cinema

Brasileiro", para levantamento de condições físicas dos materiais de acervos regionais ainda não tratados;

15 – Reiterar a necessidade urgente de criação de um Fundo de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro, tendo como fontes possíveis a dotação orçamentária da União destinada especificamente às atividades de preservação/memória, assim como recursos captados por leis de incentivo. Sugere-se que o Fundo seja administrado por uma Comissão que estabeleça as prioridades de restauração e conservação do patrimônio audiovisual brasileiro. Reconhecemos, conforme já apontado anteriormente, que devem integrar essa Comissão representantes do CBC, das Cinematecas, do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro – CPCB, da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema–SOCINE, do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual – FORCINE e associações de críticos, entre outras;

16 – Recomendar a inclusão da área de restauração e preservação na estrutura dos cursos de cinema, conforme item 51 das resoluções do 3º CBC;

17 – Solicitar à SDAv um programa de fomento para a publicação de pesquisas/reflexão sobre o cinema brasileiro. Por pesquisa/reflexão, entendemos a produção de textos acadêmicos, bem como textos históricos (memórias) ou anais de eventos que competem aos temas de Imagem e Som, em especial o cinema. Essas publicações devem constituir um acervo bibliográfico integrado à rede de instituições culturais brasileiras, sobretudo Cinematecas, Centros Culturais, Bibliotecas e instituições de ensino.

CARIRY, Rosemberg (Org.). *Congresso Brasileiro de Cinema – CBC*: reflexões e anotações para a história. Brasília, DF: CBC edições, 2011.

* * *

Propostas aprovadas no IV Congresso Brasileiro de Cinema (Rio de Janeiro, de 14 a 17 de Novembro de 2001)

[...]

Quanto à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura:

13. Criar, junto à SAv, um conselho para a proposição e acompanhamento das políticas para as áreas de produção, distribuição, exibição e difusão de Cinema Cultural, formação e aperfeiçoamento profissional, pesquisa, desenvolvimento tecnológico, preservação e cinema de animação, formado pelas seguintes áreas e indicados pelas respectivas entidades: realizadores de curtas-metragens e documentários, realizadores de longas-metragens, tecnologia, ensino e formação profissional, pesquisa, preservação e crítica, trabalhadores, festivais, mostras e circuitos alternativos de difusão;

[...]

22. Criar um grupo de trabalho específico que estude e apresente projetos que possam instruir a viabilização das políticas, carteiras e métodos referentes à preservação e pesquisa, grupo de

trabalho esse constituído por representantes indicados pelas instituições e entidades dedicadas à pesquisa e à preservação;

Quanto à Medida Provisória 2.228-1 e à ANCINE:

[...]

27. Regulamentar e implementar o artigo 26 da MP com a participação de dois representantes (com respectivos suplentes) indicados pelas entidades de pesquisa e preservação representadas no CBC; que a Cinemateca Brasileira ou entidades indicadas pela Ancine para serem depositárias das matrizes referidas no artigo 26 emitam Certificado de Depósito; criação de mecanismos.de orientação e controle técnico das entidades que se candidatem ao credenciamento para o atendimento ao disposto no artigo 26; criação de mecanismos orçamentários que viabilizam o cumprimento da (trecho apagado na cópia do original).

[...]

Pesquisa e preservação:

72. Manter o apoio à Cinemateca Brasileira e à Cinemateca do MAM/RJ em seu projeto para a realização de amplo levantamento do acervo brasileiro existente;

73. Criar um Fundo de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro, tendo como fontes possíveis a dotação orçamentária da União destinada especificamente às atividades de preservação/memória, assim como recursos captados por leis de incentivo. Sugere-se que o Fundo seja administrado por uma comissão que estabeleça as prioridades de restauração e conservação do patrimônio audiovisual brasileiro. Esta comissão deverá ser composta por representantes das cinematecas, do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro − CPCB, da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema − Socine, Fórum de Escola de Cinema − Forcine e associações de críticos, entre outros;

74. Introduzir o ensino de cinema e audiovisual na escola de nível fundamental e médio, com ênfase no ensino de cinema brasileiro e audiovisual em geral;

75. Realçar a importância do estímulo das agências de fomento − federais e estaduais, assim como da Secretaria do Audiovisual − para a pesquisa de cinema. Por estímulo à pesquisa de cinema, entendemos a concessão de bolsas, auxílios e incentivos para trabalhos com fontes primárias e secundárias, audiovisuais ou impressas, do cinema;

[...]

Moções Aprovadas:

[...]

O 4º Congresso Brasileiro de Cinema manifesta seu apoio à luta pela preservação, tombamento e aquisição pelo MinC do Cine-Teatro Rio Branco, de Aracaju, Sergipe, o cinema mais antigo do Brasil.

CARIRY, Rosemberg (Org.). *Congresso Brasileiro de Cinema – CBC*: reflexões e anotações para a história. Brasília, DF: CBC edições, 2011.

***

Resoluções do III Congresso Brasileiro de Cinema (Porto Alegre, 28 de junho a 1º de julho de 2000)

QUANTO À PRESERVAÇÃO

47. Apoiar a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em seu projeto para a realização de amplo levantamento do acervo brasileiro existente – concentrado nas cinematecas ou esparsos em diferentes instituições ou particulares espalhados por todo o país.

48. Regular o depósito legal de obras audiovisuais.

49. Criar um Fundo de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro, tendo como fontes possíveis:

(a) dotação orçamentária da união destinada especificamente às atividades de preservação/memória;
(b) recursos captados por leis de incentivo.

Sugere-se que o Fundo seja administrado por uma comissão que estabeleça as prioridades de restauração e conservação do patrimônio audiovisual brasileiro. Esta comissão deverá ser composta por representantes das cinematecas, do centro de pesquisadores do cinema brasileiro, das escolas de cinema e das associações de críticos, entre outros.

50. Recomendar a inclusão, no orçamento de todos os filmes nacionais, do custo de um interpositivo e de um internegativo, e do correspondente elemento de som, para depósito nas cinematecas.

51. Incluir na estrutura dos cursos de cinema a área de "restauração e preservação".

Disponível em <http://culturadigital.br/cbcinema/?page_id=13 >. Acesso em: jul. 2010.

ANEXO E - REFERÊNCIAS À PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NO SEMINÁRIO NACIONAL DO AUDIOVISUAL (RIO DE JANEIRO, 3 E 4 DE DEZEMBRO DE 2002)

SEMINÁRIO NACIONAL DO AUDIOVISUAL

RELATÓRIO (O Documento final tematiza os resultados das seis mesas de discussão, que tematizavam a Agência Nacional de Cinema; Leis de Incentivo; Televisão; Cinema Cultural e Política Externa e Mercado Externo. Além disso são feitas "Sugestões para os primeiros 100 dias de governo".) Disponível em <http://www.cinebrasiltv.com.br/pdf/relatorio.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2010.

Durante dois dias — 3 e 4 de dezembro — uma alta representatividade do segmento Audiovisual brasileiro reuniu-se na Biblioteca Nacional, na Cinelândia, Rio de Janeiro, em seminário realizado pela Equipe de Transição e pela Coordenação do Programa de Governo do presidente eleito. Dirigentes das entidades de classe e associações profissionais, produtores, distribuidores, exibidores, realizadores, técnicos, atores e especialistas de todas as regiões do país apresentaram e debateram a situação atual e o futuro do cinema e da televisão diante de Márcio Meira, da Equipe de Transição, e dos integrantes da comissão do Programa de Cultura Hamilton Pereira (coordenador), Sérgio Mamberti e Antonio Grassi, Secretário de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e anfitrião do encontro. Os trabalhos foram abertos com a ratificação da condição estratégica do audiovisual para o Projeto Nacional a ser desenvolvido pelo próximo Governo da República. Reafirmaram que tal conceito, assim como o princípio da diversidade cultural, já estão claramente definidos no Programa de Políticas Públicas para a Cultura do Governo Lula.

O coordenador do seminário ([Orlando Senna] também responsável por este relatório), esclareceu aos representantes do futuro governo que o formato compacto do mesmo, de curta duração e com o objetivo de apresentar sugestões concretas, só era possível porque os trabalhadores do setor reuniram-se regularmente durante os dois últimos anos, em um fórum permanente, para analisar a atividade e redirecionar sua política e organização. Aconteceram o terceiro e o quarto Congressos Brasileiros de Cinema, todas as entidades representativas da atividade ampliaram seu poder de convocação e abriram ou reabriram seus espaços de análise e discussão, surgiram novas lideranças, os esforços conjugados e articulados dos distintos setores resultaram na criação da ANCINE-Agência Nacional de Cinema e do Conselho Superior de Cinema.

Também evidenciou que o seminário ratificava as propostas já encaminhadas aos representantes do futuro governo nas atas dos dois Congressos Brasileiro de Cinema (ANEXO 1) e em documentos recentes e específicos com sugestões consensuais ou majoritárias: o texto apresentado por Nelson Pereira dos Santos no encontro com Lula, no Canecão, e os referendos do conjunto das entidades às propostas nele expressadas (ANEXO 2).

Mesas 1 e 2 – ANCINE - Agência Nacional de Cinema [...]

Mesa 3 – Leis de Incentivo [...]

Mesa 4 – Televisão [...]

Mesa 5 – Cinema Cultural

Coordenador: Leopoldo Nunes, presidente da ABDC-Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas. Expositores: Maria Dora Mourão, presidente da Associação Brasileira de Escolas de Cinema; Carlos Brandão, presidente do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro; e os cineastas Manfredo Caldas, Sérgio Sanz, Eduardo Paredes e Tetê Moraes.

SITUAÇÃO ATUAL

A partir dos trabalhos do GEDIC, criou-se uma diferenciação entre a atividade cinematográfica voltada para a implantação de uma indústria que busca no mercado sua base de sustentação e, de outra parte, as atividades não comerciais, como tais como a produção de filmes curtos, médios e documentários, produção de obras de animação, o ensino, a pesquisa, a preservação, a difusão e a crítica. A esta última deu-se a denominação genérica de Cinema Cultural.

PROPOSTAS

Documentaristas e curta-metragistas:

1. Fortalecer a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura para que a mesma exerça plenamente suas novas atribuições em relação ao Cinema Cultural, inclusive incrementando sua dotação orçamentária com o repasse de 15% dos recursos arrecadados pela CONDECINE instituída pela Medida Provisória 2228-1.

2. Instalar um Conselho do Cinema Cultural, no âmbito da Secretaria do Audiovisual, de caráter deliberativo e formulador de políticas públicas, constituido por representantes de entidades legítimas dos segmentos da produção, difusão, preservação, ensino, pesquisa e outros, garantindo a proporcionalidade das representações setoriais e norteado pelo princípio de regionalização.

3. Incorporar o CTAv-Centro Técnico do Audiovisual, hoje sob a tutela da Funarte, à Secretaria do Audiovisual, e que esses orgãos em conjunto tenham autonomia administrativa e financeira para implementar programas de política pública.

4. Criar, em conjunto com a ANCINE, um programa nacional de distribuição e exibição de curtas-metragens nas salas do circuito comercial, pondo em prática a Lei do Curta que determina a obrigatoriedade de exibição do curta-metragem nacional antes do longa-metragem estrangeiro, assegurando pleno acesso do público à obra nacional.

5. Assegurar, como parte da política de implementação da produção do Cinema Cultural, a continuidade e a periodicidade de concursos para a realização de curtas e médias-metragens, de ficção, documentário e animação.

6. Criar programas específicos para o incentivo à realização de filmes de longa-metragem para diretores estreantes, necessários à renovação de estilos e linguagens na filmografia nacional.

7. Garantir e ampliar os programas do Ministério da Cultura para representação da produção nacional de curtametragens e documentários em festivais e mostras internacionais, fundamentais para o intercâmbio entre as diferentes filmografias e para a divulgação da imagem do país.

8. Criar programas regionais de capacitação técnica e instalação de infra-estrutura básica.

9. Promover uma melhor distribuição regional dos investimentos, objetivando descentralizar o processo produtivo.

Preservação

10. Estabelecimento de uma política institucional para a área, reconhecendo a preservação fílmica como um valor estratégico na afirmação da identidade da Nação, da sua Cultura e de sua Soberania.

11. Criação de legislação específica para a área envolvendo as questões relativas a incentivos, financiamentos, dotações orçamentárias, relacionamentos com herdeiros e outros itens relacionados com a memória nacional.

12. Criação de um Fundo de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro, a ser administrado por órgão do Governo Federal.

13. Criação de Incentivos e financiamentos para laboratórios de restauro.

14. Ações que possibilitem e incentivem a criação e o financiamento de órgãos de guarda regionais que se encarreguem da preservação de filmografias locais e de difusão do acervo existente.

15. Legislação que regulamente a criação e o funcionamento integrado de órgãos de guarda de obras audiovisuais, assim como os mecanismos de obtenção e gerenciamento dos recursos necessários e sua fiscalização.

16. Obrigatoriedade da inclusão no orçamento de todos os filmes nacionais do custo de um interpositivo e de um internegativo, e do correspondente elemento de som, para depósito nas cinematecas e órgãos de guarda.

17. Inclusão na estrutura dos cursos de cinema da área de preservação e restauração.

18. Incentivo à exibição, nos canais abertos de televisão e nos circuitos comerciais, de filmes brasileiros restaurados.

Pesquisa

19. Reconhecer a figura e a atividade do Pesquisador e a importância da pesquisa de cinema e do audiovisual em geral.

20. Apoiar a atividade da Pesquisa através de bolsas de estudos e outros mecanismos de fomento.

21. Apoiar a divulgação do resultado das pesquisas através do financiamento de publicações. [...]

ANEXO F - PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NAS DIRETRIZES CURRICULARES NACIONAIS DO CURSO DE GRADUAÇÃO DE CINEMA E AUDIOVISUAL (2006)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

CÂMARA DE EDUCAÇÃO SUPERIOR

RESOLUÇÃO Nº 10, DE 27 DE JUNHO DE 2006. (*)

Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual e dá outras providências.

O Presidente da Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação, no uso de suas atribuições legais, com fundamento no art. 9º, § 2º, alínea "c", da Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961, com a redação dada pela Lei nº 9.131, de 25 de novembro de 1995, com fundamento no Parecer CNE/CES nº 44/2006, homologado pelo Senhor Ministro de Estado da Educação em 10/4/2006, publicado no DOU de 12/4/2006, e tendo em vista as diretrizes e os princípios fixados pelos Pareceres CNE/CES nos 776/1997, 583/2001 e 67/2003, resolve:

Art. 1º A presente Resolução institui as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual, a serem observadas pelas instituições de Educação Superior em sua organização curricular.

Parágrafo único. As mesmas diretrizes aplicam-se às ênfases ou especializações em Cinema e Audiovisual em Cursos de Comunicação Social.

Art. 2º A organização dos cursos/ênfases ou especializações de que trata esta Resolução se expressa por meio do seu projeto pedagógico, abrangendo o perfil do formando, a duração, as competências e habilidades, os componentes curriculares, o conteúdo básico e os complementares, o estágio e as atividades complementares e o sistema de avaliação.

Art. 3º O egresso do curso de Cinema e Audiovisual deve estar capacitado nas seguintes áreas:

a) *Técnica e formação profissional* – voltada para a formação prática, habilita o aluno a atuar profissionalmente nas áreas de Direção, Fotografia, Roteiro, Produção, Som, Edição\Montagem, Cenografia e Figurino, Animação e Infografia.

b) *Realização em cinema e audiovisual* – voltada para o desenvolvimento de projetos de produção de obras de diferentes gêneros e formatos, destinados à veiculação nas mídias contemporâneas.

c) *Teoria, análise e crítica do cinema e do audiovisual* – voltada para a pesquisa acadêmica nos campos da história, da estética, da crítica e da preservação.

d) *Economia e política do cinema e do audiovisual* – voltada para a gestão e a produção, a distribuição e a exibição, as políticas públicas para o setor, a legislação, a organização de mostras, cineclubes e acervos, e as questões oriundas do campo ético e político.

Parágrafo único. O perfil do egresso corresponde a um objetivo de formação teórica e prática que deve ser atendido por todos os cursos de Cinema e Audiovisual.

Art. 4º As competências e as habilidades desejadas, integrantes do perfil profissional citado acima, são as seguintes:

1. assimilar criticamente conceitos que permitam a apreensão e a formulação de teorias;

2. empregar tais conceitos e teorias em análises críticas da realidade, posicionando-se segundo pontos de vista ético-políticos;

3. deter um conjunto significativo de conhecimentos e de informações na área, importantes para a realização de produtos audiovisuais;

4. dominar as linguagens audiovisuais, experimentar e inovar no seu uso;

5. dominar os processos de produção, gestão e interpretação audiovisuais, em sua perspectiva de atualização tecnológica.

6. refletir criticamente sobre sua prática profissional;

7. resolver problemas profissionais de sua área de atuação, formulando alternativas factuais e conceituais diante de questões concretas surgidas na área.

8. saber trabalhar em equipe, desenvolvendo relações que facilitem a realização coletiva de um produto.

Art. 5º São princípios norteadores da estrutura curricular:

1. Cada instituição ou curso, com base na LDB e nas diretrizes curriculares, deverá definir seu projeto acadêmico, bem como seu projeto pedagógico.

2. Os conteúdos e atividades curriculares deverão ser organizados e distribuídos ao longo do curso, de forma orgânica e integradora, e não como mera listagem de disciplinas e atividades desvinculadas umas das outras.

3. A estrutura curricular deverá ser flexível o bastante para permitir ao estudante ser co-responsável pela construção de sua formação acadêmica e das ênfases curriculares.

4. Para tanto, recomenda-se um sistema de orientação acadêmica ou tutorial, de tal forma que o estudante tenha um interlocutor com o qual possa discutir suas opções.

5. As questões teóricas, os exercícios de criatividade e de sensibilização artística e as práticas específicas da área do Cinema e do Audiovisual devem atravessar toda a estrutura curricular, superando falsas dicotomias, como: teoria e prática, técnica e estética, arte e comunicação.

Art. 6º O currículo do curso de Cinema e Audiovisual de cada IES deve conter atividades acadêmicas que contemplem os seguintes eixos:

1. *Realização e Produção* – eixo que contempla o desenvolvimento de obras audiovisuais de diferentes gêneros e formatos, destinados à veiculação nas mídias contemporâneas; incorpora ainda o uso e o desenvolvimento de tecnologias aplicadas aos processos de produção e difusão do audiovisual.

2. *Teoria, Análise, História e Crítica* – eixo que proporciona que o exercício da análise do objeto aborde o pensamento histórico e estético acerca do cinema e do audiovisual por meio do exame das diferenças e das convergências entre os processos históricos dos diferentes meios, e que incide também sobre o campo da organização de acervos.

3. *Linguagens* – eixo que abarca a análise da imagem em seus diferentes suportes, apontando para a especificidade estilística de cada meio e contribuindo para a elaboração de juízos críticos dos produtos audiovisuais.

4. *Economia e Política* – eixo pautado pelas questões ligadas à gestão e à produção, à distribuição e à exibição, levando-se em conta o potencial de inovação tecnológica da área.

Contemplam ainda as questões referentes à ética e à legislação, como também as políticas públicas para o setor, incluindo as de preservação e de restauração dos acervos.

5. *Artes e Humanidades* – eixo interdisciplinar, voltado para as Artes (teatro, artes plásticas, etc.) e as Humanidades (história, literatura, comunicação, etc.).

§ 1º Outros conteúdos complementares poderão enriquecer e diferenciar a formação de cada um dos estudantes, conforme as especificidades de cada projeto pedagógico e as preferências e talentos individuais.

§ 2º No caso de licenciatura, serão considerados os métodos consagrados de formação acrescidos de ênfase na pedagogia da imagem, conciliando princípios dos conteúdos básicos acima expostos.

§ 3º Os cursos de graduação em Cinema e Audiovisual para formação de docentes, licenciatura plena, deverão observar as normas específicas relacionadas com essa modalidade de oferta.

Art. 7º O estágio consiste em estudos e atividades práticas realizados pelo aluno dentro ou fora da unidade em que o curso é ministrado, sob a supervisão de um docente, e que permitem ao discente atuar diretamente no mercado profissional e na iniciação à pesquisa e ao ensino, podendo consistir de:

a) programas especiais de capacitação;

b) monitorias;

c) práticas em laboratórios, além daquelas previstas no currículo regular;

d) atividades de extensão;

e) atividades de pesquisa;

f) trabalho regular em empresas e/ou instituições do setor audiovisual;

g) trabalho temporário em equipes de produção;

h) participação em equipes de projetos, entre outras;

i) intercâmbios universitários;

j) atividades em incubadoras de empresas.

Parágrafo único. Recomenda-se que os estágios voltados para a inserção profissional do aluno estejam em sintonia com as ênfases ou as especializações oferecidas pelo curso, especialmente aqueles voltados para a produção de obras audiovisuais, possibilitando ao aluno o desempenho de tarefas nas áreas seguintes: direção, captação de imagem ou som, direção de arte, organização e gestão da produção e montagem/edição.

Art. 8º O sistema de avaliação dos cursos de Cinema e Audiovisual deve contemplar, dentre outros critérios:

1) o conjunto da produção de obras audiovisuais e de atividades de cultura e extensão realizadas pelos alunos ao longo do curso;

2) o conjunto da produção de obras audiovisuais realizadas pelos professores;

3) a difusão do conjunto de obras produzidas pelo curso em festivais, mostras e diferentes mídias;

4) o parque técnico de equipamentos específicos para as atividades do curso;

5) informações sobre a inserção profissional alcançada pelos alunos egressos do curso.

Art. 9° A carga horária dos cursos de graduação será estabelecida em Resolução específica da Câmara de Educação Superior.

Art. 10. As Diretrizes Curriculares Nacionais desta Resolução deverão ser implantadas pelas instituições de educação superior, obrigatoriamente, no prazo máximo de dois anos, aos alunos ingressantes, a partir da publicação desta.

Parágrafo único. As IES poderão optar pela aplicação das DCNs aos demais alunos do período ou ano subseqüente à publicação desta.

Art. 11. Esta Resolução entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

ANTÔNIO CARLOS CARUSO RONCA

Presidente da Câmara de Educação Superior

(*) Resolução CNE/CES 10/2006. Diário Oficial da União, Brasília, 7 de julho de 2006, Seção 1, p. 29

ANEXO G - MATERIAIS DO I E II ENCONTROS NACIONAIS DO SiBIA - SISTEMA BRASILEIRO DE INFORMAÇÕES AUDIOVISUAIS (2008 e 2009)

*

I ENCONTRO NACIONAL DO SiBIA (Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais) – Plenária realizada a 10 de abril de 2008, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo

O Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais – SiBIA – iniciou suas atividades em 2006, como desdobramento de dois projetos desenvolvidos pela Cinemateca Brasileira: o Censo Cinematográfico Brasileiro e o projeto Prospecção e Memória – realizados ambos com aportes financeiros da Petrobras Distribuidora.

O SiBIA, proposto pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e coordenado pela Cinemateca Brasileira, é um programa que visa estabelecer uma rede que conta neste momento com a participação de mais de 30 instituições que se dedicam, prioritária ou subsidiariamente, à preservação de acervos de imagens em movimento em todo o Brasil.

Inicialmente, o papel do SiBIA é criar espaços onde o diálogo entre as instituições se torne constante, sistemático e aprofundado, a fim de que os arquivos detentores de acervos de imagens em movimento troquem experiências e informações para o melhor seguimento de suas atividades. E também, através de projetos coordenados, possibilitar às instituições ligadas à preservação audiovisual a conquista de uma visibilidade política consistente que lhes garanta trazer para o primeiro plano os desafios da preservação de películas e de outros materiais audiovisuais no Brasil, explicitando suas carências, demandas e exigências específicas.

Longe de ser um projeto de contorno restrito e de prazo definido, o SiBIA pretende delinear, a partir da aproximação de arquivos de filmes de perfis e atribuições claramente distintas, mas que compartilham a missão comum de preservar o patrimônio audiovisual brasileiro, um mapa da preservação audiovisual no Brasil, reconhecendo o que de efetivamente prático pode ser realizado para atender às demandas mais urgentes de cada instituição e, gradualmente, garantir e solidificar a discussão de um plano de preservação das imagens em movimento para todo o Brasil.

Reunidos de 8 a 10 de abril de 2008 na Cinemateca Brasileira, representantes da quase totalidade das instituições congregadas ao SiBIA discutiram e levantaram subsídios para a continuidade das ações do programa e para a elaboração de um Plano Nacional de Preservação do Acervo Audiovisual. Enumeramos abaixo, agrupadas por temas, as sugestões levantadas neste I Encontro Nacional do SiBIA.

I – ATUAÇÃO do SiBIA

Ações metodológicas

- Realizar um amplo censo periódico nacional para localização de acervos audiovisuais e identificação de seu estado de conservação (indicando dimensões dos acervos, tipos de materiais que os compõem, número de funcionários envolvidos em sua manutenção, etc.).

- Aperfeiçoar um instrumento de coleta de informações sobre os perfis dos arquivos através de formulário a ser remetido às instituições.

- Divulgar lista de empresas e profissionais fornecedores de equipamentos e serviços.

- Promover o intercâmbio de mão-de-obra entre as instituições, incluindo treinamento de pessoal.

- Promover o intercâmbio entre as instituições também no que diz respeito a apoio a mostras e eventos.

- Oferecer apoio remoto à elaboração de projetos.

Normas

- Promover a discussão do conceito da área de preservação audiovisual. Estabelecer critérios que qualifiquem as entidades e seus acervos perante a sociedade.

- Atuar como fórum permanente na padronização da linguagem técnica utilizada entre os arquivos.

- Promover uma normalização dos conceitos utilizados na área de preservação audiovisual.

- Estabelecer normas e diretrizes (padronizando, por exemplo, uma tabela de preços para disponibilização e reprodução de materiais a consulentes e interessados) como critérios de preservação dos materiais audiovisuais, a fim de fortalecer a postura dos arquivos junto a consulentes e solicitantes.

- Promover a discussão sobre a formulação de um código de ética e um conjunto de normas brasileiras de preservação audiovisual (inclusive normas básicas da política de conservação, procedimentos de trabalho, etc.).

Membros

- Discutir a definição de arquivo e acervo audiovisuais, a fim de embasar claramente a adesão de cada instituição ao SiBIA.

- Ampliar o número de participantes do SiBIA, a partir de convites feitos pela Coordenação a instituições indicadas pelos membros.

- Promover a inclusão no SiBIA das empresas públicas e privadas de televisão.

- Estudar a criação de um conjunto de "observadores" do SiBIA, contando com interlocutores como a Universidade, a classe cinematográfica e o Conselho Nacional de Arquivos – CONARQ.

Formação

- Promover cursos aos membros e em fóruns regionais. Preparar interlocutores técnicos e representantes de cada instituição participante do SiBIA para que estes também sejam fomentadores de cursos.

- Estabelecer workshopsà distância, via página do SiBIA na Internet.

- Promover e incentivar a redação e publicação de textos técnicos.

- Promover parcerias com universidades para fins de pesquisas ligadas à área de preservação audiovisual.

- Promover a publicação de um manual com orientações básicas para a criação de áreas de guarda para a conservação de materiais audiovisuais.

- Constituir programa de bolsas de formação e/ou especialização a serem concedidas a profissionais das instituições participantes do SiBIA, inclusive para o exterior, quando for o caso.

Comunicação

- Criar uma página na Internet que atue como canal de comunicação direta entre as instituições. A página deverá conter um banco de dados de informação técnica, com textos sobre a área de preservação, bem como um fórum de discussões para a publicação de dúvidas, documentos e manuais. A página deverá também garantir a visibilidade dos participantes do SiBIA, com links para as páginas próprias das instituições ligadas ao Sistema.

Banco de dados nacional

- Definir padrões e métodos de trabalho na formação de uma base de dados. Cada instituição, além de manter sua forma própria de gerenciar os itens de seus acervos, também atuará em uma base de dados uniforme, passível de ser consultada e transmitida a todos que fazem parte do SiBIA.

Próximos encontros do SiBIA

- Promover a continuidade dos encontros nacionais do SiBIA.

- Promover a realização de fóruns locais e encontros regionais.

- Estabelecer um único tema ou um pequeno conjunto de temas a fim de aprofundar as discussões nos encontros. A indicação e a seleção dos temas se dará a partir dos diversos pontos apresentados nesta relação de ações contínuas do SiBIA.

- Promover encontros do SiBIA em festivais e mostras de cinema.

Política de preservação

- Reunir as instituições participantes do SiBIA e promover a formulação de documentos e argumentações a fim de atuar na mudança estratégica do significado e das atribuições da preservação audiovisual no Brasil.

- Fortalecer a atuação do SiBIA como valorizador dos acervos de universidades e demais instituições que guardam materiais audiovisuais mas que não têm na preservação desse tipo de acervo sua principal atividade.

II – RUMO A UM PLANO NACIONAL DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

- Discutir com as instituições ligadas ao SiBIA a formulação de uma política de preservação, a partir de suas experiências individuais.

- Promover a valorização da atividade de preservação audiovisual através da ação conjunta dos integrantes do SiBIA e conscientizar empresas públicas e privadas dos problemas enfrentados pelas instituições.

- Promover campanhas de sensibilização para a localização e a identificação de acervos ainda desconhecidos.

- Propor uma lei de proteção ao patrimônio audiovisual que resguarde as instituições que preservam acervos audiovisuais. Discutir a formulação de uma legislação específica, junto ao Congresso Nacional, e a defesa dessa legislação.

III – CAPACITAÇAO PROFISSIONAL

- Discutir estratégias que garantam a estabilidade de profissionais para que se cumpram determinados projetos em curso nas instituições.

- Buscar recursos para manutenção e ampliação do quadro funcional das instituições, incluindo a promoção de concursos públicos.

- Criar a Escola Técnica Nacional de Preservação Audiovisual com cursos que abranjam desde os fundamentos até a profissionalização da atividade de técnico em preservação audiovisual, a fim de constituir nosso próprio saber em relação a essa atividade.

IV – RECURSOS FINANCEIROS

- Criar um fundo direcionado para o conjunto das instituições participantes e gerido por este conjunto.

- Utilizar o fundo para a capacitação técnica de servidores e a modernização da infra-estrutura das instituições mantenedoras de acervos audiovisuais. Fontes sugeridas para o fundo: instituições públicas e privadas, loterias, distribuidoras de filmes, patrocínios, acordos, permutas, Banco Interamericano de Desenvolvimento, Banco Mundial.

- Discutir a adaptação das leis municipais, estaduais e federais a fim de se garantir o investimento em instituições que preservam acervos audiovisuais.

- Propor leis de incentivo fiscal que permitam que empresas públicas e privadas invistam em projetos das instituições integradas ao SiBIA.

- Motivar as secretarias e órgãos culturais – municipais e estaduais – para que reservem à preservação audiovisual uma determinada parcela dos recursos obtidos via leis de incentivo fiscal ou leis de fomento.

- Criar um grupo de assistência formado por profissionais habilitados para buscar recursos financeiros em empresas dispostas a investir em cultura.

- Pleitear uma verba própria para o SiBIA para que, como programa da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, atue como um facilitador de prioridades definidas pelos membros.

São Paulo, maio de 2008.

Instituições que integram o Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais – SiBIA:

Bahia:

1. Arquivo Histórico Municipal de Salvador / FGM

2. Diretoria de Artes Visuais e Multimeios – DIMAS /FUNCEB

Ceará:

3. Museu da Imagem e do Som do Ceará

Distrito Federal:

4. Arquivo Público do Distrito Federal – ArPDF

5. Centro de Documentação e Informação – CEDI / Câmara dos Deputados

6. Centro de Informação e Biblioteca em Educação – CIBEC / Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – INEP

Espírito Santo:

7. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo – APEES

Goiás:

8. Museu da Imagem e do Som de Goiás/ Agepel

9. Núcleo de Documentação Audiovisual / Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia – IGPA / Universidade Católica de Goiás

Mato Grosso do Sul:

10. Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul

Minas Gerais:

11. Arquivo Público Mineiro

12. Centro de Referência Audiovisual – CRAv / Fundação Municipal de Cultura de BH

13. Escola de Belas Artes / Universidade Federal de Minas Gerais

Pará:

14. Museu da Imagem e do Som do Pará

Paraíba:

15. Núcleo de Documentação Cinematográfica – NUDOC / Univ Fed Paraíba

Paraná:

16. Cinemateca de Curitiba

17. Museu da Imagem e do Som do Paraná

18. Museu Histórico de Cambé

Pernambuco:

19. Centro de Documentação – CDOC / CHESF

20. Fundação Joaquim Nabuco

21. Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres

Rio de Janeiro:

22. Arquivo Nacional

23. Centro Técnico Audiovisual – CTAv

24. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Rio Grande do Sul:

25. Cinemateca Capitólio

26. Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa

Santa Catarina :

27. Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina

São Paulo:

28. Centro de Documentação / Fundação Padre Anchieta – Centro Paulista de Rádio e TV Educativas

29. Centro de Pesquisa e Documentação Social / Arquivo Edgard Leuenroth – AEL

30. Cinemateca Brasileira

31. Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP

32. Museu da Imagem e do Som de Campinas

33. Museu da Imagem e do Som de São Paulo

* * *

II Encontro Nacional do SiBIA (Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais) – Carta enviada ao Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura, Silvio Da-Rin

Ao

Ilustríssimo Senhor

Silvio Da-Rin

Digníssimo Secretário do Audiovisual do

Ministério da Cultura

São Paulo, 10 de junho de 2009

Senhor Secretário,

Tomando como abse as sugestões levantas na plenária do II Encontro Nacional do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais – SiBIA realizada a 9 de junho de 2009, com a presença de representantes de 28 das 38 instituições filiadas ao programa, identificamos o conjunto das seguintes necessidades:

A. Infra-estrutura

1. Infra-estrutura dos arquivos audiovisuais

1.1. Equipamentos para análise e tratamento

Mesas-enroladeiras, moviolas-telecine 16 e 35mm, coladeiras 16 e 35mm, capelas ultrasom e *players* para todos os formatos de vídeo.

1.2. Sistemas de climatização

Aparelhos de ar condicionado, desumidificadores portáteis, termohigrômetros, termohigrógrafos, entre outros.

Instalação, monitoramento e manutenção.

1.3. Mobiliário para acondicionamento do acervo

Estantes, armários, mapotecas, arquivos de aço, carrinhos para movimentação dos materiais de acervo, entre outros.

2. Material de consumo específico

Estojos, batoques, químicos para higienização, lupas conta-fio, fitas adesivas para película, veludo 100% algodão, luvas de algodão, máscaras, óculos de proteção, fitas para medição de acidez e pontas de proteção.

3. Laboratório

3.1. Criação de laboratórios regionais para preparação e duplicação fotoquímica e digital de materiais audiovisuais em todos os formatos.

3.2. Desenvolvimento regional da produção de moldes para confecção de estojos e batoques.

4. Transporte

4.1. Remessa de materiais audiovisuais, suprimentos e equipamentos em todo território nacional.

B. Formação

1. Formação profissional

1.1. Cursos para capacitação técnica de profissionais para preservação do patrimônio audiovisual.

1.2. Convenios com universidades para o desenvolvimento do setor

1.3. Edição de cadernos técnicos

1.4. Desenho de *workshops* à distância

1.5. Criação e manutenção da página do SiBIA

2. Consultoria técnica

Criação de um corpo técnico para possibilitar consultoria in loco aos arquivos vinculados ao SiBIA.

C. Fortalecimento do SiBIA

1. Constituição de grupo executivo
2. Constituição de comissão de normas e padrões, comunicação e formação
3. Encontro Nacional do SiBIA (2010) e dois encontros regionais (2009-10)

Tendo em vista os relatórios de atividades e a definição de prioridades encaminhadas pelas instituições e publicads no II Encontro Nacional do iBIA, bem como algumas análises de caso relativas a Diagnóstico e Planejamento para preservação de caervos audiovisuais levadas a efeito durante o Encontro, contatatamos que algumas ações têm caráter de urgência de forma a garantir condições mínimas de conservação e acesso ao patrimônio audiovisual reunido em nossas instituições.

Dessa forma enumeramos abaixo itens e custos relativos a elas, a partir das necessidades relacionadas, de forma a apossibilitar condições mínimas de funcionamento a aproximadamente 40 arquivos brasileiros (os já ligados ao SiBIA bem como alguns que a ele possaam se vincular no próximo ano e meio) bem como a uma estruturação mais sólida do programa.

Em termos de orientação filosófica e de plano geral de ação do SiBIA, consideramos válidos todos os pontos enumerados na Carta do I Encontro Nacional do SiBIA, aos quais foi sugerido o acréscimo de estudos relativos à redução de impostos para importação de equipamentos e insumos específicos para os trabalhos da área.

Infra-estrutura

Equipamentos permanentes específicos

(splits, mesas-enroladeiras, coladeiras, termohigrômetros, termohigrógrafos)

Custo por arquivo: R$ 10.000,00

Custo para 40 arquivos: R$ 400.000,00

Mobiliário para acondicionamento do acervo

(estantes de aço, mapotecas, armários de aço, *players* para bitolas em desuso)

Custo por arquivo: R$ 2.600,00

Custo para 40 arquivos: R$ 104.000,00

Material de consumo específico

Custo por arquivo: R$ 10.000,00

Custo para 40 arquivos: R$ 400.000,00

Recursos humanos

(catalogadores, documentalistas e revisores)

Custo por arquivo: R$ 12.000,00

Custo para 40 arquivos: R$ 480.000,00

Subtotal: R$ 1. 384.000,00

(esses recursos poderiam ser liberados ao longo dos próximos dois anos, a partir das solicitações encaminhadas ao SiBIA pelos organismos a ele ligados, e aplicados mediante planos supervisonados pela equipe do programa).

Atividades do SiBIA

Gerenciamento

(gerente, secretário e técnicos de conservação e catalogação em contato direto com os arquivos)

Custo anual: R$ 142.000,00

Passagens e diárias

(para os técnicos do SiBIA e para estagiários dos cursos de capacitação)

Custo anual: R$ 40.000,00

Passagens e diárias

(para um encontro anual dos membros das comissões sugeridas)

Custo anual: R$ 30.000,00

III Encontro Nacional do SiBIA

Custo anual: R$ 70.000,00

Redação e publicação de cadernos técnicos

Custo anual: R$ 26.000,00

Criação e manutenção do portal do SiBIA

Custo anual: R$ 20.000,00

Encontros regionais do SiBIA

Custo anual: R$ 50.000,00

Subtotal: R$ 378.000,00

Total das ações propostas: R$ 1. 762.000,00

Afirmamos com segurança que o empreendimento dessas ações modificará em curto espaço de tempo o panorama da preservação do patrimônio audiovisual brasileiro e será um passo decisivo para o desenho de um Plano Nacional de Preservação Audiovisual.

Cordialmente,

Carlos Roberto de Souza

Coordenador do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais

Instituições presentes ao II Encontro Nacional do SiBIA

Museu da Imagem e do Som do Pará

Museu da Imagem e do Som do Ceará

Núcleo de Documentação Cinematográfica – Universidade Federal da Paraíba

Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres (PE)

Diretoria de Artes Visuais e Multimeios da Fundação Cultural do Estado da Bahia

Arquivo Público Mineiro

ANEXO H - ATA DE FUNDAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL – ABPA (Ouro Preto, 2008)

As organizações, instituições, entidades e profissionais ligados à preservação audiovisual, definida como a atividade de reunião, gestão, conservação e promoção do acesso ao conjunto de documentos que contém imagens em movimento e sons gravados caracterizados em toda sua tipologia ou variedade e usados de forma associada ou isolada, assim como o conjunto de documentos, conceitos, técnicas e tecnologias que lhe são associados, reunidos em assembléia durante o 3º Encontro Nacional de Arquivos de Imagens em Movimento, evento associado à 3ª Mostra de Cinema de Ouro Preto e considerando:

1. Que o Brasil reúne expressivo patrimônio audiovisual, representativo da cultura, história, arte e manifestações da diversidade da sociedade e da vida brasileira, alocado em todas as unidades da Federação;
2. Que o Brasil reúne um conjunto de organizações ou parte de organizações, públicos, privados e particulares, voltadas para a preservação de acervos audiovisuais;
3. Que as organizações, instituições, entidades e profissionais ligados à preservação audiovisual presentes ao 3º Encontro Nacional de Arquivo de Imagens em Movimento expressam um objetivo comum em torno da ação de preservação deste patrimônio, e o desejo de trabalhar mais conjuntamente para o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da atividade de preservação audiovisual no Brasil;
4. Que o trabalho conjunto visa a colaborar na construção e no aprimoramento de políticas públicas nacionais para o setor;

Resolvem criar a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), reafirmando seu compromisso com a salva guarda deste patrimônio, instrumento essencial e estratégico do desenvolvimento da sociedade e da cultura brasileira. Para a constituição da Associação, os participantes signatários desta ata instituem uma Comissão Executiva encarregada de coordenar a elaboração de uma proposta para o funcionamento da entidade.

A comissão é formada pelos seguintes membros indicados pela plenária:

- Albertina Malta – Coordenador Geral do Centro de Documentação – Fundação Joaquim Nabuco – PE
- Beatriz Kushnir – Diretora – Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro – RJ
- Fabricio Felice – Sec. Executivo SiBIA – Cinemateca Brasileira – SP
- Fernanda Elisa Costa – Pesquisadora – Universidade Católica de Goiás – GO
- Hernani Heffner – Conservador Chefe – Cinemateca do MAM – RJ
- Ivo José Paes Silva – Coordenador do Audiovisual – MIS Pará – PA
- Luiz Cardoso Ayres Filho – Diretor – Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres – PE
- Maria Angélica Santos – Técnica responsável pelo acervo – Cinemateca Capitólio – RS
- Maria de Andrade – Diretora – Filmes do Serro – RJ
- Myrna Brandão – Presidente – Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro – RJ
- Paloma Rocha – Diretora – Tempo Glauber – RJ
- Teder Muniz Morás – Centro de Documentação – Fundação Padre Anchieta – TV Cultura – SP

Disponível em: <http://abpablog.wordpress.com/2009/06/24/hello-world/>. Acesso em: dez. 2010.

ANEXO I - CARTAS DE OURO PRETO (2008-2013)

Carta de Ouro Preto – 2013

Os membros da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual - ABPA reunidos no Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais por ocasião da 8ª Mostra de Cinema de Ouro Preto - CINEOP, vêm a público manifestar as seguintes proposições, resoluções e demandas:

• Afirmar a parceria entre a ABPA e o Ministério da Cultura - MinC / Secretaria do Audiovisual - SAv para atuarem de forma conjunta na construção de políticas públicas para a preservação audiovisual no país, visando desenvolver uma agenda de trabalho e ações concretas voltadas para a salvaguarda dos acervos audiovisuaisbrasileiros, a valorização dos profissionais de preservação audiovisual e a implementação de um Plano Nacional de Preservação Audiovisual;

• Incluir a área de preservação audiovisual no Conselho Consultivo da SAv;

• Incluir a área de preservação audiovisual no Conselho Superior de Cinema;

• Desenvolver em conjunto com MinC/SAv um edital destinado à modernização de infraestrutura de conservação de acervos audiovisuais brasileiros;

• Criar em conjunto com MinC/SAv e o Laboratório de Aplicações de Vídeo Digital –LAViD / Universidade Federal da Paraíba - UFPB, um programa de digitalização ou replicação de acervos audiovisuais brasileiros dentro de rigorosos padrões de segurança, integridade e simplicidade de acesso, mantendo-se a autonomia institucional, pública ou privada, jurídica ou física, na utilização dos mecanismos a serem criados. Este programa deverá ter dimensão nacional, mantendo uma distribuição regional equitativa, de forma multipontual e contemplando a instalação de limpeza fotoquímica, magnética e eletroeletrônica, assim como telecinagem, escaneamento e tecnologia da informação;

• Desenvolver, em conjunto com o Centro Técnico Audiovisual - CTAv / SAv, projetos e programas de formação de recursos humanos, de curto e médio prazos, para a área de preservação audiovisual que contemplem diferentes perfis profissionais envolvidos no campo;

• Formar grupo de estudos para desenvolver um projeto de formação técnica e acadêmica em preservação audiovisual que contemple tanto práticas como conhecimento teórico definidores deste campo, abrangendo toda a complexidade da materialidade audiovisual;

• Reiterar o cumprimento da determinação do Conselho Superior de Educação do Ministério da Educação - MEC e da recomendação do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual - FORCINE de inclusão da disciplina de preservação audiovisual na grade curricular dos cursos universitários de cinema e audiovisual do país;

• Pleitear uma linha de investimento em preservação audiovisual junto ao Fundo Setorial do Audiovisual - FSA;

• Recomendar expressamente a revisão das regras de formulação de concursos públicos voltados para instituições de preservação de obras audiovisuais, tendo em vista a adequação da formação técnica dos futuros funcionários às necessidades e especificidades do setor;

• Incluir na legislação o reconhecimento de profissionais de preservação audiovisual, considerando sua multidisciplinaridade e formações diferenciadas, sem excluir ou restringir o exercício profissional a uma determinada categoria;

• Apoiar os projetos de alteração da atual Lei de Direitos Autorais, para conferir segurança jurídica às ações de preservação audiovisual, com particular atenção às ações de acesso sem fins comerciais;

• Participar da Conferência Nacional de Arquivos;

• Inserir a preservação audiovisual no Sistema Nacional de Patrimônio, buscando diálogo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, e outras entidades afins;

• Inserir a preservação audiovisual no Plano Setorial de Audiovisual e também no Plano Setorial de Patrimônio, previstos no Sistema Nacional de Cultura;

• Solicitar o credenciamento de novas instituições de preservação audiovisual como repositórios nacionais de depósito legal de obras audiovisuais além da Cinemateca Brasileira, assim como estimular o desenvolvimento da mesma medida em nível estadual e municipal;

• Reconhecer os avanços e conquistas alcançados por instituições como a Cinemateca Capitólio (RS) e o Centro de Referência Audiovisual - CRAv (MG), e saudar a perspectiva de criação de uma Cinemateca Mineira e do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte;

• Estabelecer acordos internacionais de cooperação técnica em preservação audiovisual;

• Alertar para o risco iminente de perda de acervos de televisão, particularmente aqueles que possuam obras em bitolas obsoletas como Quadruplex, 1 polegada e U-Matic, insistindo na necessidade de urgentes investimentos na manutenção ou recuperação de equipamentos, assim como na valorização e transmissão de uma expertise técnica em vias de desaparecimento;

• E ressaltar a retomada do diálogo com a Cinemateca Brasileira e sua disposição para a interlocução com a ABPA.

Diante dos avanços conquistados nesta edição do Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais, a ABPA reafirma a importância fundamental da Mostra de Cinema de Ouro Preto - CINEOP como fórum privilegiado para a reflexão e encaminhamento das ações sobre preservação audiovisual no Brasil.

A entidade mantém o compromisso de continuar a luta pelo desenvolvimento de toda e qualquer ação necessária à excelência da preservação audiovisual brasileira.

Ouro Preto, em 16 de junho de 2013

Associação Brasileira de Preservação Audiovisual - ABPA

* * *

Carta de Ouro Preto – 2012

As entidades e os profissionais de preservação audiovisual, a comunidade acadêmica de cinema, audiovisual, arquivologia e educação, e os demais participantes do Encontro de Acervos e Arquivos Audiovisuais Brasileiros, realizado na 7ª CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto, no período de 20 a 25 de junho de 2012, vêm através deste documento reafirmar seu compromisso com o patrimônio audiovisual brasileiro, sua preservação e difusão junto à sociedade brasileira e mundial.

Entendendo a preservação audiovisual como um dos instrumentos mais importantes de nosso tempo para a construção da cidadania e da cultura, os presentes ao Encontro trocaram informações, perspectivas, pontos de vista e experiências que mais uma vez indicaram a importância deste Fórum e o valor da participação democrática como ferramenta para uma sociedade justa e culturalmente desenvolvida.

O Encontro abordou questões das mais variadas ordens e dimensões que indicaram mais uma vez como inadiável a formulação de um Plano Nacional de Preservação Audiovisual. Desdobrando este objetivo em ações mais imediatas, seus participantes propõem o estreitamento das relações entre o setor e diferentes instâncias de mediação e execução de tarefas de preservação audiovisual, em nível nacional e internacional. Entre as medidas mais significativas e urgentes estão:

- a abertura de um diálogo franco e democrático com o poder público brasileiro, visando a formulação conjunta de ações que atendam as instituições, os acervos e o acesso a eles, dentro de um marco de cultura democrática que perpassa a sociedade brasileira atual;

- a formalização do campo da preservação audiovisual como um saber específico, uma profissão particular – iniciando a luta pelo reconhecimento da categoria junto às instâncias reguladoras do trabalho no País – e uma ação necessária à constituição do patrimônio cultural brasileiro;

- a promoção de uma formação técnica e acadêmica sistematizada, completa e contínua, como requisito a um aumento da qualidade dos serviços de preservação audiovisual, ao trabalho realizado dentro de parâmetros éticos e profissionais rigorosos e à difusão de uma cultura brasileira da preservação audiovisual de natureza plural e democrática;

- e o estreitamento das relações e ações mútuas com o campo da educação, refletindo a inserção do audiovisual na vida cotidiana dos cidadãos, em especial crianças e jovens, a apresentação regular de obras audiovisuais na escola e a necessidade de formulação de políticas e práticas adequadas de uso desse conteúdo como elemento formador do sujeito e da cidadania, ressaltando-se a função da preservação audiovisual dentro desse processo.

O Encontro reforça ainda o apoio à manutenção do tombamento do Cinema Excelsior de Juiz de Fora, MG, endossando a mobilização para sua preservação, dentro de um marco que não descaracterize sua origem como espaço dedicado ao audiovisual, sem prejuízo de novas atividades culturais.

Reitera também a necessidade de conclusão do projeto de constituição e abertura da Cinemateca Capitólio de Porto Alegre, RS, como espaço de preservação do patrimônio audiovisual gaúcho e brasileiro.

Os profissionais da preservação audiovisual, assim como os demais cidadãos comprometidos com a preservação do patrimônio audiovisual brasileiro, presentes à 7ª CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto, ressaltam a importância, a continuidade e a promoção anual do Encontro, espaço fundamental para troca de ideias e formulação de ações, e o compromisso com a salvaguarda e difusão da obra audiovisual brasileira de qualquer época, suporte e origem.

Ouro Preto, 25 de junho de 2012.

*** * ***

Carta de Ouro Preto - 2011

Os participantes do 6º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros reunidos na 6ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, ratificam o evento realizado como o fórum privilegiado de discussão e encaminhamento de reflexões e ações para a preservação do patrimônio audiovisual brasileiro. O 6º Encontro, resultado dos trabalhos ocorridos nos anos anteriores, vem coroar os estudos, reflexões e debates acerca das atividades e da temática da preservação audiovisual.

Através da realização das assembleias e reuniões ocorridas ao longo dos seis dias do Encontro, obteve-se a aprovação do Estatuto da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, organismo criado em 2008 durante o 3º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros. Buscou-se definir conceitos, normatizar e solidificar a criação da entidade. Assim, os membros deste Encontro reforçam a necessidade urgente e fundamental de ampliar o diálogo com a Educação; e a definição de uma Política Nacional de Preservação Audiovisual com vistas ao reconhecimento desse patrimônio cultural nacional de forma ampla e acessível a toda a sociedade.

A cada edição do CineOP apresentam-se novos desafios. Apesar dos grandes avanços percebidos e do número crescente de profissionais da área que se integram nas discussões – hoje a ABPA conta com 95 representantes de acervos audiovisuais brasileiros – ainda faltam políticas públicas eficazes, abrangentes e descentralizadas para cada uma das instituições que hoje estão representadas. Os investimentos na área são acanhados, os programas descontinuados ou desprezados e os projetos de publicação ignorados, com um acesso público difícil e burocracia acelerada.

Considerando:
- que é necessário identificar lideranças comprometidas com a coletividade, com o conteúdo audiovisual produzido e com o trabalho de profissionais guerreiros e competentes;

- que muito ainda precisa ser feito no sentido de se criar uma nova consciência para o valor das imagens e que o futuro dos arquivos audiovisuais começa a fazer parte do exercício de cidadania;

- a urgência do reconhecimento da relevância desse Patrimônio Cultural pelos poderes públicos, pela sociedade, e pelos profissionais das atividades audiovisuais;

- a constatação do risco iminente de desaparecimento desse Patrimônio Cultural, que representa igualmente um ativo econômico e se encontra em condições desiguais de preservação nas diferentes unidades da Federação;

- a insuficiência de uma política pública específica e sistemática que contemple o campo da preservação audiovisual no Brasil;

- que a ABPA foi designada pelas organizações, instituições, entidades e profissionais presentes, ligados ao campo da preservação, como entidade representativa e interlocutora junto aos demais segmentos da área audiovisual, da sociedade civil e do poder público.

Afirmam que:

- diante da carência de recursos financeiros e humanos, e de mecanismos específicos destinados ao campo da preservação, questionam a disparidade existente e propõem uma distribuição equânime dos recursos públicos para o setor audiovisual; e

Solicitam:
- a participação da ABPA nas instâncias de decisões governamentais referentes ao setor audiovisual; assento da ABPA junto à ANCINE, ao Conselho Consultivo da Secretaria do

Audiovisual – SAv-MinC, ao Congresso Brasileiro de Cinema e Audiovisual e a outros fóruns similares, federais, estaduais e municipais.

- a indicação de membro da ABPA para a colaboração em editais de estatais e empresas privadas dirigidos a área da preservação audiovisual.

Ações necessárias:

- Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual/ Cinemateca Brasileira – a necessidade da presença, do diálogo, da troca de informação, conhecimento e experiência visando ampliar a parceria e ações no campo da preservação, tendo em vista a diversidade de arquivos e acervos existentes no Brasil.

Além do Ministério da Cultura incentivar ações de aproximação com os Ministérios da Educação, Ciência e Tecnologia, Indústria e Comércio e o Ministério da Justiça.

- Cinemateca Capitólio – reiterar a reivindicação aos órgãos federais, estaduais e municipais, de agilidade no processo de conclusão da obra civil da Cinemateca Capitólio, Porto Alegre, e sua implantação, como forma de garantir a memória audiovisual gaúcha. Outrossim, recomendam uma visita técnica de membros da ABPA para identificação dos procedimentos mais adequados à obra civil para a preservação e conservação do acervo fílmico gaúcho.

- CRAv – reiterar a recomendação para a retomada efetiva das ações desenvolvidas pelo CRAv, Belo Horizonte, na consolidação de seu projeto institucional e recomposição de seu quadro de funcionários, gravemente afetado pela demissão dos especialistas desde janeiro de 2008.

- Acervo de José Tavares de Barros – Declaração de patrimônio do Estado de Minas Gerais e auxílio na catalogação do acervo do professor e pesquisador mineiro.

- Arquivo Nacional – Que sejam mantidos os trabalhos de preservação audiovisual em desenvolvimento e a desenvolver, após sua volta para o âmbito do Ministério da Justiça,

Ouro Preto, 20 junho de 2011.

Arquivos, Acervos, Cinematecas, Museus, Colecionadores presentes na 6ª CineOP:

Acervo Jece Valadão
Acervo Roberto Farias
Acervo Roberto Marinho – TV Globo
Acervo Roberto Pires
Acervo Rogério Sganzerla
Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
Arquivo Nacional
Arquivo Público do DF
Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro
Arquivo Público Mineiro
Associação Curta Minas
Centro de Pesquisa e Documentação Social - Arquivo Edgard Leuenroth – AEL
Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro – CPCB
Centro de Referência Audiovisual – CRAV
Centro Técnico de Audiovisual – CTAv
Cinédia
Cinemateca Capitólio

Cinemateca de Curitiba
Cinemateca do MAM
Empresa Brasileira de Comunicação – EBC
Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual – Forcine
Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP
Fundação Biblioteca Nacional
Fundação Cultural do Estado da Bahia
Fundação Getúlio Vargas – FGV
Fundação Joaquim Nabuco
Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte
Fundação Oswaldo Cruz – Fiocruz
Fundação Padre Anchieta – TV Cultura
Grupo Severiano Ribeiro
Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres
Labocine
Memória da Produção – TV Globo
Museu da Imagem e do Som de Campinas
Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul
Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina
Museu da Imagem e do Som do Paraná
Museu Lasar Segall
Museus da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
Pontifícia Universidade de Goiás – PUC GO
Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul – PUC RS
Rede Kino
Recordar Produções
Teleimage
Universidade de Brasília – UnB
Universidade Federal da Bahia – UFBA
Universidade Federal da Paraíba – UFPB
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Universidade Federal Fluminense – UFF
Universidade de São Paulo – USP

* * *

Carta de Ouro Preto - 2010

Os integrantes da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e os participantes do 5º Encontro Nacional de Arquivos Audiovisuais, reunidos na 5ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, reafirmam este evento como fórum privilegiado de discussão e encaminhamento de reflexões para a preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro.

Considerando:

Os avanços dos trabalhos desenvolvidos no exercício 2009/2010, que deram início ao processo de institucionalização da ABPA;

Que se mantêm a necessidade de reconhecimento do Patrimônio Audiovisual Brasileiro como instrumento estratégico do desenvolvimento da sociedade brasileira;

A existência de um serio risco de desaparecimento desse patrimônio e o desequilíbrio na distribuição dos investimentos;

A importância da participação das televisões brasileiras na preservação e difusão do conteúdo audiovisual;

A necessidade da formação e capacitação dos profissionais da área do audiovisual quanto à salvaguarda deste patrimônio;

Os desafios impostos pelas novas tecnologias;

Reafirmam seu compromisso em:

Dar continuidade aos debates de construção do instrumento regulatório denominado Estatuto da ABPA;

Promover a valorização, o aperfeiçoamento e a difusão do trabalho de preservação audiovisual;

Cooperar com órgãos governamentais, entidades nacionais e internacionais, públicas e privadas estabelecendo e mantendo intercâmbios de conhecimento e experiências relacionadas ao setor;

Estimular as ações que visem à salvaguarda do patrimônio audiovisual;

Reiteram seu compromisso em aprofundar as questões relativas ao campo da preservação audiovisual no Brasil e caminhar para a consolidação de seu estatuto.

Comissão Executiva ABPA exercício 2010/2011:

Fernanda Elisa Costa (PUC-GO)

Glênio Nicola Póvoas (Cinegráfica Leopoldis-Som)

João de Lima Gomes (UFPB)

José Luiz de Araujo Quental (MAM-RJ)

Marília da Silva Franco (USP/CPCB)

Solange Straube Stecz (Cinemateca Curitiba)

Teder Muniz Moras (Fundação Padre Anchieta – TV CULTURA)

Ouro Preto, MG, 21 de junho de 2010.

* * *

Carta de Ouro Preto - 2009

Os integrantes da **Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA)** e os participantes do 4º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros, reunidos na 4ª CINEOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto, reafirmam este evento como fórum de discussão e encaminhamento de reflexões e ações para a preservação do patrimônio audiovisual brasileiro.

Considerando:

- a urgência do reconhecimento da relevância desse Patrimônio Cultural pelos poderes públicos, pela sociedade, inclusive pelos profissionais das atividades cinematográficas e audiovisuais;

- a constatação do risco iminente de desaparecimento desse Patrimônio Cultural, que representa igualmente um ativo econômico e se encontra em condições desiguais de preservação nas diferentes unidades da Federação;

- a insuficiência de uma política pública específica e sistemática que contemple o campo da preservação audiovisual no Brasil;

- que a ABPA foi designada pelas organizações, instituições, entidades e profissionais presentes, ligados ao campo da preservação, como entidade representativa e interlocutora junto aos demais segmentos da área audiovisual, à sociedade civil e ao poder público.

Afirmam que:

- diante da carência de recursos financeiros e humanos, e de mecanismos específicos destinados ao campo da preservação, questionam a manutenção da disparidade existente e propõem uma distribuição equânime dos recursos públicos para o setor audiovisual; e

- destacam que existem necessidades específicas do campo da preservação audiovisual que devem ser consideradas na reformulação da Lei Rouanet, em curso, e de outros textos legais que tem por objeto o audiovisual e as políticas de Cultura.

Solicitam:

- a participação da ABPA nas instâncias de decisões governamentais referentes ao setor audiovisual; e

- como forma de contribuição direta, assento para ABPA junto ao Conselho Consultivo da Secretaria do Audiovisual – SAv-MinC, e em outros fóruns similares, estaduais e municipais.

A partir do quadro acima exposto, vimos, da mesma forma, nos manifestar a favor do reconhecimento da importância da **Cinemateca Capitólio**, em Porto Alegre, e do **Centro de Referência Audiovisual (CRAv)**, em Belo Horizonte, e apoiar publicamente os pleitos dessas instituições.

Cinemateca Capitólio - solicitar aos órgãos federais, estaduais e municipais, agilidade no processo de conclusão da obra civil da **Cinemateca Capitólio**, e sua implantação, como forma de garantir a memória audiovisual gaúcha.

CRAv - recomendar a continuidade das ações desenvolvidas pelo CRAv na consolidação de seu projeto institucional e recomposição de seu quadro de funcionários, gravemente afetado pela demissão dos especialistas, em janeiro de 2009.

Ressaltamos que estas iniciativas se incluem em um conjunto maior de ações de fundamental importância para a execução de uma política nacional de preservação do Patrimônio audiovisual brasileiro.

Ouro Preto, 22 de junho de 2009.

Documento elaborado e assinado por profissionais que participaram no 4º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros

* * *

Carta de Ouro Preto - 2008

Fórum de reflexões, conceitos, debates e ações para construção de um plano nacional de preservação audiovisual brasileira

Os órgãos governamentais, instituições, associações de classe, técnicos, pesquisadores, historiadores, colecionadores, cineastas, jornalistas e os participantes da CINEOP – 3ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, presentes ao 3º Encontro Nacional de Arquivos de Imagem em Movimento, reafirmam o evento realizado em Ouro Preto como o fórum privilegiado de discussão e encaminhamento de reflexões e ações para a preservação do patrimônio audiovisual brasileiro.

Através da realização de diversos grupos de trabalho ao longo dos três dias do encontro, que buscaram definir conceitos, estratégias, metas e ações necessárias para a definição de uma proposta geral para o setor de preservação, os membros deste encontro reforçam a necessidade urgente e fundamental de definição de uma Política Nacional de Preservação Audiovisual.

Presenciando as deliberações resultantes do 3º Encontro Nacional de Arquivos de Imagens em Movimento, em que uma entidade nacional representativa da ação de preservação do patrimônio audiovisual brasileiro foi proposta pelos seus participantes, externa aqui o apoio à iniciativa de criação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual – ABPA e a continuidade das discussões e encaminhamento de ações em encontros e reuniões futuras, sendo a CINEOP, o fórum anual do setor de preservação.

Ressaltamos que esta iniciativa é de grande importância para a preservação do cinema e do audiovisual brasileiro e representa um avanço no desenvolvimento da sociedade e da cultura brasileira.

Meta para a CINEOP 2009 – realização do 1º Congresso Brasileiro de Preservação

As entidades e profissionais presentes à 3ª CINEOP reafirmam seu compromisso com a preservação do cinema e do audiovisual brasileiro.

- ABD Nacional- Solange Lima – BA
- Atlântida Cinematográfica – Albina Pereira – RJ
- Acervo Alex Viany – Edward Monteiro e Betina Viany – RJ
- Acervo Roberto Pires – Petrus Pires – BA
- Acervo Rogério Sganzerla – Helena Ignez, Djin Sganzerla e Sinai Sganzerla – SP
- Agência Nacional de Cinema (Ancine) – Sérgio Sá Leitão e Yuri Queiroz Gomes – RJ
- Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro – Beatriz Kushnir – RJ

- Arquivo Nacional – Wanda Ribeiro, Antônio Laurindo, Aline Rodrigues, Franz Borborema, Fátima Taranto e Audrey Young – RJ
- Arquivo Público do Distrito Federal - Marcelo Durães – DF
- Arquivo Público do ES – Sérgio Oliveira – ES
- Arquivo Público Mineiro – Virgínia Assis Camargo – MG
- Associação Brasileira de Cineastas (Abraci) – Noilton Nunes – RJ
- Associação Paulista de Cineastas (Apaci)- Icaro Martins – SP
- Canal 100 – Alexandre Niemeyer – RJ
- Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro – Myrna Brandão e Carlos Brandão – RJ
- Centro de Referência Audiovisual – CRAV Neander César de Oliveira, Alexandre Pimenta e Daniela Giovana – MG
- Cinédia e Instituto Para Preservação da Memória do Cinema Brasileiro Alice Gonzaga – RJ
- Cinemateca Brasileira – Carlos Magalhães, Carlos Roberto de Souza, Fabricio Felice, Fernanda Coelho e Remier – SP
- Cinemateca Capitólio – Maria Angélica Santos – RS
- Cinemateca de Curitiba - Marcos Sabóia – PR
- Cinemateca do MAM -, Hernani Heffner, Rafael de Luna Freire, Inês Aisengart e Juliana Cardoso – RJ
- Colecionador Particular – Antônio Leão – SP
- CTAv – Gustavo Dahl, Debora Butruce e Sérgio Magalhães – RJ
- Estúdios Mega - Leonardo Hitoshi Segawa – SP
- Filmes do Serro – Maria de Andrade – RJ
- Fórum dos Festivais – Tetê Mattos e Antônio Leal – RJ
- Fundação Cultural do Estado da Bahia – DIM – Simone da Invenção Lopes e Sofia Federico – BA
- Fundação Getúlio Vargas (FGV) – Mônica Kornis – RJ
- Fundação Gregório de Mattos – Lucimar Silva Cunha Mendonça – BA
- Fundação Joaquim Nabuco – Albertina Malta – PE
- Fundação Padre Anchieta – TV Cultura – Teder Muniz Morás – SP
- Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres – Luiz Cardoso Ayres Filho – PE
- MIS Campinas – Antônio Joaquim Andrade – SP
- MIS Ceará – Angelique Abreu – CE
- MIS Mato Grosso do Sul – Rafael Maldonado – MS
- MIS Pará – Ivo José Paes Silva -PA
- MIS Santa Catarina – Ronaldo dos Anjos – SC

- MIS SP – Regina Davidoff – SP
- Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa – Carlinda Maria Mattos – RS
- Museu de Arte Murilo Mendes – Sonali Mendonça – MG
- Museu Lasar Segall- Maria Cecília Soubhia- SP
- Preservação das Imagens em Movimento – Philip Johnston – RJ
- Projeto Leon Hirzsman – João Pedro Hirzsman – SP
- RBS TV – Glênio Nicola Póvoas – RS
- Secretaria do Audiovisual – Silvio Da Rin – DF
- Serviço de Cooperação e Ação Cultural da Embaixada da França – Sylvie Debs – MG
- Tempo Glauber – Paloma Rocha, Lúcia Rocha e Joel Pizzini – RJ
- União Nacional de Infra-Estrutura Cinematográfica (Uninfra) Edina Fujii -SP
- Arquivo Edgard Leuenroth – AEL – Castorina Camargo – SP
- Universidade Católica de Goiás – Fernanda Elisa Costa – GO
- Universidade Federal da Paraíba – João de Lima Gomes – PB

Ouro Preto, 16 de junho de 2008

ANEXO J - PROPOSTA DO GRUPO DE TRABALHO (GT) DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

Como parte do trabalho de elaboração do Plano Estadual de Cultura, a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (SEC) promoveu uma série de discussões sobre setores e linguagens artísticas. O texto a seguir foi produzido pelo Grupo de Trabalho de Preservação, instituído em 2010 pela SEC, com o objetivo de traçar diretrizes para uma política de preservação audiovisual. Além deste, outros textos que integram as discussões para a elaboração do Plano Setorial Estadual do Audiovisual, estão disponíveis na internet (http://www.cultura.rj.gov.br/publicacoes-setoriais-categoria/audiovisual), a partir de novembro de 2012.

PROPOSTA DO GRUPO DE TRABALHO (GT) DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

Introdução – Sobre a política de preservação atual existente no Estado

A história do cinema e do audiovisual brasileiro está intimamente relacionada com o Estado do Rio de Janeiro, que permanece como o estado-líder desta indústria. O Estado do Rio é berço de diversas produtoras e importantes ciclos e movimentos cinematográficos da história do cinema brasileiro. Entretanto, atividades que visem a preservação, restauração e manutenção de acervos e conteúdo audiovisual, indispensáveis para consolidar o audiovisual econômica e culturalmente no Estado, não têm sido contempladas historicamente pelo poder público estadual.

Com o intuito de preencher esta lacuna e atender à demanda crescente do setor por atuações do governo nesta área, a Superintendência do Audiovisual da SEC tomou a iniciativa de reunir as instituições mais relevantes ligadas a este campo para compor um Grupo de Trabalho (GT) de Preservação Audiovisual, cuja finalidade é o planejamento de ações e propostas que contribuam para a construção de uma política pública que dê suporte às necessidades da área e que venha desenvolver amplamente seu potencial. Lembramos ainda que o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC, órgão da Secretaria de Estado de Cultura (SEC), responsável pela área de preservação do patrimônio cultural do Estado, não desenvolve ações voltadas para proteção do patrimônio audiovisual.

Desta feita, o Grupo de Trabalho foi oficializado conforme publicação no Diário Oficial de 25 de outubro de 2010, reunindo as seguintes instituições sediadas no estado do Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), Arquivo Nacional, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), Centro Técnico Audiovisual (CTAv), Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC, Labocine, Museu da Imagem e do Som (MIS), Superintendência de Museus da SEC, Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Superintendência do Audiovisual da SEC, como coordenadora do grupo.

Das instituições supracitadas, ressaltamos a presença da Cinemateca do MAM e do Arquivo Nacional como membros da Federação Internacional de Arquivo de Filmes (FIAF). A FIAF é

uma instituição internacional e uma das maiores referências em preservação e conservação de conteúdo audiovisual e documentos correlatos, e tem entre os seus afiliados mais de 150 instituições, distribuídas em 77 países. No Brasil, além das instituições mencionadas e que são parte deste GT, há apenas mais uma associada à Federação.

Além disso, existem iniciativas nacionais de mobilização do setor tais como o Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA), a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS) do Conselho Nacional de Arquivos (CONARq). Estas três iniciativas também contam com membros deste GT em sua constituição que estão mobilizados para mudanças e melhorias no setor.

Um breve mapeamento

Há uma estimativa de que existe no Estado do Rio de Janeiro cerca de 50 instituições privadas e públicas que abrigam acervos audiovisuais, reunindo obras em diversos suportes e formatos, tanto matrizes quanto cópias, assim como documentação correlata (fotografias, cartazes, roteiros, revistas etc.). Elas operam a prospecção de conteúdo, pesquisa, conservação e restauração de filmes e materiais afins, e são as maiores formadoras de profissionais qualificados.

Na cartografia do setor é possível notar que estão depositadas em arquivos fluminenses coleções de filmes como as da Agência Nacional, Departamento de Censura e Diversões Públicas, Embrafilme, Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE, Instituto Nacional de Cinema - INC, Televisão Educativa (TVE), Radiobrás, Riofilme, Cinédia, LC Barreto, Regina Filmes (com a filmografia completa de Nelson Pereira dos Santos), Ivan Cardoso. E ainda coleções de documentos textuais e iconográficos de acervos como os de Adhemar Gonzaga, Ely Azeredo, Familia Ferrez, Octavio de Faria, Pedro Lima, Ruy Guerra, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Jurandyr Noronha, acervo da TV Tupi do Rio de Janeiro entre outros.

Apurando os resultados do questionário aplicado pela SEC a um grupo de instituições (MAM, CTAV, MIS, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, Arquivo Geral da Cidade, UFF, Museu do I Reinado /Casa da Marquesa de Santos, Museu Carmen Miranda e Museu Antonio Parreiras), registrou-se um acervo presente no estado que reúne mais de 30.000 cópias de filmes e 3 milhões de fotografias e negativos fotográficos, além de documentação sonora e demais materiais correlatos em suportes diversos. Esse amplo acervo possui documentação em grande diversidade de suportes, tais como: ampliações e cópias fotográficas em papel, negativos flexíveis e de vidro, diapositivos, película 35mm, 16mm, S8mm e 9,5mm, fitas magnéticas quadruplex, de 1 polegada, U-Matic, Super-VHS, VHS, Betacam, Beta digital, HDCam, fitas magnéticas de carretel aberto e 17,5mm, fitas-cassetes, CDs, DVDs, entre outros.

Entretanto, alguns quadros críticos revelam-se em tais apontamentos. Do material relacionado menos de 15% está sendo digitalizado, seja para acesso ou preservação. Soma-se, ainda, o fato de as cópias cinematográficas em suporte de triacetato de celulose serem em maior número, nos acervos fluminenses, do que as de poliéster, mais suscetíveis à deterioração sob a ação da alta temperatura e umidade características do Rio de Janeiro. E para além destas questões, há, também, as deficiências estruturais que se traduzem em: insuficiência e precariedade do corpo de funcionários permanentes e temporários; carência de técnicos especializados; necessidade de aquisição de equipamentos importados, além de recursos para a manutenção dos equipamentos já existentes ou que venham a ser adquiridos; necessidade de melhores possibilidades de controle dos parâmetros de umidade; e, sobretudo, a crônica falta

de recursos e de um orçamento constante, uma vez que os aportes financeiros, quando ocorrem, são oriundos de projetos individuais patrocinados por empresas como a Petrobrás, o BNDES, a Caixa Econômica, entre outros, impossibilitando um fluxo de trabalho regular e o planejamento de ações a médio e longo prazo.

Sobre o campo da preservação

Considerando que o sistema de Preservação Audiovisual é composto de ações que incluem a reunião, gestão, conservação e promoção de acesso a registros e documentos audiovisuais e materiais correlatos, tecemos abaixo uma análise sobre o quadro atual do setor no Estado do Rio de Janeiro, tendo como objetivo uma reflexão que leve a propostas para a área mais adequadas à realidade brasileira e, particularmente, fluminense.

O primeiro aspecto que destacamos diz respeito à importância da descentralização física de acervos, pois examinando fatos do passado distante e recente, eles nos alertam para a sempre existente possibilidade de incidentes que possam colocar em risco os acervos e a memória de um Estado. Como exemplo, podemos elencar os incêndios ocorridos na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, em 1957 e 1982, na Cineteca Nacional, na Cidade do México, em 1982, e no Museu do Cinema localizado no Palais de Chaillot, em Paris, em 1997. Estes acontecimentos nos mostram como qualquer lugar é passível às intempéries ou aos acidentes, sejam estes de ordens naturais ou causados por falhas humanas ou mecânicas. Sendo assim, diante de uma política nacional, atualmente centralizadora, a ocorrência de qualquer tipo de acidente representaria uma perda inestimável para o patrimônio cultural do país. E isto pode ser minimizado com a descentralização física de acervos.

O segundo aspecto concerne à necessidade de uma descentralização administrativa, que garanta ações diferenciadas, decisões ágeis e adaptadas a cada contexto regional e cultural, evitando decisões genéricas e padronizadas, muitas vezes insuficientes para um país tão plural e extenso como o Brasil. Esse aspecto está em sintonia com políticas avançadas de preservação audiovisual, como as implementadas por países como Espanha, França, Inglaterra, EUA, Japão, Itália, entre outros, que possuem importantes arquivos em diferentes regiões de seu território, não concentrando seus acervos e decisões em um único local e estrutura de gestão. A criação de uma ampla rede de arquivos regionais tem sido considerada o modo mais democrático, eficiente e adequado de lidar com o patrimônio audiovisual nacional. Um exemplo é do Reino Unido, que, nos últimos anos, consolidou uma *comunidade de arquivos audiovisuais* num movimento intenso e descentralizador que representa uma mudança paradigmática no discurso da preservação audiovisual em relação aos anos 1930, época da criação da FIAF e das primeiras cinematecas nacionais na Europa e Estados Unidos.

Um terceiro aspecto diz respeito à necessidade de afirmar que a construção de um acervo está além de uma coleção de materiais, abrangendo a ativa e permanente prospecção de novos itens. Nesse sentido, uma política de regionalização revela-se mais eficaz, pois cada região pode afirmar o que considera mais significativo e representativo social e culturalmente. Os aspectos etnográficos de um acervo e seu significado simbólico são patrimônios do povo que o gera e precisam ser considerados desde sua concepção à sua preservação e acesso. Quando se tira um acervo identificado com o seu local de origem, esvazia-se, portanto, o patrimônio simbólico e afetivo de uma cultura. Sendo assim, o que defendemos é a manutenção dos registros audiovisuais produzidos e acumulados no Rio de Janeiro em solo fluminense.

Este aspecto é válido também para a documentação correlata relacionada não somente a filmes, mas à atividade cinematográfica como um todo. Somente uma rede regionalizada de

instituições pode dar conta da multiplicidade e variedade de documentos que precisam ser conservados, a fim de garantir seu acesso permanente.

Considerando que, com as novas tecnologias, houve um aumento extraordinário da produção de conteúdos digitais, é necessário ampliar o escopo da preservação audiovisual. Portanto, apenas uma política de caráter regional dará conta da preservação desta produção digital local em toda a sua diversidade e multiplicidade, contando para tal fim com agentes locais familiarizados com seu contexto. É de grande importância para as cinematecas e arquivos criarem "redes de relações" com agentes da atividade audiovisual, transformando-os em parceiros em sua missão institucional. Desse modo, somente a proximidade e familiaridade das instituições com os agentes culturais locais podem garantir a plena execução do sistema de preservação, compartilhando responsabilidades no cumprimento de seus objetivos.

Por fim, o acesso à obra em sua materialidade física é muitas vezes essencial para a investigação científica. Como prerrogativa para a qualidade e o rigor de muitos estudos, é necessário que aos pesquisadores seja garantida a possibilidade de manter contato direto com as matrizes e cópias em seus suportes originais, bem como artefatos e documentos correlatos que revelam sobre modos e contextos de produção, distribuição e recepção (públicos locais, cinemas, cineclubes, crítica, laboratórios, etc.).

Frisamos que uma política de valorização de acervos e arquivos locais é favorecida no Estado do Rio pela existência, ainda que em número menor do que o necessário, de mão-de-obra qualificada formada pelo curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense - UFF. De modo pioneiro na América Latina, esta universidade introduziu no currículo de graduação, em 2000, a disciplina "Preservação e Restauração de Filmes", formando uma geração que vem desde então produzindo conhecimento e ocupando posições no mercado de trabalho. Atualmente a disciplina renomeada como "Preservação, Memória e Políticas de Acervos Audiovisuais" faz parte da grade obrigatória de matérias dos alunos de Cinema e Audiovisual da UFF.

Porque manter acervos no Rio de Janeiro

Entendemos que qualquer cidade do mundo ciosa de sua relevância cultural não se abstém de desenvolver ações voltadas à preservação e difusão de sua memória através do audiovisual. Desta forma, acreditamos ser fundamental que a SEC inclua a área de preservação audiovisual na sua política e nos seus investimentos de maneira mais constante e eficaz, seja através de editais ou da desoneração de impostos, seja com uma política pública de aquisição de acervos, de fomento à pesquisa, de apoio à infraestrutura de guarda dos arquivos, de incentivo à formação de mão de obra, além de outras ações que podem compor um pacote de políticas públicas para o setor.

Cabe enfatizar que um destino turístico da importância do Rio de Janeiro não pode abrir mão de ter instituições culturais significativas tais como bibliotecas, arquivos, museus, teatros e também arquivos audiovisuais, cuja base fundamental está em seu acervo. Se considerarmos eventos como a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, sabemos que turistas virão em quantidade crescente ao Rio de Janeiro e muitos deles esperarão encontrar atividades culturais de qualidade, havendo a expectativa de conhecer instituições dedicadas à memória do audiovisual brasileiro e fluminense que preservem e difundam suas obras com o mesmo rigor museológico das principais cinematecas do mundo.

Além disso, o protagonismo do Rio de Janeiro na produção audiovisual, já ressaltado aqui, mantém-se o mais representativo do Brasil, com a sede de diversas produtoras, empresas e colecionadores. **Preservar e disponibilizar a memória dessa trajetória no próprio Estado é importante para que se tenha acesso aqui mesmo a documentos referentes aos mais de cem anos de história do cinema no Brasil.**

A manutenção no Estado de preciosos acervos salvaguardados por diferentes instituições, desde que garantida sua conservação adequada, permite ainda as mais diferentes formas de acesso (mostras e festivais de filmes, exposições de artefatos e documentos, publicação de livros, desenvolvimento de coletâneas e documentários etc.) com maior liberdade e autonomia criativa e financeira para os produtores culturais fluminenses.

Sobre isso, esclarecemos que quando um acervo do Estado do Rio de Janeiro, parte do patrimônio cultural fluminense, responsável pela formação da memória coletiva do povo desse estado, e importante para a nossa identidade, é transferido para outro estado, estamos perdendo parte de nossas referências e memória. É usual as sociedades preservarem os testemunhos de sua história e de sua cultura e o resultado dessa preservação compõe o que chamamos Patrimônio Cultural.

Por fim, apesar do esforço das instituições fluminenses, a área sofre sérias limitações, havendo uma demanda urgente de atenção e investimentos que permitam a plena integração da preservação audiovisual à cadeia econômica do Estado. A falta de recursos e ações concretas pode resultar na negligência com a prospecção da atual produção, na deterioração dos acervos existentes e na evasão de coleções para fora do Estado, provocando inestimáveis prejuízos econômicos, culturais e artísticos. As intenções aqui apresentadas reforçam a vocação do Rio de Janeiro para desenvolver, atrair e ampliar serviços de elevada especialização na área de preservação audiovisual.

Conclusões do GT

Diretrizes de uma política de preservação audiovisual

1- Apoio constante com investimentos regulares para a referida área, com prioridade para instituições de preservação, conservação e pesquisa.

2- Manutenção dos acervos audiovisuais fluminenses no Estado do Rio de Janeiro, garantindo sua adequada conservação, preservação, difusão e acesso.

Objetivos

1- Investir na melhoria e ampliação de infraestrutura física de guarda dos arquivos audiovisuais.

2- Incentivar a formação, qualificação e absorção de mão de obra especializada e interdisciplinar.

3- Estimular a conscientização quanto ao tema da preservação audiovisual fluminense.

Proposta: Criação do Programa Rio Memória Audiovisual de modo a contemplar as diretrizes e os objetivos acima, e incluindo as seguintes ações específicas:

1- Contemplar oficialmente o campo da preservação no Programa Rio Audiovisual, destinando investimento e verba específica para a área no Plano Plurianual (PPA).

2- Realização de um mapeamento qualificado de todas as instituições, com desenvolvimento de banco de dados único que articule as informações sobre os acervos, com a finalidade de ampliar e garantir o acesso às informações sobre o patrimônio audiovisual fluminense.

3- Viabilizar investimentos constantes para a preservação dos acervos fílmicos que se encontrem no Estado do RJ, sejam eles públicos ou privados, através de editais, convênios, entre outras ações.

4- Criação de uma legislação ou cláusula nos editais e outras formas de investimento na produção por parte do Estado que torne obrigatório o depósito em arquivos fluminenses de materiais de preservação e acesso das obras audiovisuais que vierem a ser produzidas com tais recursos, dando condições aos arquivos para a preservação desses materiais e aos realizados para a produção dos melhores materiais de preservação.

5- Criação de um arquivo audiovisual digital fluminense com atualização e manutenção tecnológicas constantes e contando com o suporte técnico do Proderj- Centro de Tecnologia da Informação e Comunicação do Estado do Rio de Janeiro, visto que não existe nenhum arquivo no estado do Rio voltado para guarda da produção digital e plenamente capacitado para executar esse tipo de ação.

6- Reformulação da Resolução de Desoneração Fiscal para importação de equipamentos do campo da preservação, sem similar no Brasil.

7- A articulação com agências de fomento para o incentivo ao desenvolvimento de produtos e de insumos que não são fabricados no Brasil/Rio de Janeiro – em articulação com a Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Secretaria de Tecnologia e Ciência –, assim como à realização de pesquisas e estudos na área de preservação audiovisual.

8- Ampliar o investimento em ações qualificadas de difusão da memória audiovisual em parceria com os acervos audiovisuais fluminenses, divulgando o trabalho feito por essas instituições, e incentivando a discussão do tema em eventos ligados ao audiovisual.

9- Desenvolver a questão da preservação em programas e ações do governo como o Cinema Para Todos, entre outros.

10- Criar cotas de ações ligadas à preservação (exibição de filmes, organização de debates e seminários, publicação de textos etc.) na programação de mostras e festivais apoiadas e financiadas pela Secretaria de Estado de Cultura e pelo Governo do Estado, como uma forma de conscientização deste assunto.

Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/publicacao-setoriais/proposta-do-grupo-de-trabalho-gt-de-preservacao-audiovisual>. Acesso em: out. 2013.