



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

Centro Universitário de Lisboa

Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração

Doutoramento em Museologia

**PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL: UM ESTUDO
SOCIOMUSEOLÓGICO SOBRE ASPECTOS
INSTITUCIONAIS E POLÍTICAS PÚBLICAS**

Tese de Doutoramento defendida em provas públicas para a obtenção do Grau de
Doutora em Museologia, orientada pelo Professor Doutor Marcelo Bernardo da Cunha
e coorientadora Professora Doutora Judite Santos Primo

Fabiana Maria de Oliveira Ferreira / N° 22009379

2024

www.lusofona.pt



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

Centro Universitário de Lisboa

Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração

Doutoramento em Museologia

**PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL: UM ESTUDO
SOCIOMUSEOLÓGICO SOBRE ASPECTOS
INSTITUCIONAIS E POLÍTICAS PÚBLICAS**

“VERSÃO FINAL”

Tese defendida em provas públicas na Universidade Lusófona – Centro Universitário de Lisboa, no dia 26 de fevereiro de 2024, com o Despacho de Nomeação Nº 711/2024 de 15 de fevereiro de 2024, com a seguinte composição de júri:

Presidente:

Prof. Doutor Adel Igor Pausini (Universidade Lusófona) - por delegação da Presidência homologada pelo Senhor Reitor da Universidade Lusófona, Professor Doutor José Bragança de Miranda

Arguentes:

Prof^a. Doutora Maria das Graças Teixeira (Universidade Lusófona);
Prof. Doutor Alberto da Silva (Universidade de Paris-Sorbonne – IV);

Vogais:

Prof. Doutor Clovis Carvalho Britto (Universidade de Brasília - UnB);

Prof^a. Doutora Maria Cristina Bruno (Universidade de São Paulo - USP);

Prof^a. Doutora Marta Jecu (Universidade Lusófona);

Prof. Doutor Manuel Azevedo Antunes (Universidade Lusófona);

Orientador: Prof. Doutor Marcelo Bernardo da Cunha (Universidade Lusófona);

Coorientadora: Prof^a. Doutora Judite Santos Primo (Universidade Lusófona).

Fabiana Maria de Oliveira Ferreira / Nº 22009379

2024

*No passo da estrada, só faço andar (me leva, amor)
Tenho meu(s) amor(es) pra me acompanhar (amor)
Vim de longe léguas, cantando, eu vim (me leva, amor)
Vou, não faço tréguas, sou mesmo assim
(Por onde, for quero ser seu par)*

*Já me fiz a guerra por não saber (me leva, amor)
Que esta terra encerra meu bem-querer (amor)
E jamais termina meu caminhar (me leva, amor)
Só o amor me ensina onde vou chegar
(Por onde for, quero ser seu par)*

Paulinho Tapajós, 1968

Às mulheres e suas memórias.
Dedico este trabalho de pesquisa a todas as mulheres que vieram antes de mim
e construíram espaços de memórias e lembranças para imprimir nossas digitais no mundo.
Dedico também às mulheres que virão depois de mim:
que elas possam seguir contando suas histórias de todas as formas possíveis
Dedico, por fim, às mulheres de agora,
que vivem comigo o tempo-espaço de ser e estar mulher no começo do século 21.

AGRADECIMENTOS

O doutoramento foi possivelmente a coisa mais difícil que eu fiz na vida: esses três anos não seriam possíveis sem as pessoas que trabalham nos consulados, nos aeroportos, na burocracia das universidades, da imigração, dos bancos; também sem as pessoas que estão no campo, e as que estão nos supermercados, nas feiras, nas lojas. À rede que me sustenta na sociedade, feita de gente de todo jeito, que por vezes são invisíveis, muito obrigada. Agradeço também ao meu apoio psicológico, médico, físico e espiritual, mulheres que me deram o melhor de suas especialidades para a manutenção da minha integridade e saúde geral: Irma, Andrea, Rafaela. Agradeço às cientistas, à vacina contra a covid e aos sistemas de saúde públicos dos três países que percorri, onde tomei as vacinas e não virei jacaré.

Em sua fala de agradecimento no evento “Formar professores para o futuro”, António Nóvoa explica a importância da palavra *obrigada*. Segundo ele, São Tomás de Aquino escreveu que há três formas de gratidão: a mais intelectual, aquela que demanda uma troca e, por fim, aquela que nos vincula ao outro de maneira visceral. Nóvoa associa as três formas aos idiomas ocidentais e afirma que *thanks* ou *danken* são expressões intelectuais para se agradecer alguém. Já as palavras de línguas latinas, *merci*, *gracias*, *grazzi*, demandam uma troca, uma benesse, para demonstrar a gratidão. Porém, somente o português é a língua que agradece com **obrigado**. Porque obriga ao vínculo da gratidão mais profunda àquele que agradece.

Então, meu muito obrigada, do fundo do coração, no Instituto Brasileiro de Museus: Marcelo Mattos (então presidente), Marlon Barbosa (então diretor da Assessoria Internacional), Diogo Carvalho, Elma Silva, Luciana Palmeira, Tais Valente pelo incentivo e apoio; na Universidade de Brasília, pelos ensinamentos no mestrado em museologia: professoras Miriam Manini (*in memoriam*), Ana Lúcia Abreu Gomes, Eliane Braga, Cynthia Roncaglio, Georgette Rodrigues, professor Rafael Luna; na Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, pelo aprendizado: Débora Butruce, Lila Foster, Kadidja Oliveira, Maria Byignton, Marco Dreer, Natália de Castro e demais profissionais; na Cinemateca Brasileira, pela disponibilidade, Gabriela Souza de Queiroz e equipe do Centro de Documentação; no Departamento de Museologia da Lusófona, professores Mário Moutinho, Adel Pausini e professoras Carolina Ruoso, Manuelina Cândido e demais docentes do curso de doutoramento, por me trazerem ao mundo da sociomuseologia; à Nathalia Pamio e, antes dela, Stéphane Moreira e Leandro França. Obrigada ao meu orientador, professor Marcelo Cunha, e à minha co-orientadora, professora Judite Primo; à minha banca e banca do júri prévio, professoras Maria Cristina Bruno, Maria da Graça Teixeira, Marta Jecu, Silvia Capanema; professores Alberto Silva,

Clóvis Britto, Marcelo Murta e Manuel Antunes pelas sugestões e pela leitura atenta deste trabalho.

Impossível esquecer amigas que não soltaram minha mão nessa caminhada acadêmica, o grupo de estudos Afete-se, ou Afetinhas: Desirée Nobre, Neusa Mendes, Paula Fiúza e a doutora Kamylla Passos; também, Daniela Vicedomini, Heloisa Vivanco, Janice Hias e os amigos Moisés Timba, Robson de Souza Martins e demais colegas.

Obrigada à professora doutora Inês Gil, da Lusófona, à doutora Marcia Mansur, da Unicamp, que ouviram minhas ideias iniciais.

Para a pesquisa, agradeço a Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto de Souza, Fernanda Coelho, Inês Menezes, Laura Bezerra pelos trabalhos publicados sobre preservação e política e por uma vida dedicada à preservação audiovisual. Obrigada a Cibele Silva pelo trabalho na formatação.

De Brasília, do Brasil e do mundo, minhas amigas de vida, obrigada por me verem em tantos ângulos e por tantos anos, vocês sabem quem são!

A minha rede familiar é também motivo de muitos obrigadas: à recém família francesa, meus sogros, Chantal e Claude Callonnec, pela acolhida; minha cunhada Sabine e meu cunhado, Julien, e as crianças-sobrinhas Ewen e Elea.

Às minhas tias maternas: Raquel, Ana, Regina, Angélica, Glaucia; e meus tios Jorge e José Carlos, pela torcida amorosa; obrigada à Helena Rosa e família por cuidar dos meus pais há mais de 45 anos.

Ao meu irmão Bruno, obrigada pela amizade e parceria de outras vidas. À minha cunhada Rafaela, pela força e constância. Ao casal, obrigada pelo melhor papel da minha vida, o de ser tia e madrinha das pessoas que mais amo na vida e a quem agradeço só por existirem: Enzo e Sofia!

A minha gratidão eterna a meus pais, por me amarem em todas as fases dos meus 51 anos de vida, nunca menos, sempre mais.

Para terminar, mas sem nunca acabar, obrigada, Laurent, pelo amor de todos os dias, um afeto que me dá coragem e que me transforma para, com coragem, transformar e afetar!

RESUMO

Esta tese tem o objetivo de analisar a trajetória de instituições e políticas públicas de preservação audiovisual sob as lentes da sociomuseologia. Entende-se que a preservação audiovisual no Brasil não é tema de políticas públicas, e o estudo do cinema como memória coletiva pode ser um possível primeiro passo. Justifica-se pela necessidade de se investigar o surgimento das instituições de preservação audiovisual e seus aspectos colonial e europeizado, que demandam um olhar crítico, sociomuseal. Em termos metodológicos, usei a revisão bibliográfica e a análise de conteúdos de eventos de que participei, partindo de Tânia Mendonça (2012), Britto (2019), na sociomuseologia; de Mingolo (2013) e Pernezczyk (2022), nos estudos decoloniais; de Correa (2007) e Souza (2009), no cinema; e, em política cultural, Bezerra (2013) e Calabre (2009). Como resultado, observei que instituições de preservação audiovisual ainda estão na lógica colonial, mas que começam a discutir esse posicionamento, enquanto a Cinemateca Brasileira surge de um grande hiato após os anos Bolsonaro. Por fim, trago as produções do campo museal e da sociomuseologia para um diálogo com a preservação audiovisual e para uma possível criação de política pública.

Palavras-chave: Cinemateca; Decolonialidade; Política pública; Preservação audiovisual; Sociomuseologia.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the trajectory of institutions and public policies for audiovisual preservation through the lens of sociomuseology. It is understood that audiovisual preservation in Brazil is not a public policy issue, and the study of cinema as collective memory could be a possible first step. It is justified by the need to investigate the emergence of audiovisual preservation institutions and their colonial and Europeanized aspects, which demand a critical, sociomuseological look. In methodological terms, I used a literature review and content analysis of events I attended, based on Mendonça (2012) and Britto (2019), in sociomuseology; Mingolo (2013) and Pernezczyk (2022), in decolonial studies; Correa (2007) and Souza (2009), in cinema; and, in cultural policy, Bezerra (2013) and Calabre (2009). As a result, I observed that audiovisual preservation institutions are still in the colonial logic, but that they are beginning to discuss this position, while the Cinemateca Brasileira emerges from a great hiatus after the Bolsonaro years. Finally, I bring the productions of the museum field and sociomuseology into a dialog with audiovisual preservation and for a possible creation of public policy.

Keywords: Film Library; Decoloniality; Public policy; Audiovisual preservation; Sociomuseology.

LISTA DE ABREVIATURAS

ABPA – Associação Brasileira de Preservação Audiovisual
Acerp – Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto
Ancine – Agência Nacional de Cinema
BFI – British Film Institute
Came – Conferência dos Ministros da Educação Aliados
CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural
CTAv – Centro Técnico de Audiovisual
DAC – Departamento de Assuntos Culturais
ECA – Escola de Comunicação e Artes
Embrafilme – Empresa Brasileira de Filme
Fiaf – Federação Internacional de Acervos Fílmicos
FNPM – Fundação Nacional Pró-Memória
FSA – Fundo Setorial Audiovisual
Funarte – Fundação Nacional das Artes
Geicine – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica
Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Ibram – Instituto Brasileiro de Museus
Ince – Instituto Nacional de Cinema Educativo
Masp – Museu de Arte de São Paulo
MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MEC – Ministério da Educação e Cultura
MinC – Ministério da Cultura
MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
NFB – National Film Board
PNM – Plano Nacional de Museus
Pronac – Programa Nacional de Apoio à Cultura
SAC – Sociedade dos Amigos da Cinemateca
SAv – Secretaria do Audiovisual
SiBIA – Sistema Brasileiro de Informações Audiovisual
Sphan – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Unesco – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Fabiana Maria de Oliveira Ferreira
Preservação audiovisual: um estudo sociomuseológicos sobre aspectos institucionais e políticas públicas

UnB – Universidade de Brasília

USP – Universidade de São Paulo

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO: A PESSOA É PARA O QUE NASCE.....	15
INTRODUÇÃO: O COMEÇO ANTES DO COMEÇO.....	22
A Decolonialidade e as Memórias	25
Patrimônios e Memórias em Políticas Públicas	30
Breve Histórico das Instituições de Memória no Âmbito Federal	31
A Historiografia do Cinema.....	34
O Cinema Como Documento nas Instituições de Memória	36
Questões desta Pesquisa	38
Objetivos.....	39
Capítulos.....	43
Metodologia.....	40
Definições para Esta Pesquisa	45
CAPÍTULO 1: COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS.....	50
1.1 A Construção Histórica dos Filmes: Aleatoriedades, Improvisos e Sorte.....	51
1.2 As Primeiras Cinematecas: Vida e Morte dos Filmes Patrimoniais	54
1.3 Crescer Dói: a Crise de Identidade das Cinematecas	56
1.4 Langlois e a Cinemateca dos Sonhos.....	59
1.5 A Federação e o Surgimento de uma Política Tecnicista	63
1.6 O Papel da Unesco na Preservação do Audiovisual.....	67
1.7 Uma Visão Crítica e Periférica	72
1.8 Critérios de Seleção: Quem Escolhe e Como	75
1.9 Formação do Conceito e de Coleções.....	77
CAPÍTULO 2: O DIAMANTE	80
2.1 Políticas Públicas para Cultura e Patrimônio: Eras Vargas	80
2.2 Do Clube de Cinema de São Paulo à Filmoteca São Paulo	84
2.3 A Primeira Lei sobre Conservação de Filmes e os Projeto Federais	88
2.4 Os Governos Militares e os Atrasos na Política Cultural	89
2.5 A Filmoteca Se Torna a Cinemateca Brasileira.....	91
2.6 Os Anos Embrasil	95
2.7 Cinemateca Brasileira: Nova Gestão, Novos Parceiros	97
2.8 A Cinemateca Brasileira no Governo Federal	102
2.9 Surgimento do Ministério da Cultura, Constituição Cidadã e Política Liberal	104
2.10 A Chegada do Século 21.....	110

2.11 Anos Lula: 2003-2009.....	114
CAPÍTULO 3: MATAR OU CORRER	123
3.1 Foi Golpe	124
3.2 A Retomada Cultural: Lula 2022.....	132
3.3 A Cinemateca Brasileira É Museu	134
3.4 Ferramentas de Gestão: Sustentabilidade e Longevidade	135
3.5 Mobilização Institucional: Advocacy	140
3.6 Outros Pontos sobre Gestão.....	142
3.7 Instituições de Preservação Audiovisual em Números.....	144
CAPÍTULO 4: NAVALHA NA CARNE.....	152
4.1 Cooperação e União: Ferramentas Decoloniais.....	152
4.2 Repatriação, Reparação, Restituição	1565
4.3 Arquivos Audiovisuais e o Espaço Digital: uma Perspectiva Global do Sul.....	159
4.4 É Quase Tarde Demais: Mesas-Redondas Em 1972 e em 2022.....	162
4.5 Intercâmbios Transnacionais e a Circulação de Culturas de Filmes em Vídeo na África Subsaariana	163
4.6 Desafios e Críticas da Digitalização	165
4.7 Arquivos Alternativos e Suas Práticas Criativas.....	166
4.8 Nato Digitais e Preservação: uma Corrida contra o Tempo	167
4.9 Conferência Cinex Lab	170
4.10 Avicom, o Braço Audiovisual do Icom.....	171
4.11 Celebração do Patrimônio Audiovisual: 27 de Outubro.....	173
CONCLUSÃO: BAR ESPERANÇA	175
Para Além da Conclusão, Algumas Considerações	176
Objetivos Alcançados?	178
E, para Terminar, Bacurau	179
REFERÊNCIAS.....	181
ANEXOS.....	192

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Tipos de pesquisa-ação.....	43
Figura 2 – Eadweard Muybridge e sequência de fotos do seu experimento.....	51
Figura 3 – Texto de divulgação da primeira reunião da Fiaf, em Nova York.....	65
Figura 4 – Diagrama CNRC.....	99
Figura 5 – Relatório de atividades da Cinemateca Brasileira de 2010.....	117
Figura 6 – Linha do tempo da Cinemateca Brasileira.....	131
Figura 7 – Organização baseada nas coleções.....	136
Figura 8 – Matriz para diagnóstico museológico e planejamento.....	136
Figura 9 – Organograma da Cinemateca Brasileira.....	138
Figura 10 – Ambiente virtual para pesquisa no sítio mapas culturais.....	145
Figura 11 – Conjunto de museus de imagem e do som e suas variações.....	146
Figura 12 – Conjunto de museus que não contêm as palavras “imagem e do som”	146

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Investimentos para o FSA e a Cinemateca Brasileira.....	120
--	-----

ÍNDICE DE IMAGENS

Foto 1 – Congresso Fiaf, Copenhagen, 1948.....	66
Foto 2 – Incêndio de nitratos em 1969.....	94
Figura 3 – Visita de Lula à Cinemateca Brasileira.....	114

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 – Preservação nas instituições.....	48
Quadro 2 – Estrutura da Cinemateca Brasileira.....	138

APRESENTAÇÃO: A PESSOA É PARA O QUE NASCE¹

Se minha pós-graduação fosse um filme, esse curta-metragem começaria em uma noite de fevereiro de 2020, em um efeito de *flashback* com um fato do passado para explicar o presente: enquanto faço o brinde para celebrar a defesa da minha dissertação de mestrado, de canto de olho leio manchetes de jornais estrangeiros saltitando na tela do celular: um vírus avassala cidades na China. De volta à minha sala, no Instituto Brasileiro de Museus, após dois anos licenciada, olho Brasília de cima, imagem pacata que esconde o turbilhão da política nacional: em 2018, o Ministério da Cultura foi extinto, o Ibram passara para o Ministério da Cidadania, depois para o Ministério do Turismo, e, dentro deste último Ministério, entrara, em 2020, para a coordenação da Secretaria Especial de Cultura, que também absorveu outras autarquias federais. Infelizmente, esta nem é a pior parte: congelamento orçamentário, corte de verbas e nomeações aleatórias começam a afetar diretamente os encaminhamentos de ações planejadas ou já em andamento. Se isso não bastasse, o governo federal usou a pandemia da covid-19 para catalisar o projeto de destruição dos equipamentos culturais. Os museus Ibram, no total de 30 equipamentos, sofreram com vítimas do vírus, com perda das articulações políticas e encolhimento institucional. Entre inúmeras outras consequências graves, o Fórum Nacional de Museus, previsto por lei, foi adiado. Sem o Fórum, não houve a revisão do Plano Nacional Setorial de Museus.

Se a vida fosse um filme, essa sequência de imagens do Brasil destruído se diluiria em uma fusão para um outro céu azul, o de Lisboa, Portugal, em abril de 2021: eu olho o Tejo e consigo, finalmente editar a minha vida acadêmica em uma retrospectiva que me traz até o agora.

Mais um corte no tempo, mais um pulo ao passado: eu me formei em Comunicação Social na Universidade de Brasília, em 1995. O quinto curso mais concorrido daquela instituição ainda oferecia a escolha da habilitação do diploma: optei por publicidade e propaganda. A minha vida acadêmica na UnB mudou meu modo de ver o mundo e de me ver nele. Autores como Edgar Morin e suas teorias de comunicação de massa, bem como Marshall McLuhan, com seu conceito de aldeia global, literalmente formaram meu entendimento sobre comunicação e contemporaneidade. Morin nos ensina as várias teorias de comunicação de massa, a visão da cultura como produto e o capital como principal motor para movimentar as

¹ Para os capítulos, usei os títulos de filmes brasileiros encontrados na base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira, com acesso online em: <https://bases.cinemateca.org.br/>. *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner; documentário, 2004, 35mm, cor, 84 min.

artes do século 20. A Escola de Frankfurt, com Adorno e Horkheimer, criou estruturas de pensamento crítico para análise da arte industrial do século 20, nomeadamente a indústria do cinema e da música e a chegada da televisão.

Apaixonada por audiovisual, inserida em um contexto de debates e diálogos, rapidamente perdi o interesse pela publicidade e comecei a me dedicar às leituras sobre políticas públicas, cultura e cinema. Aulas com as professoras Clara Alvim e Dácia Ibiapina e professores como Nelson Pereira dos Santos me deram mais insumos para as leituras de Darcy Ribeiro (com quem tive um breve e inesquecível encontro no aeroporto de Brasília, quando ele voltava fugido do hospital)², Eduardo Galeano, Glauber Rocha.

O cinema brasileiro, sua história e os diversos períodos dessa arte colocam o Brasil no mapa da história do cinema mundial pela sua resistência, crítica e criatividade. O cinema no Brasil é uma arma política, e é também escapismo das massas: o cinema no Brasil é a cara do país, com suas dissonâncias, inconstâncias e belezas.

De 1992 até 1995, caí de amores pela área de produção, trabalhei como assistente de produção de vídeos comerciais e participei de atividades extracurriculares na UnB, onde havia uma produtora de vídeos educativos, o Centro de Produção Cultural e Educativa (CPCE).

Meu interesse por políticas públicas começa por influência do meu avô paterno e meus pais, que viveram as ditaduras militares em silêncio, com medo, mas escondendo estudantes no quartinho dos fundos e correndo da polícia montada no *campus* da UnB. As memórias que minha família guarda no corpo e na voz viraram meu orgulho e me mostraram que cresci em um período de paz, de início de democracia, de liberdades.

Tudo isso me fez pensar em mudar minha habilitação de publicidade para cinema; no entanto, em 1996, o curso seria descontinuado. Terminei minha graduação e mudei-me para São Paulo, onde trabalhei, por um ano, como assistente de produção em uma produtora de comerciais de televisão. Em 1997, mudei-me para Nova Iorque e fiz um curso de cinema digital

² Em uma iniciativa de extensão da Faculdade de Comunicação, o professor aposentado Nelson Pereira dos Santos retornou a Brasília, em 1995, para ministrar um curso de produção de cinema. Voluntária da produção do evento, fui ao aeroporto de Brasília esperar o cineasta com uma folha de papel onde se lia o nome: Prof. Nelson Pereira dos Santos. O voo chegaria do Rio. Eis que vem em minha direção um senhor branco, quase careca, andando com dificuldade, mas com certa agitação e amparado por uma bengala. Era Darcy Ribeiro, recém-saído de um tratamento de câncer. Ele acena para mim, sorrindo e dizendo: “Eu sou o Nelson! Eu sou o Nelson!”. Eu acabara de ler *O povo brasileiro*, livro de sua autoria, e retruquei nervosa: “Não é não, senhor!”. Caímos os dois na risada, ele tomou minha plaquinha de identificação e sussurrou: “Vamos pregar uma peça no Nelson.”. Dito e feito: Nelson Pereira dos Santos sai da área de desembarque, alto, alerta, vê seu nome de longe e vem em nossa direção. Darcy Ribeiro, às gargalhadas: “Eu vim te receber, você gostou?”. Nelson, confuso e surpreso, retruca: “O que você tá fazendo em Brasília?”. Darcy responde, ainda rindo: “Eu fugi, eu fugi, eu fugi do hospital. É segredo, não conte a ninguém!”. Se eu tivesse uma câmera, se eu tivesse uma máquina fotográfica, se eu tivesse um desses nossos telefones portáteis de hoje!

e de película 16 mm na Universidade de Nova Iorque. Enquanto estudava, fui selecionada pela loteria do *Greencard* e dei entrada nos papéis que me autorizavam a trabalhar legalmente nos Estados Unidos. Devidamente munida de documentação, em 1998, o filme no qual fiz minha estreia como assistente de edição ganhou o prêmio de Melhor Filme do Júri Popular em Sundance. O filme *Pi*, do diretor Darren Aronofsky³, me abriu portas para seguir como *freelancer* no mercado de filmes alternativos em Nova Iorque. Em 2001, no entanto, com o ataque às Torres Gêmeas de 11 de setembro e um problema de saúde na família, retornei ao Brasil.

Em São Paulo, trabalhei na campanha política de Luiz Inácio Lula da Silva, já como editora sênior. O contato direto com a produção de uma campanha eleitoral de grande porte me instigou ainda mais a entender e conhecer sobre políticas públicas brasileiras. Em 2003, retornei a Brasília para a posse do presidente Lula e iniciei nova graduação, agora em jornalismo, no Instituto de Educação Superior de Brasília (Iesb). Ao mesmo tempo, trabalhei como editora de documentários na TV Câmara, canal público de televisão do Congresso Nacional. A série *Contos da Resistência*, sobre a ditadura militar no Brasil, ganhou o prêmio de Melhor Série Documental Vladimir Herzog, em 2006. Nessa TV pública, me especializei em edição de documentários e, nos anos como editora, tive contato com acervos audiovisuais nacionais e internacionais em excelente estado, mas também, em várias ocasiões, o acesso aos materiais era difícil. A pergunta que eu fazia era: quem decide como e o que guardar do acervo audiovisual? Qual o critério adotado pelas instituições para a guarda e o possível restauro de obras em suporte audiovisual?

Em 2011, tomei posse como jornalista do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia recém-criada do Ministério da Cultura e, em 2012, migrei da Assessoria de Comunicação para a Assessoria Internacional, onde estive até 11 de setembro de 2018, quando me licenciei para o mestrado. Já com várias questões sobre preservação do audiovisual em mente, procurei no Ibram um espaço para essa discussão e me surpreendi ao ver que o Instituto não tratava especificamente de políticas públicas de acervo audiovisual. Os acervos musealizados possuem políticas e ações, mas e os acervos audiovisuais? Iniciei uma busca institucional no âmbito do Ministério da Cultura para entender exatamente de quem deveria ser

³ Nasceu em Nova Iorque, em 1969. *Pi* (também conhecido como π), seu filme de estreia, de 1997, foi financiado, em parte, por doações de cem dólares de amigos e familiares. Em troca, Aronofsky prometeu pagar para cada um deles 150 dólares se o filme fosse bem na bilheteria; e se não fosse, pelo menos teriam seus nomes nos créditos. Aronofsky estreou no Festival Sundance de Cinema de 1998, no qual ganhou o prêmio de Melhor Diretor no Prêmio Especial do Júri. Dirigiu *A Baleia* (2022); *Mãe* (2017); *Noé* (2014); *Cisne Negro* (2010). Retirado: janeiro, 24, 2023, deWikipedia.com.

essa atribuição federal. Em 2016, encontrei⁴ na Faculdade de Ciência da Informação da UnB a linha de pesquisa Imagem, Memória e Informação, coordenada pela professora Miriam Manini. Realizei o mestrado entre 2018 e 2020. Em 2019, assisti à palestra da professora Judite Primo, durante o IV Sebramus⁵ (Seminário Brasileiro de Museologia), ocorrido entre os dias 29 de julho e 1º de agosto. Ali tomei conhecimento da bolsa da Cátedra Unesco – Diversidade, Cidadania, Educação. O resultado da bolsa, ainda em 2020, coincidiu com a pandemia e muitas mudanças no mundo.

A partir do dia 26 de fevereiro de 2021, as aulas trouxeram conteúdos relativos às temáticas da sociomuseologia, sua história, contextos, agentes, juntamente com trabalhos acadêmicos dos professores e discussões a respeito. Aquelas que me deram escopo teórico e serão mencionadas no corpo do trabalho, como Clovis Britto, Mario Chagas, Judite Primo, Maria da Graça Teixeira etc. Dentre as atividades extradisciplinares relacionadas ao Departamento de Museologia, destaco os grupos de estudos coordenados pela Professora Judite Primo, no escopo da Cátedra Unesco, que são: Sociomuseologia + Paulo Freire; LabSE – Laboratório de Socioexpografia; Sociomuseologia e Acessibilidade Cultural; Sociomuseologia e Interseccionalidade: Gênero, Raça e Classe; SIU – Sociomuseologia Interculturalidade e Universidade –; e MINA – Museologias Insurgentes en Nuestra América –, criado em 2022.

Por sugestão da professora Judite Primo, no primeiro ano do doutorado, me voluntariei para participar do LabSE. O grupo de estudos de exposições com metodologia sociomuseal foi criado no início de 2021, e participei das reuniões e atividades, sempre de forma remota, entre fevereiro e dezembro de 2021. O laboratório se reuniu uma vez por semana, a partir de abril, e participou da elaboração de pautas para o Musa Temas – atividade coordenada pela professora Judite Primo, que envolve seminários com convidados para temas específicos – e realizou duas apresentações com edições de imagens, das quais eu participei. Em 18 de maio, realizamos uma apresentação dos resultados do trabalho feito até ali, quando fiz uma breve participação com as minhas capacidades técnicas de edição audiovisual. Entre outubro e dezembro de 2021, o LabSE produziu o vídeo que foi parte do projeto “Paulo Freire (1921-2021), um Centenário de Atualidade”⁶. Em abril de 2022, me afastei do Laboratório porque entendi que seria mais

⁴ Ao sair de uma reunião de trabalho no Ibram, as colegas Taís Valente e Luciana Palmeira me incentivaram a procurar o mestrado da Faculdade de Ciências da Informação, na UnB, ao qual o Departamento de Museologia é ligado. Naquela mesma noite, descobri, no sítio da Faculdade, as linhas de pesquisa e a professora Miriam, a quem, *in memoriam*, agradeço pela acolhida e interesse nas minhas perguntas.

⁵ Com o falecimento da professora Miriam Manini, minha orientadora de mestrado foi a professora Ana Abreu, por quem eu tenho profunda gratidão, respeito e admiração pela inteligência, interesse e conhecimento que compartilha com generosidade, humildade e afeto. Sem ela eu jamais seguiria para os estudos de doutoramento.

⁶ O sítio criado para o Laboratório contém algumas referências e trabalhos, mas não possui todos os vídeos que

profícuo focar nos estudos da sociomuseologia como escola de pensamento, já que o tema do meu trabalho não é o audiovisual como ferramenta de exposição ou estudos de expografia. Acabei por criar e coordenar um grupo de estudos não vinculado à cátedra sobre a leituras dos livros publicados pelo departamento: “Introdução à sociomuseologia” e “Teoria e prática da sociomuseologia”. Em três anos de estudos, esse grupo, o Afete-se, teve algumas diferentes configurações e, hoje, denominado Afetinhas, é composto pela doutora Kamylla Passos e pelas doutorandas Desirée Nobre, Neusa Mendes e Paula Fiúza, além de mim. Fizemos as leituras dos livros, mas também organizamos apresentações dos nossos trabalhos antes da Semana de Sociomuseologia, do júri prévio e de defesa de tese; revisões dos nossos textos e rodas de conversas para compartilhar os aspectos psíquicos e emocionais da vida acadêmica. Sem nenhuma dúvida, a experiência desse grupo foi a mais próxima do que entendo ser uma metodologia freiriana, de partilha e de comunicação não violenta no qual criei laços de afeto e de amor.

Ainda sobre as experiências extracurriculares, no dia 25 de junho, participei do 8º Congresso Internacional dos Pesquisadores Audiovisuais, realizado na Universidade Lusófona, para a edição de 2021, com o tema “Audiovisual e Indústrias Criativas – Presente e Futuro”. Atendendo ao convite da professora Marta Jecu, participei do Projeto Sementes, financiado pelo Projeto Ilind, realizado no Museu de História Natural, em Lisboa, no mês de fevereiro de 2022. No mês de julho de 2022, auxiliei na comunicação do Atelier Campus Condorcet, iniciativa da professora Silvia Capanema, com seminários realizados pelas professoras Carolina Ruoso e Manuelina Cândido, do Departamento de Museologia, e pelo professor Mario Moutinho, em St. Denis, França. No dia 14 de julho do mesmo ano, participei do 11º Encontro dos Investigadores do CeiED, na Mesa 7, sob a coordenação da professora Marta Jecu. Realizei também outras atividades ligadas ao campo do cinema e do audiovisual, e farei algumas considerações sobre as mais importantes em um capítulo deste trabalho. Como resultado do Ateliê Campus Condorcet, participei de uma edição coordenada pela professora Manuelina Cândido, na qual escrevi sobre os Pontos de Memória, atualmente no prelo.

Enquanto isso, em abril de 2021, em meio à pandemia, consegui me deslocar de Brasília a Lisboa e, em junho, me mudei para a França, onde me casei em dezembro de 2021.

Portanto, esse é meu lugar de fala: uma mulher branca, de classe média alta brasileira, criada por uma família católica; que estudou em escolas privadas para ter acesso à universidade

editei. Nos sítios da Cátedra, tanto no Facebook quanto no YouTube, não é possível assistir aos vídeos. Em maio de 2023, tive meu computador furtado e, infelizmente, também não tenho cópia de todos os vídeos que editei para o laboratório.

pública, aprendeu inglês, francês, fez *ballet* e toca piano; que só entrou na fila do SUS para tomar as vacinas obrigatórias na infância; que passou em um concurso público porque estudou em cursinho particular.

Seria possível, no entanto, trazer à academia um problema como esse? Caberia a mim trazer o debate de decolonização das coleções audiovisuais? No Brasil, ser branca, de classe média, me dá privilégios que me impedem de realmente problematizar a questão? Não. Justamente por tudo isso e, segundo a autora Kimberlé Crenshaw e sua teoria da interseccionalidade, a ideia de seccionar não é para separar, pelo contrário, é para unir as pautas⁷: mulheres, mulheres de todas as cores, mulheres profissionais do audiovisual e dos museus; pessoas não representadas nos filmes, nos sindicatos, nos espaços de decisões de museus e de produções audiovisuais.

A interseccionalidade, por si só, não pode tornar visíveis os corpos invisíveis à vista. As meras palavras não vão mudar a forma como algumas pessoas - os membros menos visíveis dos círculos eleitorais políticos - têm de continuar à espera de que os líderes, os decisores e outros vejam as suas lutas. No contexto da abordagem das disparidades raciais que ainda assolam a nossa nação, os ativistas e as partes interessadas devem sensibilizar para as dimensões interseccionais da injustiça racial que devem ser abordadas para melhorar a vida de todos os jovens de cor⁸. (Crenshaw, 2020, p. 20. Tradução livre.)

Coloco-me aqui porque, do meu lugar de fala, segundo Djamila Ribeiro (2019)⁹, a minha vivência não apaga as de outras, mas deve ser considerada: pela minha estrada profissional, escolher a preservação do audiovisual no Brasil pós-Bolsonaro é um privilégio como todos os outros que tive na vida e, ciente disso, espero usar desse privilégio para aumentar o volume das tantas vozes que estão nos filmes, nas cinematecas, nos museus, nos bastidores das produções audiovisuais do país. Essas pessoas que insistem em trabalhar com cultura, memória, arte. Também em nome do que penso ser uma das respostas para um país melhor: não adianta só acabar com a fome e melhorar a saúde se as pessoas não podem ter memória, não vão ao cinema, nunca visitam um museu. Não adianta, porque essas pessoas jamais serão cidadãs engajadas na construção do país se não fizerem do país o lugar de repouso depois do

⁷ Cisne, M. (2017). *Por um feminismo antirracista e anticapitalista: o debate entre interseccionalidade e consubstancialidade-coextensividade das relações sociais de sexo, raça/etnia e classe*, p. 1-7. Retrieved from: http://en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499477389_ARQUIVO_Fazendogenero13.pdf.

⁸ Crenshaw, K. (2020). "Reach Everyone on the Planet...": Kimberlé Crenshaw and Intersectionality. (G. Werner, Ed.) *Feminist German Studies* (Vol. 36). Berlin: Heinrich Boll Foundation.

⁹ Ribeiro, D. (2019). *Lugar de fala*. Brasil: Editora Jandaíra.

trabalho. As pessoas no Brasil precisam de descanso: de um passeio, de um dia leve, de uma memória boa, que tire um sorriso do rosto. Precisam de uma sala escura, do silêncio antes de a fita começar, da surpresa boa de ver na tela uma coisa igual a elas: uma música conhecida, um sotaque igual, uma lágrima seguida de uma gargalhada. Esse descanso de corpo e de alma que só a arte, essa que a gente se reconhece nela, só ela traz. Não adianta só o prato de comida, o teto sobre a cabeça: “a gente quer comida, diversão e arte.”¹⁰

¹⁰ Verso da música *Comida*, do álbum *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, da banda Titãs, 1987.

INTRODUÇÃO: O COMEÇO ANTES DO COMEÇO¹¹

Começo a introdução com o corpo teórico que fundamenta esta pesquisa, sua base conceitual e metodológica com teorias, conceitos e estudos anteriores que embasaram minha investigação. No que tange à fundamentação teórica, ela será apresentada em teorias e conceitos tanto no campo da sociomuseologia quanto no campo audiovisual, para que seja possível demonstrar a relação desses dois campos com o objeto desse estudo, a Cinemateca Brasileira.

Para o marco teórico-metodológico, que conecta a fundamentação teórica com a metodologia adotada, explicarei na seção sobre metodologia como as teorias e conceitos influenciaram a abordagem metodológica escolhida, problematizando especialmente a questão de realizar esta pesquisa em um campo de conhecimento jovem na academia, a sociomuseologia.

Desse lugar de fala, mulheres cientistas não europeias fazem parte da revisão de literatura para demonstrar que existe ciência nos corpos e mentes femininos e que, sem muito esforço, é possível discorrer sobre um tema não conectado diretamente às questões de gênero e fazer dele uma ferramenta feminista. As mulheres que fazem ciência contemplam meu arcabouço teórico e utilizarei seus nomes e sobrenomes em uma primeira menção, para melhor identificá-las. Ainda, dentro das minhas habilidades, escrevi este trabalho em linguagem neutra¹². Entendo que os estudos no âmbito da sociomuseologia, usando as teorias decoloniais, devem se esforçar sempre por trazer como pano de fundo as questões de gênero e raça nas referências bibliográficas, mesmo não sendo a “bandeira” da pesquisa.

A revisão da literatura realizada precisou ser ampla, já que estudos sobre o tema ainda não são muitos. Portanto, já foi possível identificar a lacuna a ser preenchida com este trabalho, pois a única tese produzida e disponível sobre coleções audiovisuais na sociomuseologia é o de Tânia Mendonça (2012). No campo da memória e patrimônio nos estudos acadêmicos, as coleções cinematográficas e a preservação audiovisual vêm sendo tópicos cada vez mais contemplados (Usai; Cherchi; Francis; Horwath; Loebenstein, 2020; Lameris, 2017; Tânia Mendonça, 2012). O tema é transversal em diversos campos porque congrega questões relativas

¹¹ *O começo antes do começo* (Márcio Souza e Roberto Kahané; 1973, documentário, 16mm, cor, 20 min).

¹² A linguagem é uma expressão social sempre em evolução, e as técnicas utilizadas aqui poderão estar defasadas em breve. A linguagem neutra é uma abordagem linguística que busca evitar a perpetuação de estereótipos de gênero e promover igualdade, já que a estrutura linguística é binária na língua portuguesa. Cada vez mais adotada, a linguagem neutra tem o objetivo de respeitar a diversidade. Pesquisas acadêmicas me parecem um bom lugar para se aplicá-la.

a instituições – cinematecas, arquivos, museus –, passando por questões técnicas de preservação de filmes, até as questões políticas que englobam instituições e agências que atuam na regulamentação, legislação e fomento de políticas públicas. Atravessa, portanto, setores como audiovisual, política, memória, e possui vértices nos campos técnicos e teóricos. A minha intenção seria dar uma contribuição com a perspectiva sociomuseológica para problematizar os acervos audiovisuais como parte da memória coletiva do Brasil. A partir daí, conceituar a Cinemateca Brasileira como museu – que conserva, pesquisa e comunica – e, finalmente, incitar o debate sobre decolonizar acervos para a preservação de um audiovisual mais equânime na sua representação de quem faz e quem está retratado nas obras.

No âmbito da museologia, Clóvis Britto (2019) sistematizou ideias dispersas de tendências do pensamento para demonstrar que, em cada área de conhecimento, há problemas emergentes gerando uma tensão com outros campos científicos, mas que é importante entender o que foi produzido antes, entender o contexto de estudo e não focar somente no problema em si. Ele resalta a questão do efeito da teoria ao se produzirem outras teorias.

Essa problematização me parece pertinente porque, apesar de o tema da minha pesquisa não ser relacionado à discussão do que é sociomuseologia e onde essa escola de pensamento se encontra nas teorias museais, o fato de haver problemas epistêmicos próprios do campo parece catalisar outros problemas: ao apresentar um tema de pesquisa que não toca na questão epistêmica das novas museologias, preciso definir o que é sociomuseologia e, para além dessa explicação, contextualizar os problemas tratados neste trabalho à luz de cientistas que a sociomuseologia utiliza para se fazer como campo de pesquisa diferenciado da museologia dita tradicional, como, por exemplo, adotando termos e conceitos dos campos da sociologia, educação, comunicação. Este trabalho, porém, não tem a intenção de participar com respostas para as questões epistêmicas dessa escola de pensamento. Insisto em compreendê-la como espaço de maior liberdade acadêmica para questionar o campo da preservação audiovisual.

Museologia não é o estudo dos museus, é o estudo de processos museológicos – processos os quais envolvem três elementos: pessoa/objeto/espaço. Esses processos se denominam *fato museal*, um conceito da brasileira Waldisa Rússio. Segundo Cristina Bruno (2021)¹³, entre esses três elementos cria-se uma relação que não é natural, ou seja, é criada artificialmente, é cultural. O processo sobre o qual a museologia vai se debruçar é dividido/compartimentalizado em quatro tipos básicos de estudos:

a) A vinculação entre a proposição de fatos museais e as discussões relativas às

¹³ Anotações da aula ministrada no curso de doutoramento no dia 22 de março de 2021.

distintas compreensões e dimensões sobre os indicadores de memória;

b) As engrenagens e a dinâmica da cadeia operatória museológica e a formatação, o monitoramento e a avaliação dos fenômenos museológicos;

c) A historicidade dos fenômenos museológicos e a verificação de tradições e rupturas no que se refere aos repertórios patrimoniais;

d) A identificação das repercussões e impactos socioculturais dos processos museológicos na atualidade.

Esse olhar sobre a relação entre pessoa e objeto é uma abordagem inovadora para a museologia porque traz um estudo crítico dos processos sociais. É essa proposta museológica que penso estar ausente nos estudos da preservação audiovisual e que acredito dialogar com as ideias de Henri Langlois, criador da Cinemateca Francesa, conforme veremos.

Tem-se a definição de *museologia social*, de Mário Chagas e Inês Gouveia, que se caracteriza “pelos compromissos sociais que assume e com os quais se vincula, comprometendo-se com a redução das injustiças e desigualdades sociais, com o combate aos preconceitos e com a utilização do poder da memória.” (Chagas & Gouveia, 2014, p. 17). Aqui enfatizo a questão dos agentes detentores de memórias, os museus, e suas possíveis contribuições para a justiça social e uma sociedade mais equânime, já afirmando desde agora que entendo cinematecas como instituições museais, conforme demonstrarei.

É a partir de uma museologia comprometida com uma sociedade melhor, por meio dos equipamentos culturais detentores de memórias, que vejo a possibilidade de acionar as potências das cinematecas brasileiras nessa luta pela equanimidade de representatividade na memória da sociedade brasileira no audiovisual.

Igualmente com problemas epistêmicos de origem, a definição de cinemateca e de um campo de estudo para sua análise passa pela noção de Britto (2019), já que, apesar de o termo cinemateca ser utilizado largamente, o campo da preservação audiovisual se entende mais como um campo de arquivos, não de museus (Ray Edmondson, 1998). Isso se deu por motivos de origem histórica, mas também porque os acervos audiovisuais foram se autogerindo e se fechando para outros campos, a ponto de se tornarem verdadeiras torres de marfim.

É possível afirmar que as instituições de preservação audiovisual não estão em amplo diálogo com bibliotecas, arquivos, museus ou cinematecas: criaram para si um espaço de compartilhamento de técnica e boas práticas, mas não partilham com o mundo, ou seja: estruturalmente falando, o campo de preservação audiovisual preserva a si mesmo, a tal ponto que não é reconhecido como parte de nenhum outro.

A Decolonialidade e as Memórias

Apresento a noção denominada pensamento decolonial, de Walter Mignolo (2013)¹⁴, adotada pela Sociomuseologia como parte de seu arcabouço teórico. Decolonialidade seria um conceito originado no “Terceiro Mundo”, que, por sua vez, surgiu com o colapso da ordem mundial estabelecida no final da Segunda Guerra Mundial. Enquanto a modernidade, a pós-modernidade e a altermodernidade têm suas bases históricas no Iluminismo e na Revolução Francesa, a decolonialidade surge na Conferência de Bandung, 1955¹⁵, quando 29 países da Ásia e da África se reuniram em busca de uma outra narrativa que não aquelas centradas no capitalismo e no comunismo.

Os trabalhos de Mignolo focam na memória social e na análise das relações entre memória, história e poder. Ele propõe a abordagem crítica em relação à visão eurocêntrica da história, valorizando as perspectivas e experiências das culturas ditas subalternas, e argumenta que a memória social é uma ferramenta importante para desafiar as narrativas dominantes e abrir espaço para vozes marginalizadas. Desse modo, o autor examina como a memória é construída e transmitida em diferentes contextos culturais e como ela pode ser usada para resistir à opressão, reivindicar identidades e territórios. Ele também explora as formas de memória que são silenciadas ou apagadas pelos processos coloniais e imperialistas, destacando a importância de recuperar e preservar essas memórias como parte de um processo mais amplo de decolonização.

Judite Primo (2021)¹⁶ segue o pensamento de Mignolo e aponta que a colonialidade é um dos lados da Modernidade e é constituída de três pontos:

1. A Europa como ponto geográfico cultural central e original;
2. A celebração das suas façanhas civilizatórias e a omissão sobre as brutalidades cometidas;
3. A exploração e a dominação de povos não europeus.

¹⁴ Mignolo, W. (2013). Geopolitics of Sensing & Knowing: On (De)Coloniality, Border Thinking, & Epistemic Disobedience. *Confero*, 1(1). <https://doi.org/10.3384/confero.2001-4562.13v1i1129>.

¹⁵ O encontro propôs a criação de um “tribunal da descolonização” para julgar os responsáveis pela prática de políticas imperialistas, entendidas como crimes contra a humanidade, mas a ideia foi vetada pelos países centrais. A reunião conferiu estatuto internacional a alguns chefes de Estado: o presidente Sukarno, da Indonésia; Chu En-Lai, primeiro-ministro da China; e o presidente egípcio Gamal Abdel Nasser. Retirado: agosto, 2, 2023, de https://pt.wikipedia.org/wiki/Confer%C3%A2ncia_de_Bandungue.

¹⁶ Anotações das aulas de doutoramento realizadas no primeiro ano do curso, entre setembro de 2021 e maio de 2022.

Segundo ela, essa narrativa existe até hoje, válida a superioridade dos povos europeus e está vigente há mais de 500 anos. O controle e a exploração dos europeus sobre o resto do mundo ocorre quando importam matéria-prima e exportam industrializados, lucrando financeiramente; quando a mão de obra não europeia é a mais barata, fazendo com que a exploração dos corpos não europeus seja banalizada; quando o conhecimento europeu é o único valorizado e legitimado; e, por fim, quando ocorrem os processos simbólicos de culturalização: por meio das missões, do contato dos europeus com os outros, da utilização de objetos que tinham importância para certos povos que eram extorquidos, expulsos dos territórios e, longe dessas povos, esses objetos passam a ser simbolizados e ressignificados por outros que não os povos de origem.

Primo (2021) também apresenta a ideia de Quijano, que diz que a colonialidade possui três eixos que a alimentam: poder, saber e ser. Assim, a colonialidade é um projeto de poder que construiu uma matriz de saber que legitima a existência do ser.

A *colonialidade do poder* seria o centro da colonialidade, com a manutenção de um mecanismo de controle político, social, educativo, do controle epistêmico sobre sua autorrepresentação e, por meio da dominação imperial dos sentidos, ela cria o padrão ocidental de universalidade dos saberes e seres.

Já a *colonialidade do saber* age com a matriz do conhecimento legitimado e se manifesta pela hierarquização dos saberes e conhecimentos produzidos, considerando legítimos os conhecimentos produzidos por essa matriz. A colonialidade nas instituições legitimadoras do saber se dá em universidades, museus e arquivos, e incluímos aqui bibliotecas e cinematecas. Em última instância, conduz ao epistemicídio.

E, por fim, a *colonialidade do ser* se manifesta pela definição e hierarquização do ser por meio daquele que domina a colonialidade do poder e do saber. É o colonizador a definir o colonizado, produzindo a hierarquização e a subalternidade.

Judite Primo (2021) também nos ensina que, a partir de 2015, o estudo do quadro teórico de decolonialidade nos permite entender os silêncios e os processos passados. Os grupos silenciados, ao fazerem críticas sobre a colonialidade, buscam a ratificação de um pensamento na perspectiva sul-sul, partindo da premissa de que sofremos epistemicídio. Esses intelectuais reanalisam traumas e povos e nos auxiliam a criar uma contemporaneidade museológica: um novo quadro teórico e novas formas e percepções museológicas.

Portanto, foi necessário adotar uma postura inicialmente DEScolonial – que é uma postura geográfica, ou seja, deixar de ser colônia. Porém, mesmo com essa mudança, a

colonialidade manteve-se, porque é arraigada nas culturas. Rupturas políticas aconteceram, mas mantiveram-se os processos. A DEcolonialidade seria um outro processo.

Já afirmei aqui que entendo a Cinemateca Brasileira como uma instituição museal. É necessário inseri-la em um espaço de pensamento sociomuseológico, não só questionando as possibilidades das suas funções sociais, mas também analisando essas funções sob o prisma da decolonialidade.

Na museologia, os grupos aos quais estão impostos os processos de subalternidades estão rompendo com a colonialidade e começam a trabalhar traumas históricos e silenciamentos. Esses traumas históricos seriam relevantes para essa musealização colonial quando ocorre através de silenciamentos, pois as memórias traumáticas possuem alicerces: o patriarcado, o racismo, a sexualidade normativa são, por exemplo, reforçados nos silêncios de uns em benefício da memória de outros. Assim, para que se estabeleçam processos dialógicos interculturais, não basta só se identificar com o diverso: é preciso ser capaz de produzir o fenômeno da interculturalidade, pois, se a diversidade for o resultado de uma não interação, ela não funciona. Desse modo, é importante implementar o que é dito anormal, diferente. Só assim pode-se proporcionar a possibilidade da descolonização e da decolonização. Portanto, o processo de decolonização, além de teórico, implica ação prática. Os museus precisam implementar processos, marcadores, produzindo outras lógicas, outras narrativas. Esse movimento parece já estar acontecendo também em algumas instituições audiovisuais, conforme demonstro no capítulo sobre o tema.

Desse modo, de acordo com Marcele Pereira (2018), a museologia decolonial¹⁷ “visa instrumentalizar o fazer e o pensar do campo da museologia social por meio da práxis (Gramsci, 1987), para transformar as estruturas sociais em perspectiva decolonizadora, insurgente e transgressora da prática museal e museológica hegemônica”. (Pereira, 2018, p. 24)

Problematizar o acesso às coleções audiovisuais com o objetivo de apontar meios e oportunidades de “enfrentar as dificuldades estruturais causadas pelo processo colonizador, corrobora com ações decolonizadoras do pensamento ocidental, especificamente o museal”. Mapear algumas práticas decolonizadoras é relevante,

pois [elas] fazem parte de um novo cenário pautado pelos

¹⁷ A eliminação dos s é escolha de Catherine Walsh, “para marcar a distinção do prefixo em espanhol ‘des’, que pode ser entendido como um desfazer ou reversão do colonial. Ou seja, passar de um momento colonial para um não colonial, como se fosse possível que seus padrões e traços deixassem de existir. Com este jogo linguístico, tento deixar claro que não há estado nulo de colonialidade, mas sim posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistência, transgressão, intervenção, in-surfacing, criação e influência. O descolonial denota, portanto, um caminho de luta contínua no qual ‘lugares’ de exterioridade e construções alter-(n)ativas podem ser identificados, tornados visíveis e encorajados.” (Walsh, 2020, p. 25, nota de rodapé)

pressupostos do que chamamos de Museologia Decolonial, por considerar as práticas decolonizadoras um caminho de um novo tipo já bastante exercitado e que amplia e consolida o universo de possibilidades epistêmicas da Museologia Social. (Pereira, 2018, p. 39).

Esse pensamento da museologia social para decolonizar acervos vai ao encontro do que parece ainda acontecer com as instituições de preservação audiovisual, conforme já defendia Vieyra, em 1959 (*apud* Perneczky, 2022). A capacitação técnica, no mesmo viés colonialista, não garante a longevidade das coleções porque é necessário que elas sejam vistas, questionadas e criticadas, especialmente nos seus locais de origem geográfica. O isolamento dessas coleções, talvez justificado pela necessidade de uma conservação muito específica, afastou-as dos debates políticos que cercam qualquer objeto musealizado: afinal, para que e para quem se guarda para a posteridade? A resposta deve ser construída a partir de uma museologia que acompanhe a dinâmica social, atuando como fator de intervenção, refletindo para a construção de solidariedade renovada. Uma museologia que ajuda a todos na construção de uma consciência crítica do mundo em que vivemos. Neste sentido, a sociomuseologia faria parte dos estudos inseridos “nos processos contemporâneos de insurgências” (Moutinho & Primo, 2020, p. 29), e os museus seriam elementos sociais importantes para uma releitura da história das estruturas sociais contemporâneas: o patriarcado, o capitalismo, o neoliberalismo. A resistência dessas instituições museais seria uma ação decolonial no âmbito dos estudos pós-coloniais, tornando-os espaços de contestação histórica e de novos atores, protagonistas dos futuros. Acrescento e reforço a importância das cinematecas na adesão à luta decolonial para ressignificar o audiovisual como parte das memórias coletivas dos grupos silenciados e sub-representados nas telas e fora delas.

Entendo a Cinemateca Brasileira como um museu vinculado ao governo federal e que possui condições de assumir um lugar de protagonismo nos debates decoloniais e na preservação audiovisual, com propostas de gestão e criação de espaços de ressignificação das suas coleções audiovisuais, podendo ser o ponto de transmissão de processos e metodologias propostos para a preservação do audiovisual, que ainda não existem.

Maria Célia Santos (2021)¹⁸ dialoga com Pierre Nora (1997), quando afirma que os museus são como entidades cristalizadas: lugares de poder e estabilidade política dos estados nacionais através da invocação de nação unificadora, da ênfase no objeto e da coleção, na busca de uma identidade nacional. Nas perspectivas de memória coletiva, lugares de memória seriam

¹⁸ Anotações das aulas de doutoramento realizadas entre setembro de 2021 e maio de 2022.

justamente esses lugares âncoras:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (Nora, 1993, p. 12-13)

Essa noção de instituição cristalizada é interessante para demonstrar como as instituições de acervos audiovisuais se resguardam nessa tendência de identificação dos iguais, que passam à margem do diálogo com as memórias coletivas daqueles que não são rememorados ali.

As cinematecas surgiram com as práticas de conservação do audiovisual e com a ideia de preservar para transmitir. Semelhante ao que ocorre no campo dos museus, porém, questionar esse espaço de guarda da memória poderá trazer desconfortos ao mundo das cinematecas. Por todo esse arcabouço, as cinematecas são consideradas como instituições de memórias coletivas e, sob a perspectiva sociomuseal, quero problematizar a narrativa dominante dessas instituições, já que, de acordo com Gloria Anzaldúa (2016)¹⁹, memória coletiva é um instrumento que questiona narrativas tradicionais dominantes em nome da preservação de outras vozes da história, que foram subjugadas e apagadas. Para ela, a memória social é uma das maneiras de se criarem resistências culturais e retomar identidades a partir de suas origens, mas também inventar novas memórias, nas fissuras das próprias sociedades, das próprias memórias. A autora trabalha sobre sua posição de mulher mestiça na fronteira entre o México e os Estados Unidos e a necessidade de se ressignificarem as memórias em novos espaços geográfico e social.

O que eu quero é um acerto de contas com as três culturas – a branca, a mexicana, a indígena. (...) E se me for negada a possibilidade de regressar à casa, terei de me levantar e reclamar o meu espaço, criando uma nova cultura – uma cultura mestiça – com a minha própria

¹⁹ Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Madri: Capitán Swing Libros. Retrieved from: https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Giro_descolonizador/Frontera-Gloria_Anzaldua.pdf. Acesso em: 31 jul. 2023.

madeira, os meus próprios tijolos e argamassa e a minha
própria arquitetura feminista. (Anzaldúa, 2016 p. 63-64.
Tradução livre)

As cinematecas devem ser espaços para se criarem diálogos decoloniais e ressignificar suas coleções, como uma caixa de ressonância às pessoas e suas histórias silenciadas. Assim, a Cinemateca Brasileira será um dos focos deste estudo porque, dada a sua historicidade, está ligada ao nascimento das cinematecas do mundo, podendo ser um espaço de “acerto de contas” com os cinemas brasileiros, mas que ainda se mantém cristalizada para as questões sociomuseais.

Patrimônios e Memórias em Políticas Públicas

Segundo Pierre Nora (1997), memória e história são antagônicas quando se entende a memória para tudo que está vivo, na dialética da lembrança e do esquecimento, em um movimento de criar formações e deformações constantes; já a história busca uma reconstrução do que não existe mais, de forma intelectual e analítica. A história seria, então, criada a partir de destroços, monumentos, que agregam grupos sociais em prol de uma noção de país, consolidando o conceito de patrimônio. Graças à prática e a técnicas partilhadas, estruturou-se a noção do patrimônio nacional com a Revolução Francesa.

Essas práticas de conservação farão o corpo das políticas públicas nacionais de patrimônio. No Brasil, a assinatura da Convenção da Unesco de 2003²⁰ ratificou a existência do patrimônio imaterial e a relevância da sua preservação, ampliando o entendimento de patrimônio para as realizações da humanidade e mantendo a diversidade e a especificidade como características fundamentais. (Abreu, 2009, p. 37)

Nesse sentido de política pública, a inclusão de patrimônios, no plural, para além de monumentos e esculturas, é fundamental para a garantia da representação de uma sociedade composta por pessoas em suas múltiplas características. (Fonseca *in* Abreu & Chagas, 2009, p. 66-67). A garantia dessas representações é dever do Estado, que formula políticas públicas de patrimônio e memória, que, por sua vez, são parte de um rizoma de ações para a preservação.

A noção fundamental é que, sem transmissão, a memória social não se constitui. A transmissão, portanto, implica a atualização da memória. Nesse sentido, memória e preservação aproximam-se. Preservar é ver antes o perigo da destruição, valorizar o que está em perigo e tentar evitar que ele se manifeste como acontecimento fatal.

²⁰ Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>.

Assim, a preservação participa de um jogo permanente com a destruição, um jogo que se assemelha, totalmente ao da memória com o esquecimento. (Chagas in Abreu & Chagas, 2009, p. 159).

Portanto, a preservação deveria se munir de ferramentas e metodologias na esperança de antecipar a perda daquilo que seria considerado elemento da memória coletiva. Preservar, como política pública, seria a idealização de um projeto de memória coletiva nacional, que abarcaria as histórias dos grupos que compõem o Brasil. No caso das cinematecas, a preservação seria parte integrante de um grupo de ações para a manutenção de suportes audiovisuais diversos, cada qual com suas especificidades técnicas de conservação, restauro e difusão.

Na museologia brasileira, conforme já citei, pouco se discute sobre as coleções cinematográficas sob o olhar da Sociomuseologia, em especial na sua perspectiva política, ou seja, para além das questões tecnicistas. A sociomuseologia entende a política pública como um possível desdobramento dos diálogos entre museus e comunidades, e a visão sociomuseológica pode trazer nova perspectiva sobre a discussão da preservação audiovisual e políticas públicas de preservação audiovisual no Brasil.

Entendo, portanto, que é possível afirmar a relação entre a ausência de políticas de preservação do audiovisual e o isolamento das coleções cinematográficas nas discussões museológicas no Brasil.

Breve Histórico das Instituições de Memória no Âmbito Federal

Com foco na Cinemateca Brasileira, trarei um breve histórico das instituições criadas antes da Cinemateca e que possuem acervos audiovisuais. O Arquivo Nacional, fundado em 1838, teve a guarda dos documentos públicos produzidos pelos poderes Executivo, Legislativo e pelo então poder Moderador. Já como parte do governo federal no período da república, em 1958, o Arquivo Nacional elabora um novo regimento interno e são criadas áreas de documentação de natureza imagética, como o Conselho de Administração de Arquivos, o Serviço de Documentação Escrita, o Serviço de Documentação Cartográfica e Fonofotográfica, o Serviço de Pesquisa Histórica, o Serviço de Registro e Assistência, a Seção de Consultas, a Seção de Restauração e a Seção de Administração. O regimento interno foi alterado novamente em 1975 e, nos anos seguintes, surgiram a Divisão de Pré-Arquivo, a Divisão de Documentação Escrita, a Divisão de Documentação Audiovisual, a Divisão de Pesquisas e as Atividades Técnicas, a Divisão de Publicações, a Divisão de Administração e a Coordenadoria de Cursos

de Arquivologia. Em 2002, nasce o Festival Internacional de Cinema de Arquivo e, em 2010, a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais. O surgimento dessas tantas divisões para o tratamento de documentos audiovisuais é um importante sinal da relevância dessa documentação e da quantidade que ela atingiu a partir de 1970. Atualmente, o acervo soma cerca de 1,91 milhão de fotografias e negativos, 200 álbuns fotográficos, 15 mil diapositivos, 44 mil mapas e plantas arquitetônicas, filmes, registros sonoros e uma coleção de livros que supera 112 mil títulos, sendo 8 mil raros (Arquivo Nacional, 2022).

Em 1985, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme)²¹ e o National Film Board (NFB), do Canadá, assinam um acordo de cooperação de onde nasce o Centro Técnico Audiovisual (CTAv). O objetivo era apoiar o desenvolvimento da produção audiovisual brasileira, em especial produção, coprodução, difusão, preservação, documentação, pesquisa, produção de conteúdo, disseminação de técnicas do ofício, inovação e empréstimo de tecnologia. Nesse período, portanto, a conservação e preservação do audiovisual ficaria a cargo do CTAv, vinculado à Embrafilme e, indiretamente, à Cinemateca Brasileira. Atualmente, as matrizes e cópias do CTAv estão divididas em filmes produzidos pelos já extintos Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), Instituto Nacional de Cinema, Departamento de Ações Culturais do Ministério da Educação e pela Diretoria de Operações Não Comerciais da Embrafilme – obras cujos direitos patrimoniais pertencem ao CTAv. Há ainda filmes coproduzidos pelos também extintos Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, Departamento de Cinema e Vídeo da Fundação Nacional de Artes (Decine/Funarte) e pela Fundação do Cinema Brasileiro. Por fim, o CTAv possui filmes sob custódia, depositados por pessoas que produzem e dirigem no Brasil (CTAv, 2022).

O Museu Nacional, de 1818, recebeu, em 1910, uma filmoteca, criada por Edgar Roquette-Pinto, para abrigar, em 1912, películas produzidas no contexto da Comissão Rondon sobre os nambiquaras (Rangel, 2010, p.110).

O caso do Museu Nacional é interessante para se compreender como a noção de filmoteca estava ligada à pedagogia e à pesquisa e como essas coleções sobreviveram ou não ao tempo.

Por iniciativa do prof. Roquette-Pinto foi organizado no Museu Nacional o serviço de assistência ao ensino das ciências naturais, onde qualquer professor idôneo pode, com aviso prévio, utilizar-se da sala de conferências e do

²¹ Falaremos sobre a relevância dessa empresa estatal de produção e difusão de filmes brasileiros mais à frente.

material do Museu. (Serrano; Venâncio Fº, 1931, p. 140)

No âmbito federal, a Cinemateca Brasileira se distingue das demais por possuir o maior acervo, a coleção mais diversa e a capacidade técnica para restauro de películas, o que faz dela um possível foco para a profissionalização e divulgação do cinema nacional e internacional. Apesar de todo esse potencial, a Cinemateca Brasileira tem uma presença quase fantasma nas políticas públicas de preservação, e é possível decifrar as causas desse fenômeno com os estudos já realizados até aqui sobre a instituição. No entanto, proponho um novo posicionamento, com argumentos estruturados na Sociomuseologia e nos estudos no campo da preservação audiovisual a partir de conferências, seminários e leituras em ambiente internacional, que trazem as experiências de outras cinematecas como inspiração.

Os resultados da pesquisa feita no mestrado em Ciência da Informação (Ferreira, 2020) mostraram que a ausência de políticas públicas contribui para o silenciamento da Cinemateca Brasileira como instituição. Para além disso, agentes e profissionais ocupam espaços que engessaram as participações da instituição em diálogos possíveis com o setor de museus, por exemplo. Laura Bezerra (2013) defende que, mesmo sem diálogo entre políticas de patrimônio cultural e audiovisual, a análise deve ser feita. Concordo com a autora porque enxergamos temáticas paralelas caminhando isoladas

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. (Bezerra, 2013, p. 8)

O isolamento pode, porém, ser desconstruído a partir de uma proposta de gestão museológica, com a criação e aplicação de um Plano Museológico, participação nos encontros do Fórum Nacional de Museus e outras ferramentas adquiridas pelo setor de museus, desde a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), em 2009.

Aproximar a Cinemateca Brasileira do Ibram trariam as discussões das coleções audiovisuais para o campo do patrimônio e memória e criariam possibilidades de vinculação de ações e projetos em um plano museológico devidamente pensado em prol da missão e dos valores da instituição, que estão em consonância com a definição de museus do Conselho Internacional de Museus (Icom) e, especificamente, muito próximo dos ideais da museologia social, do pensamento de Henri Langlois²².

²² Henri Langlois nasceu na cidade de Izmir, Turquia, em 1914, de pais franceses expatriados. Após a Primeira

A Historiografia do Cinema

O estudo do cenário da preservação audiovisual no Brasil e da Cinemateca Brasileira não é possível sem um contexto histórico geográfico, o que nos leva à Europa durante o período pré-Primeira Guerra Mundial, mais especificamente à França. Traçar uma linha do tempo do período do surgimento das primeiras cinematecas do mundo e da importância dos cineclubes é pertinente para explicar como a Cinemateca Brasileira se inspira nesses primeiros formatos e, especialmente, como terá grande relevância na criação de coleções audiovisuais internacionais.

Para além de uma inserção da Cinemateca Brasileira no campo museal brasileiro, assinalo a sua ausência em debates de decolonização das coleções audiovisuais. Países da África, da Ásia, das Américas e da Europa estão engajados em um diálogo sobre o repatriamento de coleções audiovisuais censuradas ou mantidas por países europeus colonizadores. As parcerias entre instituições e os processos de devolução e ressignificação das coleções já é pauta incontornável nos encontros entre arquivos e cinematecas na Europa, com a presença de instituições africanas, asiáticas e americanas, conforme nossa pesquisa de campo demonstra no capítulo sobre o tema.

Sabe-se que, para se estabelecer a memória de uma prática cultural, é necessário que haja uma linha do tempo do exercício dessa prática, ações que atravessem horas, dias e anos. O estudo da história do cinema no Brasil, de maneira mais científica, é recente. Autran (2007) traça um panorama sobre o estudo histórico do cinema brasileiro e o divide em quatro momentos: 1. Proto-historiografia; 2. Historiografia clássica; 3. Historiografia universitária; e 4. Nova historiografia universitária. Também elenca os principais estudiosos, suas obras e as respectivas relevâncias. De Vinicius de Moraes, passando por Paulo Emílio Salles Gomes e chegando a Anita Sims, Autran argumenta que, nos dois primeiros momentos, a história do cinema brasileiro possui estudos com documentação bem embasada, mas é muito mais bem estruturada e com melhor metodologia a partir da historiografia universitária. Ele associa o estudo histórico com a própria prática de cinema no Brasil: inicialmente, sem qualquer destaque do ponto de vista artístico ou cultural e pesquisado por profissionais como jornalistas, críticos

Guerra, sua cidade natal é tomada pelo exército grego e a família se muda para Paris, em 1922. O jovem tem dificuldades para se adaptar e faz da escrita sua válvula de escape da escola e dos colegas. Aos 14 anos, ganha uma câmera de filmagem e inicia uma coleção de revistas e recortes sobre cinema, passando a maior parte do tempo assistindo a filmes, mais do que estudando ou frequentando eventos sociais. Durante as décadas seguintes, sua coleção cresceu para vários milhares de títulos e, em 1935, ele fica à frente da recém-criada Cinemateca Francesa. Retirado: janeiro, 10, 2023, de <https://cinematheque.fr/>. Tradução livre.

de artes ou outros interessados. Porém essas pessoas não tinham o vínculo do trabalho no cinema, nem na história. É a partir do período de historiografia universitária que o cinema passa a ser tema de história nas universidades, ganhando metodologia de pesquisa acadêmica. Esse terceiro momento se inicia em meados de 1960, com a fundação da Universidade de Brasília (UnB) e seu curso de cinema, bem como com a criação, na Universidade de São Paulo (USP), do curso de cinema na Escola de Comunicação e Artes (ECA). Autran conclui que

(...) nestes últimos anos efetivamente entrou numa nova fase, marcada por trabalhos que têm perspectiva ideológica menos comprometida com a defesa do cinema brasileiro a partir da argumentação tradicional dos setores ligados à produção, do destaque à pesquisa em torno de quadros institucionais – privados ou estatais –, da investigação acurada em torno da(s) ideologia(s) que permeia(m) o campo cinematográfico, do surgimento de análises envolvendo políticas de representação, bem como pela atenção para com a distribuição e a exibição. (Autran, 2007, p. 27-28)

Essa conclusão corrobora a noção de que, nos estudos de cinema, a própria historiografia só ampliou as temáticas do campo a partir dos anos de 1960, e pode-se dizer que Paulo Emílio Salles Gomes foi o autor e intelectual mais preocupado com o tema de preservação no decorrer das décadas. A atuação desse escritor, crítico e cineasta foi o cerne da construção da instituição Cinemateca e da formação de um grupo de profissionais e técnicos em torno do tema preservação do audiovisual. A determinação e diplomacia com que liderou por décadas o debate da preservação de filmes foi um dos pilares para a construção de um debate em políticas de preservação do audiovisual no Brasil, que demonstro a seguir.

Segundo Bernadet (2009), nos primórdios do cinema, apesar de as produções nacionais aumentarem de volume nas primeiras décadas, a indústria estrangeira ganha o controle das produções e,

até a guerra de 1914-8, o domínio fica com França, Itália, Alemanha, Suécia e Dinamarca. Após a guerra, com o enfraquecimento das cinematografias europeias, é a vez dos Estados Unidos, que se instalam e até hoje continuam instalados. (Bernadet, 2009, p. 9)

Desse modo, a consequência direta desse domínio é a má preservação dos filmes nacionais nesse primeiro período: o Arquivo Nacional guarda, hoje, 11 fotogramas do que se considera o primeiro registro fílmico nacional, de 1897, do autor Cunha Sales.

As primeiras produções cinematográficas acontecem no Brasil a partir de meados de 1898. O primeiro registro historicizado foi feito pelo italiano Alfonso Segretto, que retornava com equipamentos de filmagem, a pedido do irmão Paschoal Segretto, dono do salão Paris, no

Rio (Bernadet, 2009). Registros como esses, possivelmente guardados pelos próprios realizadores, raramente sobreviveram ao tempo, porque a conservação do nitrato, suporte utilizado comercialmente no início das produções cinematográficas, é até hoje um desafio: além de trazer o perigo da autocombustão quando exposto a temperaturas elevadas, típicas do calor de verão tropical, o nitrato também era reciclado pela prata contida em seus componentes, fazendo do filme uma possível mercadoria de troca.

Desse primeiro filme experimental até a atualidade, iniciativas de guarda de acervo audiovisual aconteceram no meio cinematográfico, e algumas dessas coleções se transformaram em instituições longevas, como é o caso da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Cinemateca Brasileira.

O Cinema como Documento nas Instituições de Memória

Antes do surgimento dessas instituições específicas para o tema, foi a compreensão do audiovisual como documento que auxiliou na noção do audiovisual como informação em relação à sociedade. Até o século XIX, o documento se caracterizava pelo registro sob a forma escrita e deveria representar um acontecimento do qual esse registro escrito seria prova. Porém, no início do século XX, com as transformações sociais e pesquisas que essas transformações incentivavam, entendeu-se que as fontes ditas tradicionais não respondiam de maneira adequada às perguntas que esse novo tempo demandava (Rabello, 2009). Assim, o filme passa a ser entendido como documento, especialmente com as pesquisas etnográficas realizadas com registros cinematográficos de grupos e comunidades distantes e com tradições orais. O filme possibilitou iniciativas de conservação do audiovisual no início do século XX no Brasil, mas, apesar de a produção nacional ser intensa no primeiro período do cinema, não existe quase nenhum documento fílmico preservado.

Com registros de meados de 1910, a filmoteca do Museu Nacional foi criada por Edgar Roquette-Pinto a partir de 1906. Ele aceitou a proposta de Cândido Rondon para elaborarem pesquisas etnográficas. As expedições à Serra do Norte, de 1912 e 1913, foram devidamente documentadas, e coletaram-se cerca de 2.156 objetos, incluindo muitos metros de filmes etnográficos.

Em termos de resultado impressiona sobremaneira a diversidade de registros produzidos sobre os Nambiquara, Pareci e Bororo, abrangendo uma extensa coleção etnográfica (2.156 objetos, incluindo itens de interesse arqueológico e botânico), fichas antropométricas, fotografias e registros sonoros. As suas

gravações [de Cândido Rondon] de músicas bororo inspiraram algumas importantes peças musicais de Villa-Lobos. (Santos, 2020, p. 134)

Conforme já vimos, o Museu Nacional foi fundado em 1818 e, em 1946, passa a ser vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desses primeiros registros de filmes etnográficos, “dos filmes e das fotografias há somente referências indiretas” (Santos, 2020, p.134). Ainda, “dos 12 fonogramas gravados nas terras dos Pareci e Nambiquara, dispõe-se de 9 facilmente acessíveis” (Pacheco de Oliveira, Souza, Lima, 2009 *apud* Santos, 2020).

A filmoteca do Museu Nacional foi, possivelmente, o primeiro acervo audiovisual musealizado no Brasil, contendo, pelo menos, uma coleção de filmes etnográficos. Portanto, o audiovisual, apesar de possuir um caráter documental, não era sujeito de ações patrimoniais de preservação, ou seja, não se tem notícia de uma política de ações específicas para essas coleções com a perspectiva patrimonial. Talvez isso tenha ocorrido pela visão utilitarista do cinema: museus, governos e instituições de ensino realizaram inúmeros filmes documentários educativos sobre todos os assuntos possíveis. No Brasil, o filme, tido como arte e comunicação, não foi entendido como passível de preservação, como a pintura, a escultura, o livro, mas sendo largamente utilizado para a propaganda política e para a educação, por exemplo.

Além do Museu Nacional, o Arquivo Nacional também é centenário. Conforme já relatado, foi fundado no Rio de Janeiro em 1838, e em 1893 passou a fazer parte do Ministério da Justiça e Assuntos Internos. Atualmente, é a instituição que produz recomendações e manuais técnicos para preservação audiovisual. Entendemos que o Arquivo Nacional ocupa o espaço político-institucional no campo de políticas públicas de preservação audiovisual mais pela ausência de outras entidades do que pela sua missão original, já que sua função é a de preservação de documentos produzidos pelas entidades que compõem a esfera da União. Por esse motivo, apesar de sua relevância, o Arquivo Nacional é uma entidade subsidiária à Cinemateca Brasileira no que tange ao tema políticas públicas de preservação audiovisual.

Também já citei o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), ligado inicialmente à Empresa Brasileira da Filmes (Embrafilme), em 1985, e hoje ligado ao Ministério da Cultura, à Secretaria do Audiovisual. Seus arquivos têm filmes produzidos por vários institutos e agentes vinculados ao governo federal que já não existem, tais como a própria Embrafilme.

Como veremos, a Cinemateca Brasileira foi criada em 1949 como instituição privada e passou por numerosas configurações institucionais. Apesar de todas as intempéries, a instituição conseguiu tornar-se a mais importante cinemateca da América do Sul, desenvolvendo processos criativos para a preservação de filmes, realizando intercâmbio de

coleções, trabalhando com outras instituições e profissionais durante os seus quase 50 anos de existência. Atualmente, detém cerca de 250 mil rolos de filme e cerca de um milhão de documentos. De 1993 até esta data, é o único depósito legal dos filmes produzidos com fomento e subsídios federais do Brasil.

Questões desta Pesquisa

Trazer a questão da preservação audiovisual para a sociomuseologia é entender que as coleções audiovisuais, conforme as demais coleções musealizadas, são produtos de um contexto histórico e social com relações coloniais, ou seja: as perspectivas coloniais estão presentes nas coleções audiovisuais no que tange à formação das coleções, ao surgimento dos espaços de preservação (cinematecas, museus, bibliotecas) em uma análise dos poderes políticos, econômicos e institucionais que impactaram essa trajetória. De posse dessa análise, é possível recuperar e ampliar vozes e perspectivas de comunidades marginalizadas e historicamente sub-representadas, possibilitando uma possível decolonização das coleções audiovisuais. Entendo que isso se daria por meio de ferramentas da museologia social, envolvendo os diversos setores da sociedade: atores do poder público, da Cinemateca Brasileira, produtores e difusores do audiovisual, a academia, com projetos e programas focados no diálogo com o campo do patrimônio e do audiovisual que detêm conhecimento e podem garantir voz e participação nas decisões relacionadas à preservação, acesso e uso das coleções.

No âmbito dessa nova metodologia decolonial, a preservação audiovisual deve ser crítica, considerando os problemas éticos, políticos e culturais, inclusive as questões sobre práticas e tecnologias de preservação. Afinal, se reconhecemos essas influências coloniais nos processos de preservação audiovisual, acredito ser possível ampliar representatividades, descentralizar os poderes e adotar essa uma abordagem crítica nos processos de preservação das coleções audiovisuais.

Minha premissa é que a preservação audiovisual no Brasil não é parte das políticas públicas da memória e patrimônio, e que a Cinemateca Brasileira e outras instituições se encontram isoladas entre si. Mesmo considerando as proporções continentais do território e toda a sua diversidade, é possível fazer pontes, aos moldes das redes e colaborações que se dão no campo museal, que criam processos de partilha a partir de temas ou proximidades geográficas, por exemplo. Uma proposta de gestão museal decolonial poderia beneficiar o avanço dessas discussões, gerando possíveis caminhos para a preservação audiovisual e práticas

das instituições de memória com suas funções sociais por meio da participação de grupos até então excluídos nas coleções e nos processos de decisões. Entendo ser possível decolonizar acervos por meio de políticas públicas para a preservação de um audiovisual mais equânime quando o assunto é populações brasileiras, pessoas que produzem audiovisual e o papel do Estado.

Com base no que foi até aqui apresentado, gostaria de responder às perguntas: qual o papel da Cinemateca Brasileira na função social de preservação do audiovisual? Onde ela e o Estado se posicionam nos debates sobre decolonização e democratização do audiovisual no Brasil?

Objetivos

O objetivo desta investigação é construir pontes entre a preservação audiovisual e a sociomuseologia.

São objetivos específicos:

- Analisar, sob as lentes decoloniais da sociomuseologia, o surgimento da preservação audiovisual a partir da história das cinematecas, tensões políticas na Federação Nacional de Acervos Fílmicos (Fiaf).
- Analisar as políticas públicas através de literatura dos campos de política pública e história e demonstrar que a Cinemateca Brasileira tem elementos para ser protagonista na construção de políticas públicas de preservação audiovisual, com revisão de literatura sobre a Cinemateca Brasileira, de 1940 a 2023.
- Analisar as políticas públicas do governo Bolsonaro até a retomada das políticas culturais pelo governo Lula, em 2023, com enfoque nas ações, ou inações, que afetaram a preservação do audiovisual e a possível retomada, que poderia inserir a Cinemateca Brasileira em um espaço político mais promissor para políticas públicas de patrimônio e memória, inserindo-a em uma política pública para a memória social e decolonial.
- Apresentar o debate sobre decolonização de acervos audiovisuais entre instituições internacionais e trazer nomes que estudam a decolonização de coleções audiovisuais, como Ilse Assmann, Judith Opoku-Boakerg e Perla Oliveira Rodriguez, trazendo a relevância desse tema para o Brasil atual.

Metodologia

Para além de discorrer sobre a metodologia utilizada no trabalho, ressalto que a Sociomuseologia tem uma problemática para ser resolvida e que transpassa essa pesquisa justamente no que tange ao método. Não caberia discorrer sobre as questões das ciências humanas, da trajetória dos campos de conhecimento e métodos, porém é urgente o posicionamento da sociomuseologia na coerência do método científico com a escola de pensamento que se propõe ser. Entendo ser difícil desenvolver um estudo sociomuseal amparado por metodologias que negam a perspectiva interseccional, interdisciplinar, já que essa escola de pensamento propõe um olhar dialógico e participativo em suas contribuições com as ciências. Sendo assim, nos estudos do curso de doutoramento, caberia a inserção de escritos e estudos específicos para a sociomuseologia.

A abordagem da pesquisa-ação²³, segundo Barbier (2002), faz crítica ao paradigma do modelo experimental das ciências sociais com pesquisas que discorrem sobre as direções epistemológicas que se afastam ou se aproximam desse modelo inicial: Barbier (2002) traz F. Leseman e R. Zuniga que questionam, por exemplo, a herança científica e afirmam que a produção de conhecimento é realizada em parceria com a pessoa estudada, que a pessoa que pesquisa identifica seu posicionamento ideológico. Ainda em Barbier (2002) Susman e Evered trazem dez pontos de contraste entre as ciências positivas e a pesquisa-ação, das quais apontamos três para este trabalho, notadamente números 2, 7 e 8:

Quanto à temporalidade: as Ciências Positivas são direcionadas para o tempo presente; as Pesquisa-ações observam a atualidade, interpretando-a à luz do passado e do futuro antecipado; Quanto às intenções epistemológicas: as Ciências Positivas predizem os acontecimentos a partir de julgamentos numa ordem hierárquica; a Pesquisa-ação desenvolve julgamentos múltiplos de maneira a preparar a ação, a fim de obter resultados almejados. Quanto ao aumento dos conhecimentos: as Ciências Positivas operam segunda uma estratégia de indução e de dedução; a Pesquisa-ação leva em consideração as conjecturas e não tem receio de criar situações, objetivando a mudança do conhecimento. (Barbier, 2002, p. 51-53)

De um modo geral, a pesquisa-ação tornou-se poliglota nos campos de pesquisa da museologia, artes visuais, políticas públicas. Aplica a dialética do distanciamento e afetividade,

²³ Foi somente durante o júri prévio desta tese que me foi apresentada, pela professora doutora Silvia Capanema, a pesquisa-ação como possibilidade metodológica para minha investigação.

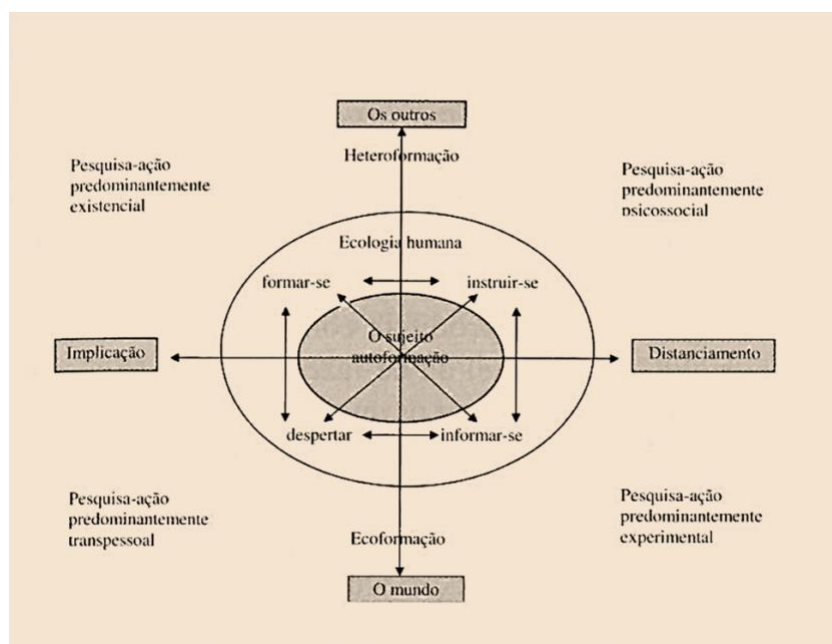
ciência e arte, sendo considerada pedagógica e política. Ainda segundo Barbier, André Lévy e Jean Dubost, em 1987, classificaram as diferentes formas de pesquisa-ação em quatro práticas: 1. De inspiração lewiniana ou neo-lewiniana; 2. De inspiração analítica ou socioanalítica; 3. Ação-pesquisa; 4. A experimentação social. Entendo que minha tese se enquadra na ação-pesquisa:

Esse tipo representa pesquisas utilizadas e concebidas como meio de favorecer mudanças intencionais decididas pelo pesquisador. O pesquisador intervém de modo quase militante no processo, em função de uma mudança cujos fins ele define como estratégia. (Barbier, 2002. p. 43)

A metodologia de pesquisa-ação ampara a participação e posicionamento em campo porque é a ferramenta que, deliberadamente, transforma a realidade e produz conhecimento, mas, mais além, expressa uma verdadeira transformação da maneira de conceber e de fazer pesquisas em ciências humanas. Por essa característica, Barbier entende que essa metodologia traz riscos pessoais, já que provoca o pesquisador a explorar regiões pessoais que não estão tão evidentes. Ele também traz a definição de Wilfred Carr e Stephen Kemmis (1986), que afirmam a pesquisa-ação como “libertadora e crítica” (p. 57) e definem a “escuta sensível” como uma noção incontornável nas novas metodologias, admitidas mesmo por Pierre Bourdieu. Ainda segundo Barbier (2002), a noção de escuta sensível passa pelo reconhecimento e aceitação incondicional do outro, sem julgamento ou comparação. É uma compreensão sem adesão ou opinião e acaba por confirmar a coerência da pessoa que pesquisa, que “comunica suas emoções, seus imaginários, suas perguntas, seus sentimentos profundos.” (Barbier, 2002, p. 94). Essa noção de escuta sensível nos foi apresentada pela professora Graça Teixeira no decorrer das disciplinas do doutoramento, como parte de seu relato das experiências como diretora do Museu Afro, em Salvador, Bahia, e agora entendemos o seu espaço como parte integrante da pesquisa-ação.

Em relação aos tipos de pesquisa-ação, Barbier nos traz um gráfico que ilustra as quatro modalidades. Entendo me inserir no tipo experimental, que, segundo o autor, busca principalmente “produzir conhecimento o mais generalizável possível, ou fazer uma investigação ‘rigorosa’ para informar os que têm poder de decisão.” (Barbier, 2002, p. 76)

Figura 1 – Tipos de pesquisa-ação



Fonte: Barbier, 2002, p. 75.

Grawitz (*apud* Barbier, 2002) afirma que as quaisquer técnicas das ciências sociais podem ser adotadas na pesquisa-ação, contanto que contribuam para a resolução do problema. No caso desta tese, a abordagem da pesquisa-ação é o que me parece mais adequado. O método escolhido, de acordo com a abordagem, será o dialético/indutivo. Utilizo o método qualitativo e o método histórico para estudar o surgimento das primeiras cinematecas na Europa, da Federação Internacional de Acervos Fílmicos (Fiaf), bem como a construção das políticas de preservação do audiovisual. Também abordarei o nascimento da Cinemateca Brasileira nesse contexto global e as políticas públicas para o cinema e para a preservação no Brasil (Correa, 2012; Souza, 2009) para demonstrar a necessidade de se criar um espaço dialógico sobre a Cinemateca Brasileira como entidade federal de preservação da memória audiovisual e de iniciar um debate sobre a decolonização das coleções audiovisuais do Brasil.

Na expectativa de criar uma ponte entre os campos de preservação audiovisual e museus, utilizo as técnicas de pesquisa documental, ou fontes primárias, como relatórios de atividades, legislações e pesquisa bibliográfica, e fontes secundárias, como resenhas, resumos e relatórios a partir de artigos, teses, livros publicados, assim como filmes, vídeos, seminários, congressos.

A participação em eventos profissionais e acadêmicos de preservação audiovisual, de museus e de cinema será utilizada para trazer o diálogo entre as instituições de memória audiovisual no mundo e para demonstrar que é possível elaborar respostas às questões sobre o

pertencimento da Cinemateca Brasileira nos debates da Sociomuseologia.

Durante os anos de 2020-2023, estive presente em eventos acadêmicos e profissionais do campo de preservação audiovisual. O Festival de Cinema CineOP, único festival brasileiro com foco nos temas de educação e preservação, o Congresso Internacional da Fiaf, a conferência do Eyefilmmuseum e dois eventos organizados em Paris, um pela Sorbonne Nouvelle e outro pela École des Charts, serão analisados no capítulo 4. A Assembleia-Geral do Comitê Avicom²⁴, do Icom, e a celebração do Dia Mundial da Preservação Audiovisual, da Unesco, pela Universidade de Babelsberg, na Alemanha, também ganharão um breve comentário sobre participação e espaços que ocupam nas discussões.

Os eventos somam para demonstrar a urgência do diálogo entre a museologia e a preservação audiovisual, tanto entre instituições como entre profissionais e comunidades da sociedade organizada, para evidenciar a evolução do tema decolonização, e, por fim, a ausência da Cinemateca Brasileira em todas essas atividades por motivos que poderemos inferir na sequência dos eventos. Ainda, esses eventos foram importantes para pensarmos que existe um paralelismo entre os debates do setor de preservação audiovisual – arquivos, centros de memória, cinematecas e museus – com a museologia, mais especificamente a sociomuseologia.

Adotei referenciais teóricos já mencionados para delimitar alguns conceitos e embasar a pesquisa. Acrescento Bourdieu e suas disputas nos campos de significado e dos espaços políticos conquistados por instituições de memória, que nos auxiliam a entender a demora na decolonização dos processos e das práticas. Já Certeau (1984) nos explica a diferença da aplicação de estratégia e tática e nos estimula a pensar uma tomada de poder *por dentro* dos sistemas contra aqueles que já se encontram estabelecidos no campo pelos recém-chegados, que buscarão se inserir no campo ou subvertê-lo, reformulá-lo com novos olhares. Além desses, utilizo autores dos campos de estudos específicos: Sociomuseologia, preservação audiovisual e política cultural.

Por fim, em sua teoria sobre o mal do arquivo, Jacques Derrida (1995) questiona a noção de arquivo como um espaço neutro e objetivo, destacando sua natureza política e sua influência na construção da memória e da história. A Cinemateca Brasileira deve ser analisada sob essa noção para ser entendida como uma instituição museal que abarca um arquivo não neutro, mas ressignificado e compartilhado.

²⁴ Avicom: International Committee for Audiovisual, New Technologies and Social Media do Icom.

Capítulos

A estrutura dos capítulos desta pesquisa se dará de forma tal que possamos elencar as questões e sua relevância e confirmar a preservação audiovisual como tema transversal nos campos da memória social, cinema e política, com um vértice técnico que influenciou fortemente os modos de gestão das coleções audiovisuais; e que, somada a isso, há uma ausência de estudos de preservação audiovisual na museologia e de uma política pública para o campo de preservação audiovisual

No Capítulo 1, analiso a preservação audiovisual a partir da história das cinematecas europeias, como afetaram o Brasil e a Cinemateca Brasileira. O capítulo contém as disputas internas do campo da preservação audiovisual para demonstrar que o surgimento dessas instituições é parte de um contexto colonial e, por consequência, as suas coleções representam esse aspecto, não sem resistências e lutas. Como cerne das divergências que farão a história da preservação audiovisual, trabalho com as ideias de Henri Langlois, da Cinemateca Francesa, de Ernest Lindgren, do Instituto Britânico de Filmes (BFI), e de Paulo Emílio Sales Gomes, da Cinemateca Brasileira. Por meio de revisão de literatura de trabalhos acadêmicos na história e na sociologia, nota-se que as coleções audiovisuais, conforme as demais coleções musealizadas, são produto de um contexto histórico e social com relações coloniais, ou seja: as perspectivas coloniais estão presentes nas coleções audiovisuais no que tange à formação das coleções, ao surgimento dos espaços de preservação (cinematecas, museus, bibliotecas) em uma análise dos poderes políticos, econômicos e institucionais que impactaram essa trajetória.

No Capítulo 2, farei a análise das políticas públicas, com revisão de literatura nos campos de política pública e história para a cultura no Brasil para demonstrar que a Cinemateca Brasileira é peça-chave na construção de uma política pública de preservação audiovisual e que o Brasil já possui elementos estruturais potentes para o nascimento dessa convergência entre memória e cinema nas políticas públicas. A revisão de literatura sobre a Cinemateca Brasileira vai desde o surgimento do Cine Clube São Paulo, na década de 1940, e inclui as últimas ações do terceiro Governo Lula, 2023-2026. As questões políticas e financeiras da instituição vêm demonstrar que a fragilidade da instituição pode ser entendida por causa do seu deslocamento de campo: da política da memória para a política do fomento. Por consequência, a Cinemateca Brasileira se posiciona quase que um fantasma no âmbito do governo federal e na construção de políticas públicas de preservação audiovisual. Entendo que ela é essencial nessa construção e pode usufruir das metodologias sociomuseais em prol da representatividade dos grupos

excluídos tanto das coleções quanto da criação de políticas.

No Capítulo 3, sigo com a sucessão política presidencial do governo Bolsonaro para o governo Lula para enfatizar a devassa que tomou conta das políticas culturais, bem como as perspectivas de reconstrução para o futuro, em que caberia à Cinemateca Brasileira o protagonismo em uma política pública de patrimônio e memória com proposta para uma gestão dialógica e participativa.

No Capítulo 4, discorro sobre minhas atividades em campo, com a participação em eventos acadêmicos e profissionais acerca do tema preservação audiovisual e decolonização de coleções, embasadas em diários de bordo, relatórios, catálogos. O capítulo apresenta pessoas que pesquisam a decolonização de coleções audiovisuais e questionam a função social das instituições que as mantêm, e analiso a relevância de a Cinemateca Brasileira participar desse diálogo para a construção de uma abordagem crítica, considerando aspectos éticos, políticos e socioculturais.

A **Conclusão** traz os resultados das questões, afirmando que a Cinemateca Brasileira pode ser a interlocutora do Brasil nos eventos internacionais, a precursora da temática de decolonização nacional e regional e a gestora de uma rede de cinematecas e acervos audiovisuais no Brasil. Esse posicionamento poderá ocorrer a partir de uma vontade política, de uma interlocução com o setor e de uma mudança na gestão da instituição para adotar o plano museológico e criar ações embasadas no Plano Nacional de Preservação Audiovisual, criado pela ABPA, e ferramentas de gestão.

Definições para Esta Pesquisa

Elencarei aqui palavras-chave antes de iniciarmos os capítulos: audiovisual, preservação, cinemateca, que são palavras de uso corrente, mas que utilizo em um contexto e intenção específicos, com respaldo de pesquisadores que vieram antes de mim.

Renata Soares (2014) traz a definição do termo *audiovisual*: para ela, o audiovisual abrange toda a produção fílmica do século XIX, sendo que alguns segmentos utilizam o termo *cinema* separado de *audiovisual*, o que não será o caso deste trabalho. Utilizo o termo amplo também para trazer à discussão produções e pessoas que poderiam ficar à margem do termo *cinema* no seu sentido de formato. Assim, espero que audiovisual compreenda toda a produção, inclusive aquela feita para o não cinema: experimentos artísticos, não narrativas etc.

Ray Edmondson (1998) explica que o documento audiovisual é uma obra que contém

imagens e/ou sons reproduzíveis em suporte específico. Tais suportes demandam um dispositivo tecnológico para serem registrados, transmitidos, percebidos e compreendidos; contêm conteúdo visual e/ou sonoro com duração linear; o objetivo é a comunicação desse conteúdo e não a utilização da tecnologia para outros fins.

O termo *preservação* será utilizado de acordo com Carlos Souza (2009), que transcrevo na íntegra para demonstrar a complexidade do assunto:

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. O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades. Essas ações, consideradas individualmente, são possíveis e necessárias, mas não suficientes para o objetivo de se atingir a preservação. Melhorar o artefato não faz parte do processo de preservação. A preservação objetiva possibilitar o acesso ao patrimônio de imagens e sons a longo e a curto prazos. Assim, o acesso a curto prazo não será admitido se colocar em risco a preservação que possibilite o acesso a longo prazo. 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. 6)

De um modo geral, em estudos acadêmicos sobre preservação audiovisual na ciência da informação, observa-se a polissemia de termos. Bethonico (2006) chama de oscilante a terminologia conceitual para o audiovisual na ciência da informação, mas Johanna Smit (1993) parece ser a primeira a trazer a ideia de polissemia quando afirma que a arquivologia, a biblioteconomia e a museologia lidam de maneiras diferentes com o material audiovisual, ou seja, os campos de conhecimento não acessam os achados do campo ao lado, criando bibliografias isoladas e estudos sem interdisciplinaridade. Smit diz que essa polissemia acontece por não haver prioridade do tema preservação audiovisual no âmbito da ciência da

informação. Essa problemática ganhou corpo, e um grupo de profissionais de arquivos recebeu apoio da Unesco para, em 1994, catalogar definições e conceitos do campo da preservação audiovisual. O livro *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*, de Ray Edmondson, lançado em 1998, com tradução em português em 2013, esclarece as definições utilizadas por arquivistas audiovisuais e defende a utilização do termo *arquivo* como espaço de organização, por ser o mais genérico, entre museu e biblioteca. Assim, um arquivo audiovisual seria um lugar – sede, departamento, divisão – que auxilia no acesso a uma coleção de documentos audiovisuais e ao patrimônio audiovisual, mediante reunião, gestão, conservação e promoção. O autor explica que, aparentemente, a Cinemateca Francesa, na década de 1940, deu origem à tendência do uso do termo *cinemateca* como uma espécie de especificidade estrangeira:

Em alguns países, os arquivos audiovisuais utilizam um tipo específico de descritor originado dos termos franceses ou espanhóis para biblioteca (*bibliothèque*, *biblioteca*). Daí, *cinémathèque* (*cinemateca*, *sinematek*, *kinemathek*) para arquivos de filmes, *phonothèque* ou *discoteca* para arquivos de som, *médiathèque* para arquivos de mídias audiovisuais. (Edmondson, 2013, p. 74)

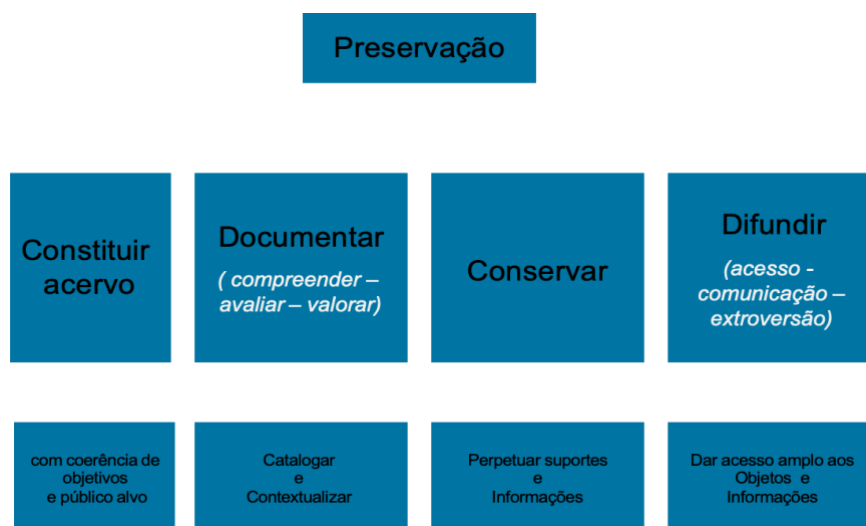
Mantereí a utilização do termo *cinemateca* para seguir o pensamento de outros autores (Borde, 1983; Mannoni, 2006; Souza, 2009) e para enfatizar a importância do uso das palavras e suas especificidades: entendo *arquivo* como um termo genérico, enquanto *cinemateca* traz no nome a sua característica principal de guardar de um tipo específico de coleções. Ademais, a instituição estudada, Cinemateca Brasileira, nos pede o uso da palavra. Coloco-m em oposição a Edmondson sobre a utilização do termo *arquivo* e fico ao lado de Usai, Cherchi, Francis, Horwath, Loebenstein (2020), quando afirmam que é um erro do campo nomear cinematecas como arquivos: para eles, cinematecas são museus porque dependem diretamente da difusão de suas coleções para que se mantenham relevantes e tragam a opinião pública para junto da importância de museus e suas coleções, tanto do ponto de vista financeiro quanto do social. Como museus, elas conservam, fomentam a pesquisa e realizam a comunicação de suas coleções.

Fernanda Coelho (2022)²⁵ nos ensina que o termo *preservação* é amplo e inclui processos de documentação, conservação e restauração em uma instituição que, idealmente, possui uma reserva técnica como parte do seu processo de preservação. A autora idealiza um departamento de preservação, conforme o quadro a seguir, no qual a conservação dá condições

²⁵ Curso técnico ministrado pelo Instituto Pachamama entre os meses de março e abril de 2022.

de sobrevivência às obras e aos suportes. Especificamente no caso da Cinemateca Brasileira, a área de conservação é constituída de cópias em preto e branco em boas condições de exibição, além de títulos preservados, com matrizes originais, matrizes de duplicação e cópias de preservação em bom estado de conservação.

Quadro 1 – Preservação nas instituições



Fonte: Fernanda Coelho, março de 2022.

Desse modo, ao se falar em restauração de filmes, demais arquivos e documentação deveriam ser levados em conta. O filme é objeto histórico e cultural, tem seu significado e contexto ampliados se considerarmos os materiais relacionados a ele. Os arquivos de documentos não fílmicos fazem parte da preservação da história cinematográfica, com informações sobre produção, distribuição, recepção, impacto e até as questões estéticas dos filmes. Tal documentação pode incluir roteiros, correspondências, fotografias, notas de produção, contratos. É esse o caso da Cinemateca Brasileira, que, além do acervo fílmico, possui coleções de documentos, cartazes, fotografias e alguns figurinos e objetos de filmes. Ela também possui o maior catálogo de filmes nacionais, que auxilia na pesquisa de diversos campos de estudos. A biblioteca contém revistas e periódicos especializados em cinema e estética, e é depositária de acervos pessoais de nomes importantes do cinema, como Glauber Rocha e Carlos Alberto Calil.

De posse dessas conceituações, é, porém, impossível visitar cada uma dessas vertentes sem fugir do tema aqui proposto. Sem desconsiderar a relevância das inúmeras coleções, documentos e demais aspectos de preservação que são preocupantes para o campo audiovisual, vou me ater às questões sociomuseais, que formam o cerne das minhas questões: qual o papel

da Cinemateca Brasileira na função social de preservação do audiovisual? Onde ela e o Estado se posicionam nos debates sobre decolonização e democratização do audiovisual no Brasil?

Por fim, apresento a formação do conceito de *cinemateca*, que, historicamente, pode ser dividido em pelo menos três gerações.

A primeira geração, segundo Raymond Borge (1983), seria a dos colecionadores, ou seja, os acervos vieram de um interesse sociológico somado ao desenvolvimento teórico sobre arquivamento de filmes. A segunda geração seria a do movimento cineclubista dos anos de 1920, que ampliaram o interesse sociológico a ponto de incluir no escopo das coleções o cinema de ficção, experimental, somados à crítica especializada e pela ampliação do escopo político da experiência: os cineclubes deram visibilidade ao cinema entre grupos sociais distintos e diversos. Essas duas gerações estavam presentes na Fiaf, e atritos causaram a saída da Cinemateca Francesa da Federação, em 1960. A terceira geração seria esta que vivemos na atualidade.

Nos próximos capítulos, elenco as questões que me instigaram a trazer o tema da preservação audiovisual para o campo da memória social.

CAPÍTULO 1: COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS²⁶

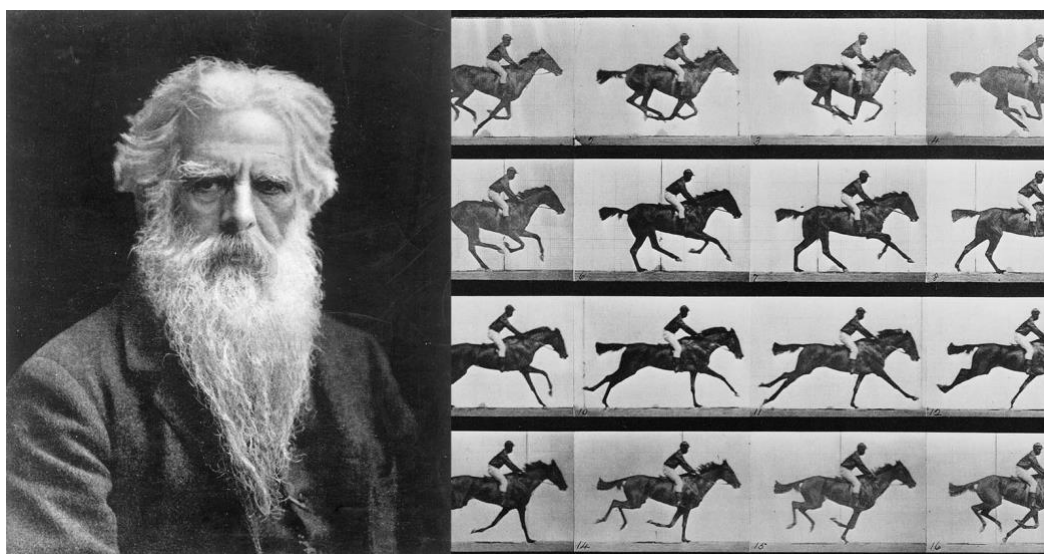
Neste capítulo, a análise de revisão de literatura aponta que as coleções audiovisuais, conforme as demais coleções musealizadas, são produtos de um contexto histórico e social colonialista no que tange à formação das coleções, ao surgimento dos espaços de preservação (cinematecas, museus, bibliotecas) e à percepção política da memória coletiva para o campo da preservação audiovisual. Em uma análise dos poderes políticos, econômicos e institucionais que impactaram a trajetória das coleções audiovisuais, veremos um breve histórico do nascimento do cinema para contextualizar a preservação audiovisual como parte integrante do crescimento da arte e da indústria ao redor da prática cinematográfica. A relevância dos cineclubes e cinematecas na divulgação e na conceituação do que era acessível, colecionável enquanto a indústria cultural pressiona o campo de preservação para se adequar ao sistema de produção e molda a noção de cinemateca e da mais importante organização dessas instituições, a Federação Internacional de Acervos Fílmicos (Fiaf). A colaboração da Unesco com a Fiaf é o resultado de uma crise interna da Federação, que tem em seu bojo as discussões políticas de Langlois contra o tecnicismo de Lindgren. Langlois é nossa ponte para a sociomuseologia. Com sua visão vanguardista sobre preservação, foi tachado de excessivamente afetuoso e largamente apaixonado por defender a democratização do acesso, a preservação de tudo para todos, a educação poética pelo audiovisual. Tudo isso enquanto a indústria cultural co-opta as instituições para beneficiar a produção em massa do cinema comercial.

O nascimento do cinema é parte da história da arte e da tecnologia com o desenvolvimento da fotografia e outras técnicas, no século XIX: em 1826, Joseph Nicéphore Niépce produziu a primeira imagem fotográfica permanente usando uma câmera escura e uma placa de peltre revestida com betume. Louis Daguerre, em 1839, tornou a fotografia mais acessível e popular com o daguerreótipo. Eadweard Muybridge, em 1878, conduziu experimentos com fotografias sequenciais de cavalos em movimento²⁷, crucial para a compreensão da anatomia do movimento e para o desenvolvimento do cinema.

²⁶ *Como era gostoso o meu francês* (de Nelson Pereira dos Santos; 1971, 35mm, cor, 79 min).

²⁷ Em 1872, o ex-governador da Califórnia, Leland Stanford, afirmou que todos os quatro cascos de um cavalo deixavam a terra ao mesmo tempo durante o galope. Muybridge fotografou com sucesso o galope do animal quadro a quadro, usando uma série de 24 câmeras. Essa série de fotos, *The Horse in Motion*, na exibição permanente da Cinemateca Francesa, mostra que todos os cascos ficam fora da terra – embora não com as patas completamente estendidas. Retirado: agosto, 4, 2023, de Wikipedia.

Figura 2 – Eadweard Muybridge e sequência de fotos do seu experimento



Fonte: <https://petapixel.com/eadweard-muybridge/>. Acesso em: 5 out. 2023.

Em 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière patentearam o cinematógrafo – uma máquina que podia capturar, desenvolver e projetar imagens em movimento. No dia 28 de dezembro de 1895, realizaram a primeira exibição pública paga de filmes no Grand Café, em Paris, apresentando uma série de curtas-metragens, incluindo a famosa cena "A Chegada de um Trem à Estação de La Ciotat". Esse evento é considerado o marco oficial do nascimento do cinema moderno. O sucesso inicial dos Lumière estimulou outros cineastas, e o cinema se espalhou rapidamente por todo o mundo.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) teve um impacto significativo na indústria cinematográfica, pois foi o primeiro conflito em escala global com cobertura midiática em fotografias e relatos. Isso também impulsionou a produção de noticiários em filmes, com cineastas documentando cenas de batalha. Rapidamente, os governos reconheceram o poder do cinema como uma ferramenta de propaganda para influenciar a opinião pública. A demanda estimulou o desenvolvimento de câmeras mais portáteis e lentes com *zoom*, permitindo filmagens mais dinâmicas. A linguagem cinematográfica também foi inovada, especialmente com novas técnicas de montagem.

1.1 A Construção Histórica dos Filmes: Aleatoriedades, Improvisos e Sorte

A preocupação em preservar nasce junto com o cinema, não tanto pelo registro histórico e social da nova invenção, mas por um interesse “mundano e oficioso” (Correa, 2007. p. 19). O polonês Bolesław Matuszewski, em 1898, escreveu sobre o registro cinematográfico

e sua importância histórica. Ele propõe um Depósito de Cinematografia Histórica, uma “criação que se impõe e será feita em qualquer grande cidade da Europa cedo ou tarde” (Menezes, 2019, p. 2). Essa previsão, porém, só vai se concretizar na década de 1930, quando os primeiros arquivos nacionais de filmes ganham o aspecto de salvaguarda de patrimônio para além da intenção utilitarista. Isso confirma a longa e tortuosa trajetória do surgimento das cinematecas que temos atualmente.

A história inicial do cinema é contada a partir da produção de filmes que são considerados como arte. Essa chancela foi dada somente às produções pós-1914, como, por exemplo, o expressionismo alemão, o impressionismo francês e os primeiros filmes mudos canônicos. A classificação *filme de arte* teria a ver com a estética e a criatividade utilizada e dada aos filmes históricos, o que acaba por trazer o filme de arte para a história clássica do cinema. Essa construção histórica, segundo Lameris (2017), muito se assemelha aos estudos contemporâneos da história da arte e da literatura. Graças a esse movimento, o cinema passa a ser entendido como arte juntamente com as outras formas. Desse modo, deu-se o início das coleções, entre 1920 e 1930. Essa classificação pode ser compreendida como colonial porque leva em conta somente a produção de arte feita na Europa, mesmo quando o cinema já era disseminado no mundo todo.

Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987), cineasta, crítico de cinema e teórico do cinema nascido em Benin, combate a colonização imagética imposta pela França e escreve sobre a urgência da decolonização do cinema. Para ele, o cinema havia se tornado não apenas uma testemunha da modernidade, mas uma força modernizadora por si só, forjando um novo humanismo cinematográfico. Ele defende, para além do empoderamento tecnológico das nações africanas, uma compreensão do cinema como patrimônio da humanidade, que demanda mais e novas perspectivas para além da europeia. Para ele, a perspectiva da África, suprimida durante o colonialismo, precisava ser levada em conta na “construção do mundo”. (Perneczky, 2022, p. 374-375)

Tem-se aqui, portanto, o início de uma nova forma de arte que obedece aos mesmos requisitos das artes clássicas, pintura, escultura: contada com o viés da estética e da forma europeia, enquanto as demais geografias serão entendidas como exóticas, folclóricas. No caso do cinema, o berço europeu não deveria excluir outras noções históricas, especialmente no caso das colônias africanas pós-guerra, ausência bem apontada por Vieyra.

Decolonizar o cinema seria, então, pensar e criar histórias locais, confrontando os projetos globais (Mignolo, 2013) – mas eurocêntricos – desobedecendo à noção epistêmica de

cinemas marginais, fora dos conceitos europeus. É uma questão para o século 21, a de se elencarem as diversas estéticas cinematográficas que surgiram paralelamente à formação do que cabe hoje na história clássica do cinema. Com mais de cem anos, é o momento de nos debruçarmos sobre o conceito de filme de arte, de filme histórico e de ressignificar as coleções fílmicas a partir daí.

Um outro aspecto a ser considerado na perspectiva sociomuseológica é que, ao mesmo tempo em que alguns filmes ganham a chancela de filme de arte, os filmes largamente veiculados em eventos populares, de circo, apresentações de *vaudeville*, trouxeram um caráter de entretenimento para o cinema. Esse paradoxo parece interessante para se notar que havia uma tensão no entendimento do que seria ou não preservado mesmo antes de uma construção estética e histórica do cinema. O início das coleções em instituições obedece a chancelas específicas, discriminando esse cinema popular. Porém, esse mesmo cinema, desconsiderado na preservação, sobreviveu ao longo das décadas e terminou por moldar a indústria cinematográfica, que apela para o gosto das massas na produção homogeneizada de filmes como produtos da indústria cultural.

Seria possível associar a noção de filme de arte e filme de entretenimento com a noção de coleções museais clássicas e coleções folclóricas? A massificação do folclore em projeções midiáticas – Carnaval, por exemplo – extingue seu valor patrimonial? No caso do cinema, conforme veremos, essa e outras facetas influenciarão nos processos de preservação das coleções audiovisuais nas cinematecas europeias.

Os anos de 1950 trazem novos questionamentos dentro do contexto de estudos fílmicos, mas não trazem novos critérios para a análise do que seriam ou não os filmes canônicos²⁸, já sedimentados desde a década de 1930. A partir de 1960, o interesse pelo tema cinema aumenta na academia, e revistas, eventos e novos currículos começam a aparecer. Os estudiosos de cinema vêm das formações em filosofia, história da arte e incluem essas metodologias nos estudos de filme, como a análise linguística, o formalismo e o estruturalismo. Começa a haver um aumento do interesse no estudo formal sobre as primeiras décadas do cinema, especialmente a partir da conferência de Brighton, em 1978, da Fiaf (Lameris, 2017).

Em um contraponto, os novos historiadores do cinema, os chamados revisionistas, criticam o filme como arte narrativa e se posicionam de modo radicalmente diferente, usando como metodologia principal o retorno às fontes primárias, ou seja, aos filmes. De acordo com

²⁸ Filme canônico é uma definição que foi mudando através do tempo, mas, em geral, diz respeito a obras referenciais do ponto de vista histórico, estético e narrativo.

Lameris (2017), o surgimento dessas novas metodologias coincidiu com a vontade das instituições de publicizar ainda mais suas coleções, a partir dos anos de 1980. De fato, isso é interessante se pensarmos que o primeiro período de filmes não se encaixava na formatação dos filmes canônicos, já que, do ponto de vista estético, os primeiros filmes não eram necessariamente narrativos, mas exploravam o poder imagético da linguagem cinematográfica.

Ora, não há coincidências, mas sim uma confluência de ações e estratégias que podemos analisar aqui sob o ponto de vista mais social, ou seja, o período dos anos 1980 veio com a chegada da era digital, da informatização dos recursos humanos, da fita magnética em formato VHS e das locadoras, da televisão a cabo em países como os Estados Unidos. A chegada das novas tecnologias nos domicílios certamente afetou o modo como produtores, pesquisadores e profissionais da preservação viam acervos, conforme veremos. Além disso, os museus iniciavam uma jornada desde a década de 1970 que provocava um questionamento sobre a presença dos museus nas sociedades.

Pesquisadores começaram a refutar a ideia de uma história linear e única e passaram a estudar períodos menores e coleções específicas. “A implantação de uma multiplicidade de modelos teóricos também tornou a disciplina da história do cinema cada vez mais científica.” (Lameris, 2017, p. 25). Ainda, começaram a refutar a estética como um parâmetro para o estudo do cinema e, como consequência, estudiosos e historiadores que utilizavam o antigo parâmetro canônico começam a considerá-los em um contexto mais histórico e estético.

1.2 As Primeiras Cinematecas: Vida e Morte dos Filmes Patrimoniais

Conforme já vimos, o interesse pela preservação ocorre concomitantemente à invenção do cinema. Correa (2007) aborda duas experiências históricas que concorrem para o nascimento das instituições de guarda de filmes: a primeira é a criação dos primeiros arquivos e coleções, com o desenvolvimento do interesse sociológico pelo filme e das noções teóricas sobre a arquivologia de filmes. A segunda é o movimento cineclubista, a partir dos anos 1920. São essas experiências dissonantes que formariam o conceito de cinemateca e que, ao se encontrarem na Fiaf, em meados da década de 1940, causariam desestabilização na Federação.

A rápida popularização do cinema como entretenimento propiciou a inauguração de salas e salões para se assistir aos filmes comerciais já no início do século XX. Os cineclubes começam a surgir para a difusão dos filmes fora dos já estabelecidos padrões comerciais de veiculação. Assim, antes de irromper a Segunda Guerra Mundial, foi o movimento cineclubista

que iniciou a preservação dos filmes de arte, em oposição aos filmes estritamente comerciais, na Europa. Essa difusão criaria o cenário ideal para a instalação das cinematecas, com a formação de público crítico; a difusão de filmes censurados; e a valorização do filme de ficção. Os cineclubes também foram importantes no estabelecimento de um contato entre o público e profissionais do campo cinematográfico por meio de outros tipos de difusão, como debates, palestras, cursos, boletins, publicações, críticas na imprensa, em revistas especializadas, observando-se então o crescimento da crítica especializada. Também ampliaram o viés político da experiência de assistir a um filme, democratizando o acesso do cinema para grupos e camadas sociais. (Correa, 2007)

As primeiras cinematecas na Europa iniciaram suas coleções com filmes que documentavam a realidade de um grupo ou de uma situação, especialmente após a Primeira Guerra Mundial, que se tornariam os filmes patrimonializados. Os primeiros arquivos de filmes datam da década de 1930, com o primeiro arquivo filmico de 1933, na cidade de Estocolmo, na Suécia, o Svenska Filmsamfundet. Essas primeiras coleções abrigavam, em sua maioria, filmes educativos, religiosos ou militares, mas a instituição sueca se propôs a arquivar também filmes de valor artístico, com o objetivo de salvaguardar os filmes sem os selecionar de acordo com sua procedência ou conteúdo em uma mentalidade já de vanguarda. Desse modo, é possível identificar uma tentativa anticolonial nos cineclubes, que buscavam difundir o mais amplamente possível o cinema para as classes trabalhadoras e de estudantes, especialmente dos filmes não acessíveis.

Em 1934, é fundada a Reichsfilmarchiv, em Berlim. Em 1935, ocorre a criação da National Film Library, em Londres, e da Film Library of the Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque. Na Itália, formava-se a Coleção privada de Mário Ferrari, que deu origem à Cineteca Italiana, em 1947; e, em 1936, inaugurou-se a Cinémathèque Française, em Paris. A Fiaf foi fundada em 1938, conforme veremos, e terá grande influência no campo e na Cinemateca Brasileira em 1949, no que tange à sua função e finalidade.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a produção cinematográfica em escala industrial é retomada, tanto para o registro das ações em batalha quando para o entretenimento escapista. Nesse mesmo período, arquivos e cinematecas começam a dificultar o acesso dos cineclubes aos seus filmes, favorecendo a difusão dos filmes comerciais sobre os filmes de arte.

(...) a resistência de muitos arquivos e cinematecas em difundir seu patrimônio, justificando tais atitudes como garantias de preservação do patrimônio, acabaram por colaborar decisivamente para o arrefecimento, senão

mesmo para a morte do cineclubismo ao longo dos anos.
(Correa, 2007, p. 51)

Assim, com a retórica da preservação, as cinematecas criaram dificuldades na cessão dos seus filmes aos cineclubes, que eram obrigados a divulgar os filmes da indústria, entrando em direta competição com as salas de cinema de exibição. Ainda, a superposição da atividade de divulgação dos filmes entre as cinematecas, que abriram salas de projeções, e cineclubes criou um possível cenário de sombreamento entre as instituições.

Desse modo, arquivos e cineclubes, que começam como aliados em prol da preservação e divulgação do cinema patrimonial e de arte, passam a trabalhar em diferentes frentes, enfraquecendo o aspecto cineclubista de formação de público crítico e facilitando o crescimento da indústria cinematográfica. O enfraquecimento da difusão dos filmes de arquivo pelos cineclubes coloca essas instituições de guarda em xeque-mate: para quem guardar filmes que não são acessíveis? A crise gerada por esse impasse é o cerne da história das cinematecas.

1.3 Crescer Dói: a Crise de Identidade das Cinematecas

Lameris (2017) afirma que a Fiaf teve um papel importante para que cada país guardasse os seus próprios filmes, ou seja, os filmes nacionais. A Federação tentou, por três vezes, criar um arquivo central, no qual todos os membros fariam intercâmbio de filmes entre si, realizando trocas, duplicando cópias para doação etc. Porém essa ideia não se concretizou. Esses desejos de universalidade foram um legado do pensamento modernista do século 19, que privilegiava a busca pelo conhecimento enciclopédico. No congresso da Fiaf, em Estocolmo, em 1959, porém, foi proposta uma cinemateca em cada país, ou seja, a criação de acervos nacionais e, ao mesmo tempo, a recomendação era de autonomia para arquivos e cinematecas. Em suma: a recomendação era de que se pudesse ter autonomia nas decisões e nos investimentos. Acontece que um arquivo nacional não necessariamente tem autonomia para decidir o que será preservado ou não, já que a noção do patrimônio audiovisual nacional englobava tudo que era produzido naquele país: filmes de valor histórico, incluindo personalidades políticas e acontecimentos nacionais, obrigando o depósito legal e limitando as decisões da própria instituição. O conflito não tem uma solução, e as cinematecas seguem fazendo o possível dentro das suas limitações.

A partir de 1945, a chegada do filme sonoro provoca outra questão: as cinematecas não sabiam se deveriam ou não se ocupar dos filmes sonoros concomitantemente aos filmes

mudos. Desse modo, os processos de aquisição se iniciam de formas variadas, cada instituição criando seus próprios critérios de formação de acervo.

Langlois defendia a guarda de tudo, chegando a contabilizar, na Cinemateca Francesa, números perto dos 80 mil filmes. Para Borde (1984), essas atitudes de Langlois eram parte do seu desejo de guardar o passado para ligá-lo ao futuro, a crença de que, em algum momento, o acervo seria descoberto como o elo perdido das histórias esquecidas. Esse pensamento se alinha ao de Paulo Emílio Sales Gomes, fundador da Cinemateca Brasileira, que define a cultura viva como aquela que só se constitui com “o conhecimento do passado, a compreensão do presente e as perspectivas de futuro.” (Gomes, 2016, p. 430)

Correa (2007) aponta que a intenção tecnicista de Lindgren²⁹, o antagonista das ideias de Langlois, não era só de regularizar a difusão e evitar a perda de patrimônio cinematográfico. Era uma clara tentativa de silenciar um projeto político de Langlois, aquele da pedagogia cineclubística, em favor do discurso tecnicista, aparentemente neutro, porém subsidiado pelo capital da indústria cinematográfica, adotado pela Fiaf.

Para Correa, o legado de Lindgren acabou subvertido pelo sistema e pela manutenção do mercado liberal na lógica de funcionamento das cinematecas modernas, o que claramente denota a adequação da Fiaf ao sistema capitalista de produção.

David Francis (2020) pondera que o National Film Archive era vinculado ao British Film Institute (BFI) e, assim, tinha suas atribuições diretamente ligadas à produção e à difusão dos filmes ingleses. Francis também reconhece o *lobby* da indústria cinematográfica, que pressionava o conselho do BFI, que, por sua vez, tornava-se subserviente às objeções da indústria cinematográfica.

Novamente, é possível confirmar que as cinematecas e arquivos são influenciados pela produção industrial sem uma contraposição política para a proteção de outras memórias de pessoas excluídas dos modos de produção massificados.

Correa afirma que, a partir daí, o conceito de cinemateca passa a depender do vínculo com a produção cinematográfica e que, enquanto Lindgren não se preocupava com esse fato, o mesmo não ocorria com Langlois. “Devemos lembrar que, [para Langlois] em função de sua herança cineclubista, a ideia de Cinemateca pressupõe pedagogia, educação e democracia.” (Correa, 2007, p. 70)

²⁹ Ernest Lindgren (1910-1973) iniciou sua carreira no Instituto Britânico de Cinema em 1934 como Oficial de Informação e tornou-se o primeiro curador da Cinemateca Nacional em 1935, rebatizada como Arquivo Nacional de Cinema em 1955. Permaneceu como curador até sua morte, em 1973.

Ao que parece, Lindgren não via a urgência política da questão da cooptação do mercado cinematográfico, enquanto Langlois sabia bem o tipo de ameaça que as cinematecas sofriam diante da indústria, e agir contra essa lógica parecia ao francês mais importante que preservar.

Correa (2007) afirma, no entanto, que Langlois e Lindgren eram os dois lados da mesma moeda, fundamental para a formação do conceito de cinemateca. A saída de Langlois da Fiaf, conforme veremos, deu espaço a Jacque Ledoux³⁰, que privilegiava a urgência da preservação. Com Ledoux associado ao então presidente Jerzy Toeplitz, a Fiaf iria entrar em uma fase de avanços técnicos fundamentais, como, por exemplo, o tratamento do nitrato, com a criação de sistematização de protocolos de preservação, publicação de manuais e de comissões técnicas, como a de Direitos Autorais, de Documentação (não fílmica: hemerotecas, cartazes, fotografias, roteiros etc.). A partir daí, a catalogação ganha novos procedimentos, como, por exemplo, normas para fichas descritivas sobre os materiais conservados, “de tal forma que um dia todos os fichários possam se reunir em um fichário mundial” (Correa, 2007, p. 107), pois esse era o sonho de Lindgren.

Esses avanços técnicos resultaram em publicações que auxiliaram o desenvolvimento de novas instituições e facilitaram a pesquisa sobre o campo do cinema, das ciências humanas. Como tudo é urgente na preservação fílmica, projetos técnicos são parte importante da gestão, que acaba por esquecer a igual urgência de um projeto político que abarque todos os demais.

Correa (2007) cita a criação do curso de verão Fiaf, o mais tradicional e importante curso técnico da área, realizado na Cinemateca de Bolonha, na Itália, de 2007 até 2010. Em 2013, pela primeira vez, o projeto saiu de Bolonha e foi para a Ásia, no Museu Nacional de Singapura. Após o sucesso em Singapura, em 2015 a Escola de Verão foi realizada em Mumbai, em colaboração com a Film Heritage Foundation; em 2017, em Buenos Aires, em colaboração com a CINAINEM, Cinemateca Sociomuseologia Archivio de la Imagen Nacional; e, em 2019, na Cidade do México, em colaboração com a Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Em Bolonha, já participaram 298 pessoas em anos anteriores, representando 68 países. A edição de 2022 teve dois brasileiros – um diplomata e um técnico do Centro Técnico Audiovisual (CTAv) – e somente um português, profissional da Cinemateca Portuguesa.

O conteúdo do curso é extenso e aborda, dentre outros aspectos: identificação e reparo de filmes, visão geral do tratamento químico em diferentes bases de filme, comparação de

³⁰ Jacque Ledoux (1921-1988) nasceu na Bélgica e foi diretor da Cinemateca Real da Bélgica de 1948 até seu falecimento, em 1988. Em 1959, ele era o então presidente da Fiaf.

filmes, restauração, tratamento digital de imagens. A turma é formada por 20 pessoas previamente selecionadas. As aulas são em inglês, duram três semanas, e o curso custa 3.500 euros, incluindo acomodação e alimentação para os dias do curso.

Esse tipo de formação é fundamental para a manutenção dos equipamentos de memória audiovisual. O custo individual, no entanto, é claramente um impedimento para a grande maioria dos interessados. Políticas públicas que fomentem o setor de preservação devem dar subsídios para iniciativas como essas, seja trazendo-as para o país, como é o caso do México e da Índia, por exemplo, seja oferecendo bolsas de capacitação para profissionais do setor. Para além da formação e capacitação técnica, porém, é urgente pensar uma formação da pessoa que trabalha com memórias coletivas, utilizando a pedagogia crítica freiriana e inserindo o papel do profissional da memória audiovisual e sua ação nas instituições de acervo.

A pedagogia freiriana é uma forma de educar que busca a emancipação, valorizando a cultura e a história das pessoas. Para Paulo Freire, a educação não deve ser uma transmissão de conhecimentos, mas sim uma construção coletiva, em que os alunos são sujeitos ativos do processo. Ele acredita que o papel do educador não é ensinar, mas dialogar e problematizar junto com os alunos, a fim de que eles desenvolvam a capacidade crítica e a consciência social. A formação profissional do campo de preservação certamente se beneficiaria com a adoção de metodologias alternativas como essa.

A relação entre pesquisadores e as instituições fragiliza a já tensa colaboração das cinematecas com os detentores legais das obras e, por consequência, o desenvolvimento de pesquisas na própria Fiaf demora a se estabelecer; a partir de 1977, a Fiaf acrescenta a categoria de simpósio histórico nas suas assembleias anuais. (Correa, 2007)

1.4 Langlois e a Cinemateca dos Sonhos

Henri Langlois nasceu na Turquia e se mudou para Paris, em 1922. Aos 14 anos, com uma Pathé Baby³¹, inicia suas práticas e estudos sobre cinema.

Em 1935, Langlois começa a publicar artigos na *La Cinématographie Française*. A chegada do cinema com som foi a novidade para que ele advogasse pela preservação dos filmes

³¹ Pathé Baby é uma invenção francesa de câmera e projetor que utiliza o negativo de filme no formato 9,5mm. Por ser pequena e leve, foi largamente comercializada para uso doméstico. A coleção desses filmes é tida como uma das especialidades de preservacionistas. No Brasil, em setembro de 2022, o Laboratório LUPA, da Universidade Federal Fluminense, realizou a Mostra de Filmes Domésticos, com filmes no formato Pathé Baby encontrados no Brasil.

mudos. Nesse mesmo ano, com Jean Mitry³², fundou o Cercle du Cinéma, um cineclubes dedicado à difusão dos filmes sem som. Com o dinheiro arrecadado das sessões, Langlois montava sua coleção, a mesma que se tornaria a Cinemateca Francesa. Com 20 anos de idade, ele acumulara um conhecimento técnico e intelectual raro no campo cinematográfico e, em especial, na preservação de películas.

Mannoni (2006) afirma que Langlois teve êxito em fundir as quatro noções capitais dos anos de 1920:

O interesse pela história da sétima arte, a cinefilia, os cineclubes, a preservação dos filmes e dos arquivos. Como Iris Barry,³³ Langlois tentará reunir uma coleção de filmes do mundo inteiro; como em Estocolmo, ele coletará filmes e seus derivados (arquivos, objetos, aparelhos). (Mannoni, 2006, p. 29)

Em 1936, Henri Langlois, Georges Franju³⁴ e Jean Mitry fundaram a Cinemateca Francesa, inicialmente pensada como um museu e uma sala de cinema, na Rua Marsoulan, no 12º *arrondissement* de Paris. Em 1937, a instituição possuía uma coleção de dez filmes, que cresceu para 60 mil em dez anos. Além dos filmes, Langlois também preservou objetos relacionados ao cinema, tais como câmeras, máquinas de projeção, figurinos e programas teatrais, e, por isso, eu o considero um museólogo à frente do seu tempo. Apesar de não se autodenominar uma pessoa política, durante a Segunda Guerra Mundial, seguiu projetando seus filmes e salvando muitos outros da ocupação nazista na França.

Além de preservacionista, Langlois influenciou nomes como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e Alain Resnais, que eram assíduos frequentadores da Cinemateca Francesa e formaram-se ali, entre filmes, debates e projetos.

³² Jean Mitry (1902-1988) nasceu na França, escreveu livros sobre crítica e estética cinematográfica, dirigiu, atuou e montou diversos curtas e longas-metragens.

³³ Iris Barry (1895-1969), de origem inglesa, foi historiadora, crítica de cinema, arquivista, bibliotecária, preservacionista de películas e diretora da primeira cinemateca estadunidense, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

³⁴ Georges Franju (1912-1987), francês, foi diretor de cinema e televisão.

Foi em 1962 que Langlois expôs suas ideias sobre conservação, restauração e filosofia em uma entrevista com Michel Mardore³⁵ e Éric Rohmer³⁶ no periódico *Cahiers du Cinéma*³⁷. Essa publicação foi um marco na história das cinematecas. Langlois explica a relevância da aquisição de toda e qualquer produção cinematográfica para conter o risco de se fazer uma política do interesse próprio, isto é, guardar somente aquilo que traria algum retorno para a instituição, seja político, seja artístico ou financeiro. “Na realidade, a tragédia é que sempre que há um movimento de opinião para a conservação das obras cinematográficas, ele nunca é desinteressado.” (Cahier du Cinéma, 1962, p. 7)

Langlois argumenta que, em comparação com as outras artes, o cinema nunca foi pensado como digno de preservação e coleção:

É concebível que um estudante possa ir a qualquer biblioteca para ter acesso a todas as obras literárias publicadas desde 1900 até hoje, e que isso seja impossível em uma Cinemateca, em virtude de um falso princípio de seleção; de uma tendência a estar satisfeito com o que se tem e com o trabalho dos outros, sem se preocupar com as obras-primas de Murnau, Griffith, Stiller, Gance, que ainda é possível salvar, desde que se recuse a dormir? (Cahier du Cinéma, 1962, p. 8. Tradução livre)

Na entrevista, Rohmer afirma que, à medida que os anos separam a Humanidade das primeiras experiências de Lumière, o gosto pelo velho e pelo novo é cada vez mais compartilhado pelo mesmo público, o de cinematecas, cineclubes, ou seja, a comunidade de cinéfilos. É essa comunidade que seria responsável pela posteridade da arte cinematográfica. Para Rohmer, não há arte do presente porque, após o tempo de exibição do filme, o que resta aos críticos e cinéfilos é apostar no futuro, na próxima obra. “Deve haver um futuro, ou seja, o passado não deve morrer.” (Cahier du Cinéma, 1962, p. 2, tradução livre).

³⁵ Michel Mardore, pseudônimo de Michel Jean Guinamant, foi um romancista, crítico de cinema, fotógrafo e diretor francês, nascido em 22 de outubro de 1935 em Bordeaux (Gironde) e falecido em 18 de novembro de 2009, em Paris.

³⁶ Éric Rohmer (1920-2010) nasceu na França, foi cineasta, crítico de cinema, roteirista e professor de literatura francesa. Importante figura da *nouvelle vague* do cinema francês do pós-guerra, Rohmer foi também editor do influente jornal cinematográfico francês *Cahiers du Cinéma*. Ganhou prêmios nos festivais de Cannes, Berlim e Veneza por filmes como *A Marquesa d'O* (1976); *Paulina na Praia* (1983); *O Raio Verde* (1983); em 2001, ganhou Leão de Ouro de Veneza em homenagem à sua carreira. Michel Mardore (1935-2009) nasceu na França, foi romancista, crítico de cinema, fotógrafo, ator e diretor de cinema.

³⁷ Tendo em vista a extensão da entrevista, optei por não inseri-la como anexo da tese, mas compartilho aqui o acesso ao conteúdo completo em pdf. <https://drive.google.com/drive/folders/1wDMhuvvN36Y8w92y78GUnP2IdNvLZs8H?usp=sharing>

Para Rohmer, porém, a presença do antigo é a própria garantia do progresso do moderno. Ele parece antecipar “o museu de grandes novidades”³⁸, em que o olhar para o passado nos traz a perspectiva do futuro em um momento presente, em um espaço único: os museus e as cinematecas podem ser esse lugar do presente que olha o passado com as lentes de futuro, para a formação de pessoas engajadas e atentas ao mundo. É o museu proposto pela Nova Museologia, enfoque que toma corpo na década de 1970.

O modelo de cinemateca de Langlois, de formar pessoas, não só espectadores, de pensar uma instituição colaborativa na formação das coleções, não hierarquizada por aspectos estéticos ou históricos, se aproxima dos debates museológicos sobre o papel dos museus na sociedade e pode ser lido como uma semente de decolonialidade que não germinou naquele momento.

Segundo Cristina Bruno (2010), Waldisa Rússio, ao estabelecer o foco da museologia sobre a relação social entre os seres humanos e os objetos representantes de sua memória, propõe uma mudança radical no foco de atuação dessa disciplina. A abordagem teórica passa a ser direcionada ao estudo crítico dos processos sociais dos quais os objetos se tornam testemunhos de uma memória específica e não mais o estudo dos objetos isolados dentro de um museu, sacralizados e desprovidos de um contexto histórico.

Langlois foi um museólogo do século 21 porque o seu modelo de cinemateca ressaltava que o cinema não estava só nos filmes. Segundo ele, é na relação da sociedade com o museu que se dá por completo a experiência do cinema. Assim, mais do que preservar os filmes, era preciso formar um modo de ver o cinema, formar pessoas para uma plateia crítica, contrária à mercantilização dos acervos das cinematecas. O que Langlois parece nos dizer é que o fato museal, de Rússio, é finalmente o que ele entende por cinema.

A convergência de pensamentos do fazer museal entre Henri Langlois e Waldisa Rússio é uma modalidade de museologia social possível hoje com o arcabouço da sociomuseologia para nomear essas ações.

No entanto, conforme já mencionamos, a indústria cinematográfica rapidamente monopolizou os processos de aquisição de acervos e criação das cinematecas socioeducativas, graças à crise interna da Fiaf, que, por sua vez, apoiou fortemente o aspecto tecnicista e de grande escala da produção cinematográfica industrial. Entre 1950 e 1960, o legado educativo das cinematecas perde sua força. A difusão, braço essencial para a manutenção dessas

³⁸ Frase da música *O tempo não para*, de Cazuza, do álbum com mesmo nome, de 1988.

instituições, sofre com a dificuldade no acesso aos arquivos filmicos. Segundo Laura Bezerra (2013), a Fiaf, em crise, inicia parcerias para dar visibilidade ao tema preservação audiovisual.

1.5 A Federação e o Surgimento de uma Política Tecnista

Em suas pesquisas de mestrado e doutorado sobre a historicidade das cinematecas na Europa e a preservação audiovisual como elemento de políticas internacionais no campo da produção audiovisual (2007, 2012), Correa se baseia na criação e função da Federação Internacional de Acervos Fílmicos (Fiaf), em 1938, para desenhar o perfil do setor de preservação do patrimônio audiovisual no mundo, narrando o surgimento das políticas de preservação na Europa e as disputas de poder desse espaço, com foco no final da década de 1950 e início da década de 1960. Para Correa (2007), a questão é que, em função de tantas questões políticas específicas do período da Guerra Fria (1947-1991), a falta de um espaço de diálogo político gerou um debate focado somente no desenvolvimento técnico e profissional, que ganhou a atenção da Fiaf porque é mais tangível, passível de um denominador comum para todos os envolvidos.

De fato, a hipótese levantada pelo autor é confirmada ao longo dos anos: a Fiaf se tornou uma importante instituição que divulga, implementa e discute questões técnicas sem necessariamente criar um espaço mais politizado no que tange a origem, etnia, gênero, nacionalidade das coleções filmicas e seus atuais locais de preservação. Eurocentrada, apesar de associados no mundo todo, a Fiaf ainda não trouxe os debates pós-coloniais para suas reuniões, que já são parte nas instituições museais. Entendo que é papel da Fiaf se posicionar sobre a relevância de uma discussão política de preservação audiovisual para questionar sua própria função e reinterpretar a sua importância para o campo.

Em seu livro *Les Cinémathèques*, Borge (1983) discorre sobre a geração da Fiaf sem, no entanto, trazer uma crítica mais politizada sobre essas instituições. Segundo esse autor, a primeira geração da Federação é formada de colecionadores que passa a ser profissionalizada em sua segunda geração. Correa (2007) critica o autor francês por essa ausência de aspectos políticos: Borge (1983) afirma, por exemplo, que a Fiaf ultrapassava o sectarismo ou as polaridades políticas estabelecidas pela Guerra Fria e que o surgimento da Fiaf era, na prática, a construção de uma entidade política em torno do ideal da preservação do cinema e dos registros documentais relativos à cultura cinematográfica. Para ele, a Federação se inspirou no

que já existia de reconhecimento do patrimônio histórico e artístico, como as artes plásticas, nos museus, e a literatura, nas bibliotecas.

Parece válida a crítica de Correa, visto que a noção colonial de Borge reforça o que a própria história do cinema europeu revela nas cinematecas e na Fiaf: acreditam no valor universal das coleções europeias sem um olhar crítico sobre, por exemplo, as coleções guardadas na Europa advindas dos outros continentes, especialmente das colônias africanas.

É o que arquivista nigeriano Didi Cheeka (2022) afirma: os esforços nacionais europeus do passado são amplamente elogiados sem uma contextualização adequada do que eles significaram para outros países e nem da conexão íntima entre a exploração violenta de vidas humanas e recursos naturais e as dificuldades que esses países enfrentam hoje. Cheeka defende que não é mais possível que as instituições de patrimônio enquadrem o passado e o presente sem abordar as questões coloniais para que novas gerações entendam a conexão entre a história europeia e dos países superexplorados. Para ele, é possível decolonizar arquivos de filmes quando as estruturas do colonialismo ainda existem se assumirmos concretamente as estruturas coloniais, avaliando explicitamente:

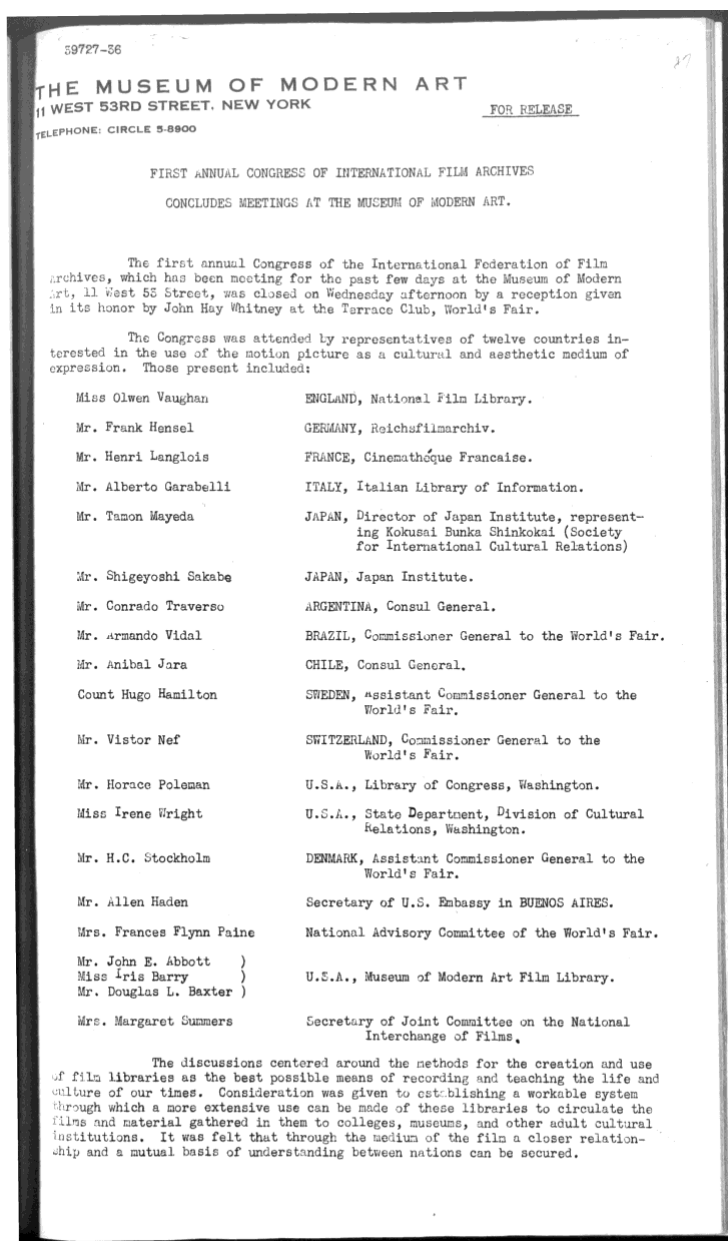
- 1) O que foi a colonização e seus resultados práticos e consequências atuais;
- 2) O quão violento foi – e ainda é – o processo de decolonização;
- 3) Qual é o sistema colonial atual.

Cheeka pensa que o meio de realizar essa análise é a criação urgente de conscientização pública com discussões e práticas em instituições museológicas e culturais, bem como em espaços urbanos na Europa. E defende a potência do audiovisual como uma forma de navegar pelos traumas coletivos e uma maneira de entender o tempo presente, já que o presente está imbuído do passado. “Também estudamos, analisamos, discutimos e pesquisamos para superar o passado.” (Cheeka, 2022).

A Federação Internacional de Acervos Fílmicos é fundada no pós-guerra na Europa, em 17 de junho de 1938, em Paris, com quatro membros: a Cinemateca Francesa, a Film Library do Museu Britânico, a Filмотека do MoMA e o arquivo Reichsfilmarchiv, da Alemanha. O acordo assinado exigia o uso para fins não lucrativos dos acervos, cláusula que se mantém até hoje.

O primeiro congresso da Federação acontece em julho de 1939, no MoMA, em Nova Iorque. Porém o início da Segunda Guerra vai interromper todas as tratativas de intercâmbio entre os entes associados até meados de 1945, quando a Europa começa sua reconstrução.

Figura 3 – Texto de divulgação da primeira reunião da Fiaf, em Nova Iorque.



Fonte: Fiafnet.org. Retirado: outubro, 5, 2023.

Em 1946, a reunião da Fiaf acontece em Paris. Paulo Emílio Sales Gomes, um dos criadores da Cinemateca Brasileira, havia chegado à França naquele ano e se aproximou do grupo naquela ocasião, conforme veremos no próximo capítulo deste trabalho.

Laura Bezerra (2013) explica que a Fiaf já nasce com uma polarização entre dois grandes nomes da preservação: Ernest Lindgren, da National Film Library (NFA), o Arquivo Nacional de Filmes do Reino Unido, defendia que a preservação era preponderante no processo de conservação das coleções audiovisuais, mesmo que isso custasse a exibição desses filmes. Langlois, da Cinemateca Francesa, por sua vez, acreditava que a difusão era o foco principal das atividades de qualquer instituição de guarda. A tensão entre Lindgren e Langlois é relevante

para demonstrar que as instituições de guarda se posicionaram fortemente sobre aspectos técnicos e mecânicos da preservação sem confrontar diretamente as questões do direito à memória, à difusão dessas coleções para o público. É aí que o modelo de cinemateca de Langlois é colocado em xeque no âmbito da Fiaf, demonstrando claramente que a questão da preservação audiovisual como ferramenta de formação crítica é posta de lado para dar lugar à lógica da produção audiovisual em larga escala, com preponderância dos direitos autorais e a serviço de uma indústria cultural.

Foto 1 – Congresso Fiaf, Copenhaga, 1948.



No círculo vermelho, Ernest Lindgren; no círculo roxo, Henri Langlois. Abaixo de Lindgren, com um cigarro na boca, Paulo Emilio Salles Gomes, da Cinemateca Brasileira.
Fonte: Fiafnet.org. Retirado: outubro, 5, 2023.

Até 1959, a Federação possuía 33 membros, com representantes da América Latina, Ásia e Norte da África. Nesse ano, no entanto, um desentendimento histórico marca a saída da Cinemateca Francesa, representada por Langlois, conforme veremos em seguida, corroborando a tese de Correa (2007) de que a Federação buscava um alicerce frente ao novo mercado, criado a partir do nascimento dos acervos cinematográficos, através, por exemplo, do apoio à indústria cinematográfica, que, por sua vez, termina por monopolizar os processos das cinematecas socioeducativas.

Em 1960, Langlois confronta Ledoux, então presidente da Fiaf, sobre a produção de catálogos de filmes patrocinada pela Unesco. Os catálogos tinham o objetivo de negociar os direitos legais desses filmes catalogados com televisões estadunidenses. Langlois criticava a negociação de direitos legais, afirmava que o depósito legal era uma solução momentânea, e que essa metodologia de gestão de acervo criava outros problemas, os quais ninguém queria discutir.

De fato, com a chegada da televisão, inicia-se um novo meio de arrecadação financeira para os detentores dos direitos autorais dos filmes depositados nas instituições de guarda. A obrigatoriedade de cessão de imagens perdeu terreno para a venda dos direitos autorais, e isso prejudicou a veiculação dos filmes patrimoniais. Desse modo, o depósito legal poderia ser entendido como um elemento de desvalorização do patrimônio cinematográfico.

Correa (2007) pensa que o depósito legal foi um argumento para solucionar a questão do que deveria ou não ser selecionado para a posteridade. Porém, para Langlois, o depósito legal não poderia ser a única solução para critérios de seleção porque trazia a intervenção de órgãos estatais ligados à censura. Os critérios de seleção e preservação começam a se alterar com a possibilidade de as instituições se manterem com a venda de filmes, que teriam seus depósitos legais nas cinematecas. Ele também aponta que uma possível consequência dessa parceria Fiaf-Unesco foi a redação da *Recomendação para a Salvaguarda de Imagens em Movimento*, em 1983, da qual falaremos mais à frente. Para o autor, o binômio difusão/direitos autorais foi o causador da crise na Fiaf e da perda da identidade das cinematecas que surgiam. Assim, ao invés de um olhar educacional e democrático, as novas cinematecas optaram pelo enfoque técnico e mecanicista porque acomodavam as necessidades da indústria cinematográfica e a chegada da televisão, e, de uma maneira imediatista, garantia a sobrevivência financeira das cinematecas.

1.6 O Papel da Unesco na Preservação do Audiovisual

Os encontros regionais da Unesco³⁹ realizados na década de 1970 desempenharam um papel fundamental na promoção de discussões sobre a diversidade cultural em diferentes regiões do mundo e em diversos setores, assim como proporcionaram uma plataforma para

³⁹ A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) – acrônimo de United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – é uma agência especializada das Nações Unidas (ONU), com sede em Paris, fundada em 16 de novembro de 1945 com o objetivo de contribuir para a paz e a segurança no mundo mediante a educação, ciências naturais, ciências sociais/humanas e comunicações/informação. Fonte: Wikipedia. Retirado: agosto, 10, 2023.

discussão de desafios comuns e compartilhamento de experiências relacionadas à proteção e promoção da diversidade cultural.

A mesa-redonda de Santiago foi organizada dentro de uma perspectiva de preparação do campo de museus para uma participação na Conferência de Estocolmo⁴⁰. A realização da Mesa de Santiago se deu sob a responsabilidade da Divisão de Museus da Unesco, em parceria com o Conselho Internacional de Museus (Icom), e sua relevância se dá por ser um marco da “Nova Museologia⁴¹”.

Não custa lembrar que a Mesa de Santiago reviu o papel dos museus latino-americanos em um contexto identificado como de mudanças políticas, econômicas e culturais que estariam a exigir novo posicionamento da Museologia e de seus profissionais. A resposta a essas mudanças seria o “museu integral”, conectado à sociedade na qual está inserido, atento a seus problemas e demandas, ativo no engajamento da comunidade, interdisciplinar e acessível a todos. Sua missão seria então ligar “o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas ‘respectivas realidades nacionais’. Nesse sentido, caberia ao museu operar como agente propulsor de transformações, sempre em sintonia com o território e a comunidade circundantes, seja no meio rural ou no urbano. (Heymann, 2023, p. 16)

Os museus viviam momentos de questionamentos e tensões sobre seus papéis na sociedade, e Langlois anteviu o mesmo para as cinematecas. No entanto, ao contrário do que ocorreu para os museus, não houve uma politização do tema social no âmbito das cinematecas e arquivos. Ao que parece, a crise da Fiaf não absorveu as questões de Langlois.

Em 1979, a Federação firma um acordo com a Unesco e, em 1980, a Recomendação sobre Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento, da Unesco, é aprovada na Assembleia-Geral. O documento sugere aos estados-membros que se responsabilizem pelo seu patrimônio audiovisual, que são “novas formas de expressão, particularmente características da sociedade atual, e nas quais se reflete uma parte importante e cada vez maior da cultura contemporânea”. (Unesco, 1979)

⁴⁰ A Conferência de Estocolmo sobre Meio Ambiente Humano, organizada pela Unesco em 1972, desempenhou um papel fundamental no estabelecimento da conscientização global sobre questões ambientais e na promoção da cooperação internacional para enfrentar os desafios ambientais e promover o desenvolvimento sustentável e originou a Declaração de Estocolmo sobre Ambiente Humano, acessível aqui: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20de%20Estocolmo%201972.pdf>.

⁴¹ Conforme Souza (2020a; 2021), na literatura especializada é comum se observarem referências à Nova Museologia como um novo rumo de abordagens teóricas e práticas da museologia munidas de interpretações discussões latino-americanas podem ser observadas em posteriores convenções do Icom e no Movimento Internacional por uma Nova Museologia (MINoM), principalmente a partir da década de 1980, e acabaram por inspirar museus em diferentes regiões do mundo.

O documento possui três pontos a serem destacados:

- 1º - a criação de arquivos de filmes em países onde eles não existam;
- 2º - a introdução de instrumentos jurídicos que garantam o depósito compulsório dos filmes produzidos no país em seus arquivos filmicos;
- 3º - o estímulo ao depósito voluntário de cópias de filmes estrangeiros. (Unesco, 1979)

O Brasil é signatário da Recomendação de 1980, e o dia 27 de outubro é a data escolhida mundialmente para celebrar o Dia Mundial da Preservação do Patrimônio Audiovisual. Uma década antes de assinar a Recomendação sobre Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento para a proteção do audiovisual, em 1972, o Brasil foi signatário da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da Unesco. A Convenção, diferente da Recomendação, é de teor vinculante a todos os países-membros. O documento de 1972 substituiu a expressão *patrimônio histórico e artístico* por *patrimônio cultural*. No Brasil, o artigo 1º do Decreto nº 74, de 30 de junho de 1977, que ratifica a assinatura da Convenção da Unesco pelo Brasil, define patrimônio cultural como:

- os monumentos: obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos ou estruturas de natureza arqueológica, inscrições, cavernas e grupos de elementos, que tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;
- os conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas que, em virtude de sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem, tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;
- os lugares notáveis: obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza, bem como as zonas, inclusive lugares arqueológicos, que tenham valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. (Brasil, 1977)

Voltando ainda mais um pouco no tempo, em 1946, Paulo Emílio vai compor a Subcomissão de Comunicação de Massa da I Conferência Geral da Unesco, onde defende a relevância da democratização da cultura alegando a importância do acesso a filmes e da cooperação internacional entre cinematecas e cineclubes. Nesse ano, na reunião da Unesco, ele enfatiza que o cinema é arte e deve contribuir efetivamente para a democratização da cultura. Fica então registrado nos documentos do evento que Paulo Emílio sugere o desenvolvimento de clubes de cinema e bibliotecas e recomenda um prêmio de cinema internacional a ser concedido pela Unesco (Unesco, 1946, p. 159).

A Convenção de 1972 e a Recomendação de 1980 têm relevância para demonstrar que começa a haver uma mudança na construção de políticas públicas a partir de organismos internacionais. Silva (2001) aponta que a Unesco foi importante ao tentar definir o papel do Estado na política cultural.

Para alguns outros estudiosos, a década de 1970 se caracterizou pelo mecenato do estado, sendo o resultado de pressões de setores em dificuldades e do conservadorismo da política governamental. Para Bezerra (2013), porém, a Unesco adotou a questão porque a década de 1980 vê a ascensão do neoliberalismo, e a discussão sobre cultura toma corpo no organismo internacional. Os Estados Unidos e o Reino Unido se unem para questionar a intervenção estatal no campo da cultura na Unesco, enquanto outro grupo de países, liderados pela França, cria o termo *exceção cultural* para afirmar que a produção cultural possui uma dimensão simbólica e, por isso, impossível de ser monetizada, além de ter relevância na formação da identidade de um país.

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura contribui para a paz e a segurança, promovendo a cooperação internacional nos domínios da educação, das ciências, da cultura, da comunicação e da informação. Os programas da Unesco colaboram para a realização dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável definidos na Agenda 2030, adotada pela Assembleia-Geral da ONU em 2015. Já em 1942, em tempo de guerra, os governos dos países europeus, que enfrentavam a Alemanha nazista e os seus aliados, reuniram-se no Reino Unido para a Conferência dos Ministros da Educação Aliados (Came). Novos governos, incluindo o dos Estados Unidos, decidiram juntar-se a ele. Sob proposta da Came, foi convocada em Londres, de 1º a 16 de novembro de 1945, uma Conferência das Nações Unidas para a criação de uma organização educativa e cultural (ECO/CONF). Mal havia terminado a guerra quando a conferência teve início e reuniu representantes de 44 países, que decidiram criar uma organização que encarnasse uma verdadeira cultura de paz. Atualmente, a organização tem 194 países participantes. O financiamento é por contribuições fixas e voluntárias. As contribuições fixas são os montantes fixados pelos estados-membros para o biênio. No último biênio, 2022-2023, a China fez aporte de 105 mil dólares; o Brasil, 13.900 mil dólares, Portugal, 2.400 mil dólares⁴². Os Estados Unidos saíram da Organização em 2018, e retornam em 2023. Os valores demonstram as diferenças orçamentárias por país, que não necessariamente deveriam se refletir na execução de projetos Unesco nesses países, ou seja,

⁴² Retirado: outubro, 1, 2023, de <https://core.unesco.org/en/home>.

países mais pobres não deveriam receber menos projetos e recursos devido a sua contribuição financeira. No entanto, países inadimplentes perdem direito a voto nas assembleias-gerais.

No que tange à noção de produção cultural, segundo Lameris (2017), Bourdieu analisa o campo da produção cultural e o divide entre *champ de production restreinte* (produção restrita) e *champ de grand production* (campo de grande produção). A primeira seria a produção de arte de grande potência, para um público seletivo e limitado. Já a segunda seria o campo da cultura de massa, popular e em grande escala, onde se encaixariam os filmes hollywoodianos. Com base nessa teoria, Lameris afirma que a Fiaf procurou criar uma estrutura de instituições dentro do campo de produção restrita, e que precisou de um capital simbólico para sê-lo. Segundo o autor, o capital simbólico a ser adquirido pela Fiaf seria o prestígio, a reputação e a fama; para as instituições que a compunham, seriam os conceitos que giram em torno do cinema de arte.

Correa (2007), porém, parece afirmar quase o oposto: a aproximação excessiva da Fiaf com o campo de grande produção, o cinema em larga escala, ganhou a batalha entre técnica e política dos direitos autorais, ao mesmo tempo em que possibilitou a monetarização das coleções. Ele aponta que a tecnização da discussão, a partir do documento da Unesco de 1980, com a colaboração da Fiaf, acaba por esconder problemas conceituais mais densos, quais sejam: o que é cinema? O que deve ser preservado? Quem seria a pessoa intitulado a decidir sobre o que será preservado? E, por fim, o que é uma cinemateca? Essas perguntas parecem mais pertinentes com a chegada das tecnologias digitais e dos conteúdos em *streaming* e a explosão da produção audiovisual.

Sem respostas concretas para o que Correa defende como questões primordiais, parece-me que a preservação audiovisual nas cinematecas segue em uma torre de marfim, replicando as demandas do pós-Segunda Guerra e órfãs de um pensamento crítico por parte de organismos governamentais e internacionais.

Ainda analisando a questão da produção cultural, diferente de Lameris, que usa Bourdieu para analisar o campo da produção cultural, utilizo os conceitos do autor francês para compreendermos os campos de produção simbólica, que faz parte do sistema da cultura. Percebo a produção audiovisual como produção simbólica do campo da produção da indústria cultural⁴³, ou seja, o fazer audiovisual é um aparelho de produção simbólica do sistema da

⁴³ Segundo Bourdieu (2007), a cultura seria um sistema simbólico que possui a função lógica (social) e da filosofia do conhecimento, que é a de ordenar o mundo e a de fixar os consensos sobre o mundo. Essas funções são o poder político da cultura – a função política –, que, por sua vez, legitima uma ordem arbitrária. Essa função política de legitimação é a sua função externa da cultura. Para afirmar essa função externa da cultura, Bourdieu explica os aparelhos de produção simbólica de linguagens e representações, os quais constituem a cultura em si. Essa teoria

cultura. É possível entender o audiovisual como arte e, ao mesmo tempo, entretenimento. Ainda, o audiovisual participa do campo da produção, mas também subsidia o campo da consagração.⁴⁴ Bourdieu (2007) afirma que o campo da consagração é um outro campo de produção simbólica e pertence ao sistema simbólico da cultura. O campo de consagração se compõe dos equipamentos culturais de manutenção das memórias e patrimônios, como museus, bibliotecas e arquivos. Coletar e preservar o audiovisual traria, assim, o audiovisual para o campo da consagração, quando é entendido como patrimônio musealizado por utilizar uma linguagem específica e representar uma sociedade.

Bourdieu (2007) defende que a manutenção e perpetuação do poder político se dá pelo campo de consagração. As cinematecas pertenceriam a esse campo e, portanto, é possível concluir que auxiliam na confirmação e preservação do sistema da cultura e da produção audiovisual. As cinematecas, portanto, corroboram a longevidade do sistema de produção simbólica do cinema. Ainda, com base na sociomuseologia, coloco as cinematecas como instituições museológicas e, a partir daí, indago o papel social dessas instituições, incluindo a educação audiovisual, formação de público crítico, criação, tudo isso utilizando o próprio acervo das cinematecas, com o devido desenvolvimento de um programa educativo.

1.7 Uma Visão Crítica e Periférica

No âmbito da Fiaf, as diferenças irreparáveis fazem com que Langlois, em 1959, abandone a reunião da Federação, conforme já mencionado. A crítica da Fiaf era sobre o enfoque de Langlois na difusão. Isso porque Lindgren, da Inglaterra, rapidamente se tornou o nome técnico para preservação de filmes. Correa (2007), no entanto, explica que Langlois não era omisso quanto aos problemas de conservação fílmica, mas, sim, tinha um projeto político muito maior, em que a difusão era elemento fundamental.

ênfata as condições materiais e institucionais que atuam na criação e transformação dos aparelhos de produção simbólica, cujos bens, por sua vez, deixam de ser vistos como instrumentos de comunicação e/ou conhecimento e se transformam em espaços onde se produzem linguagens, representações e onde a cultura como sistema ganha realidade própria. (Ferreira, 2020).

⁴⁴ Bourdieu (2007) também afirma que a manutenção e perpetuação do poder político se daria pelo campo de consagração, que é distinto do campo de produção (produção do cinema). As cinematecas pertencem ao campo de consagração dos bens simbólicos produzidos, pois trabalham com patrimônio e memória. Fazem parte, portanto, de um campo que autentica, confirma e preserva o sistema da cultura. Logo, esse campo pode ser pensado como antagonista na disputa do poder político contra o campo de produção cinematográfica, ou como uma intersecção com esse sistema de produção simbólica do cinema e um possível aliado para a perpetuação desse campo. (Ferreira, 2020)

Langlois criou uma cinemateca privada, autônoma, e por muito tempo a manteve como tal. Ele utilizou as subvenções públicas para criar coleções cinematográficas de dimensões internacionais, e Lindgren não conseguia compreender essa lógica. Langlois era um curador da arte cinematográfica, que via a programação e a exibição como uma teia de possibilidades, conexões e sensibilidades, exatamente como uma boa curadoria em um museu – a compreensão vai além da obra, costura o espaço, a pessoa e os filmes, gerando novas compreensões sobre as obras. Para ele, a preservação era fundamental não só para manter o suporte filmico, mas também para manter o gosto, a estética do cinema no paladar das pessoas.

Correa (2007) acredita ser possível ver as cinematecas saindo do espaço de somente conservar os filmes para se tornarem também um espaço de valorização das obras cinematográficas, mesmo que essas obras já tenham as características da indústria cultural, pois elas teriam também o valor simbólico, estético ao mesmo tempo. Ele defende Langlois no posicionamento político de buscar um equilíbrio à problemática imbuída no próprio cinema: de ser arte e indústria.

Langlois parecia entender as disputas de campo de Bourdieu e buscava, no dia a dia, equilibrar o papel da Cinemateca Francesa na preservação do audiovisual em suas duas facetas: arte e indústria. Desse modo, as críticas a Langlois são pelo fato de ele não ser uma pessoa formada no cinema, nem como arquivista; ele era visto como um mero colecionador, criticado por não dar conta de preservar tudo o que acumulava. Mas a relação de Langlois com o cinema é o que Correa ressalta como única e essencial: “A tão criticada afetividade para com um patrimônio social ‘como se este fosse seu’ pode ser traduzida facilmente por uma outra palavra bem mais interessante, ou antes, abrangente: humanidade.” (Correa 2007, p. 61)

Essa afetividade mencionada por Correa se aproxima das poéticas que perpassam o pensamento de Chagas, que pensa a museologia social como uma museologia do afeto, sendo os museus os resultados de projetos políticos e poéticos, abarcando a potência criativa (afetos poéticos) e potência de resistência (afetos políticos). Essa museologia que seria capaz de construir novas formas de pensar a preservação.

Mannoni (2006) conta que, no caso da Cinemateca Francesa, Langlois seguia uma política de independência e liberdade: sobre as exposições, por exemplo, acreditava que não deveriam ter finalidade didática. Para ele, o mais importante era incitar a fantasia e a poética do cinema, ou seja, trazer ao público a aura da arte mais que seu aspecto técnico, o que, para uma instituição, parecia não ser um resultado objetivo concreto. Ele rejeitava o academicismo, porém estabeleceu parcerias com universidades que geraram cursos com especialistas tais como

André Bazin, George Sadoul e Jean Mitry. Nesse contexto, é importante notar que, para Langlois, o que se perdia por falta de conservação não era relevante, já que a difusão do que era possível estava fazendo o papel de formar um modo de ver o cinema e, assim, preservá-lo como arte, não só como suporte.

Por aí vemos a relação entre o contato com o campo da produção e a ideia de um museu de cinema como algo absolutamente fundamental na concepção de *Cinémathèque* para Langlois. O cinema não está só nos filmes. Se não existe cinema, e sim filmes, a relação com a sociedade se completa com o não filme – com um museu. (Correa, 2007 p. 63)

Para Correa (2007), a defesa de Langlois era por uma cinemateca, e não uma biblioteca de filmes. Isso era para que houvesse um projeto de sociedade, de cinema como campo, não somente de preservação do suporte filmico. Por isso, o francês foi duramente criticado pela sua posição subjetiva em relação às coleções. O autor defende que o projeto político de Langlois foi incompreendido pelo próprio campo, possivelmente por estar muito além do seu tempo e contra a corrente da manutenção do *status quo* da indústria, da técnica e dos direitos autorais. O afeto de Langlois e sua devoção à preservação é que possibilitaram a existência da Cinemateca Francesa e da antecipação dos problemas políticos que o silenciamento da Fiaf trouxe para o campo.

Para Borde (1984), as cinematecas passaram por longas e inúmeras dificuldades para serem compreendidas como instituições. Isso gerou alguns problemas: o tratamento personalíssimo, que era padrão, e uma certa negação sobre os protocolos de conservação. Para o autor, um dos graves sintomas da subjetivação dos processos era o uso do pronome na primeira pessoa do singular para endereçar e tratar de todo tipo de intercâmbio ou discussão acerca dos filmes: assim, os filmes estariam “com Langlois”, quando estava na Cinemateca Francesa. Segundo Borde, a passagem da subjetividade para a objetividade tinha um caráter técnico e moral, já que cada filme devidamente catalogado auxiliava no desapego afetivo do colecionador e o tornava um patrimônio coletivo e disponível para todos. Correa (2007) contrargumenta que justamente o trabalho persistente e afetuoso dos primeiros preservadores é que garantiram o total convencimento da indústria de que era possível lucrar com esse novo campo, com a exploração monetária dos filmes patrimoniais.

1.8 Critérios de Seleção: Quem Escolhe e Como

O fato é que as cinematecas têm uma trajetória muito particular no que tange às questões técnicas para seleção e acervo, justamente por não terem sido compreendidas pela sociedade. Na década de 1950, por exemplo, a noção de cinematecas nacionais era predominante, ou seja, a preservação de filmes nacionais era prioritária às demais obras, mesmo que essa lógica não fizesse muito sentido do ponto de vista artístico, mas fosse possível do ponto de vista geográfico e territorial.

Além disso, a preservação dos filmes já havia ganhado uma nova face, aquela da reprodução de cópias de segurança e de projeção. Aí se dá mais uma etapa da seleção das coleções, já que não há recursos para se fazer a cópia de todos os negativos que existem. O critério de seleção e hierarquia pensado pela instituição prioriza os filmes com mais potencial de difusão, com o (novo) valor de fonte histórica dos filmes não canônicos, por exemplo, para o uso das emissoras de televisão. Lameris (2017) afirma que isso demonstra como as várias camadas de decisões influenciam na historiografia do filme. Afirmamos ainda que influencia em como, quem e quando essas decisões foram tomadas do ponto de vista social.

Ele descreve as modalidades de aquisição para reforçar sua tese de que as coleções não foram criadas passivamente e que sempre há critérios de seleção, mesmo que estes sejam simplesmente a falta de critério. De todo modo, as coleções de hoje refletem o que se conta sobre a história do cinema, e não necessariamente o que de fato ocorreu, já que filmes que sobreviveram, que chegaram às coleções de museus, que seguiram sendo vistos não são a completa visão histórica do cinema, mas sim rompanes de sorte que foram ressignificados e recontextualizados.

(...) quando perderam o seu valor comercial, estes filmes caíram muitas vezes entre os campos de grande produção de Bourdieu de onde provinham e o campeão de produção a que nunca tinham aspirado. Como consequência, eram muitas vezes reciclados noutros produtos, acabavam no caixote do lixo ou, melhor dizendo, eram destruídos em massa. (Lameris, 2017, p. 53)

De fato, a escassez de um item pode fazê-lo valioso para preservação. É assim com livros, por exemplo, que, mesmo reproduzidos em grandes quantidades, podem se tornar objetos raros, se ficarem cada vez mais difíceis de se encontrar. O autor também faz um apontamento interessante sobre a preservação de filmes, que é o aspecto das tecnologias. Para

o autor, não foi a falta de interesse que manteve a preservação de filmes fora das instituições, mas a real ausência de equipamentos técnicos para fazê-lo.

Correa (2007) atesta que o rompimento do binômio preservação-difusão é a consequência de um quadro político mais amplo que as disparidades entre Langlois e Lindgren.

Para nós, porém, o mais relevante são as questões de ordem política sobre gestão de acervo, por exemplo, que trazem à tona a dúvida sobre o que se produz e o que se preserva. No caso norte-americano, a Filмотeca do MoMA teria a finalidade pública de dar acesso a coleções e passa a preservar um patrimônio estritamente privado e de acesso restrito.

Assim, o trabalho louvável de Iris Barry talvez tenha sido o primeiro a abrir caminho (mesmo que sem estar plenamente consciente) a uma percepção que levaria a indústria a encarar as atividades de uma cinemateca como uma dupla fonte: uma de inspiração artística (que hoje bate o martelo no pastiche) e outra puramente mercantil. (Correa, 2007, p. 74)

Correa (2007) ainda defende que, graças à dedicação de Langlois à difusão, pode-se ver um movimento cinematográfico de um grupo de pessoas que defendia o cinema como uma ferramenta social, gerando movimentos estéticos como o Neo-Realismo Italiano, a Nouvelle Vague francesa, o Cinema-Novo no Brasil. Já Mannoni acha difícil que um arquivo ou “museu participe ativamente da criação de novas correntes estéticas.” (Mannoni, 2006, p. 205)

De fato, as instituições de memória têm seu papel no campo da consagração, logo, não me parece que ocupariam um protagonismo no lançamento de tendências ou novas propostas. Langlois parece estar de acordo com essa noção: “Eu considero que a grandeza de um organismo cultural é a de estar em déficit.” (Langlois *apud* Mannoni, 2006, p. 205)

O que ocorreu foi, talvez, uma retroalimentação da arte nela própria, ou seja, o cinema social, as novas escolas de linguagem cinematográfica surgiram graças a um espaço de ver, analisar e pensar a arte: a cinemateca.

Enquanto isso, Lindgren idealizava um catálogo mundial de filmes, sem, porém, dar a solução prática para o uso de tal coleção. A Filмотeca do MoMA, em Nova Iorque, era citada como exemplo a ser seguido, já que possuía orçamento, e sua diretora, Iris Barry, criou acordos com produtores norte-americanos para a exploração dos filmes além dos períodos comerciais em troca dos depósitos de filmes: o combinado era de não os utilizar com finalidades comerciais, mas apenas para fins culturais. Essa diferenciação da Filмотeca do MoMA parecia ideal para as cinematecas europeias, porém o modelo não emplacou em nenhum outro país, nem na Cinemateca Brasileira.

1.9 Formação do Conceito e de Coleções

É possível afirmar que o conceito de cinemateca se moldou na noção de arquivos e cinematecas, de maneira não linear na Europa. Foi a fusão de técnicas de arquivos e coleções pessoais somadas às práticas cineclubistas de difusão do cinema como arte que, por sua vez, trouxe o desenvolvimento da crítica cinematográfica e um engajamento político mais aberto. Essa fusão dos campos de colecionismo e difusão do cinema se assemelha às origens dos primeiros museus e suas coleções, mesmo considerando a diferença de acesso: para o cinema, o aparato técnico para a projeção da obra é impositivo, o que não é o caso para objetos tridimensionais em museus.

Para Correa (2007), cinematecas são uma soma de atividades e de funções, como pesquisa, prospecção de filmes, somados a armazenamento, cópiagem, criação da biblioteca de base de dados para acesso e material de divulgação. Ele também afirma que a divulgação do acervo é de responsabilidade da cinemateca, apontando a relevância da função pedagógica, educacional e democrática dessa instituição, pontos relevantes também para a sociomuseologia e para a cinemateca imaginada por Henri Langlois.

(...) é preciso deixar claro que o entendimento do conceito de cinemateca moderna implica no procedimento técnico/metodológico, de onde se pôde tirar, ao longo da história as mais diversas formas de uso do ponto de vista político/ideológico do patrimônio da cultura cinematográfica: do socialismo ao nazifascismo, passando evidentemente pelo liberalismo capitalista. Em primeira instância, o conceito é técnico, mas em última ele é político. (Correa, 2007, p. 37-38)

Correa coloca a questão política como fundamental porque, de fato, conforme as trajetórias se projetam, as tensões provocadas pela presença de um determinado grupo foram em detrimento de outros: ao passo que trabalhadores e estudantes se beneficiavam das cinematecas, as questões de direitos autorais e coleções depositadas ganharam na força do dinheiro, e foi o que prevaleceu para a subsistência das instituições.

Borde (1983) cita Lucienne Escoubé, que redigiu, em 1932, na revista *Pour Vous*, o artigo *Salvem os filmes de patrimônio*. Nesse texto, ela lista quatro pontos: primeiro, criar grupos de pesquisa que se propusessem a prospectar filmes, quaisquer que sejam suas proveniências, suas tendências e suas épocas; segundo, criar uma cinemateca para armazenar esse material, fazer cópias para a criação de arquivos não filmicos (biblioteca, acervo fotográfico, cartazes etc.); o terceiro seria disponibilizar uma sala de repertório para o arquivo;

e, por fim, facilitar o acesso a todo o material do arquivo a especialistas, técnicos e pesquisadores.

Ainda sobre o conceito de cinemateca, Correa elabora sua própria definição quando diferencia as instituições arquivo e cinemateca. Para ele, a ideia de arquivo de filmes não pressupõe outra coisa além da arquivagem do material filmico.

Uma cinemateca, por seu turno, é fundamentalmente um arquivo de filmes – pois sem filmes não existe cinemateca –, mas elas são, no entanto, mais do que isso. Uma cinemateca se interessa, prospecta, guarda e preserva todo o tipo documental que se relacione ao cinema e não apenas os filmes. (Correa, 2007, p. 161)

Correa também traz a definição dos organizadores da Cineteca Mario Ferrari, italianos que, após a Segunda Guerra Mundial, escreveram *Il Problema della Cineteca Milanese: Stato Attuale e Possibili Sviluppi*.

Os italianos definiram precisamente um instituto que possuísse as cópias e os negativos dos principais filmes de todos os países e que estivesse em condições de os apresentar ao público em projeções ou na moviola. A coleção de filmes deve estar acompanhada de uma coleção não-filmica (fototeca, roteiros e figurinos originais, uma biblioteca especializada, discoteca, uma coleção de cartazes, etc.). (Correa, 2007, p. 47)

No caso do Filmmuseum, Lameris (2017) afirma que a coleção dessa instituição se caracterizava por uma pequena quantidade de filmes denominados canônicos e um grande volume de filmes menos importantes no contexto histórico. Em um dos capítulos, o autor relata o histórico dos procedimentos de criação da coleção do museu, adquirindo filmes e coleções específicas, segundo critérios listados pelo museu. Afirma também que as instituições museais, em geral, têm preferência sobre as coleções e, no caso dos museus de filmes, os filmes canônicos estão à frente, assim como aqueles que são mais antigos e mais raros, mesmo que tragam problemas de difusão.

O autor ainda defende que o arquivo não é somente o início da pesquisa histórica, ele é parte do discurso historiográfico, pois a ação de coletar documentos e objetos sempre implica uma mudança de significado e função desse objeto. O processo de musealização envolve privar o objeto da sua função original e dar a ele um significado diferente de sua natureza, e essa nova natureza vai depender da instituição que o guarda. Porém não é somente o colecionar que traz uma mudança de significado: a seleção, identificação e classificação também contribuem para

criar significados para os objetos musealizados. Essa noção é denominada de *valor semióforo* por Pomian:

Os objetos no museu são desfuncionalizados e “descontextualizados”, o que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes, mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação (o que conduziu Krzysztof Pomian a chamar esses “portadores de significado” de semióforos) e a lhes atribuir um novo valor – que é, primeiramente, puramente museal, mas que pode vir a possuir valor econômico. Tornam-se, assim, testemunhos (con)sagrados da cultura. (Desvallées, Mairesse, 2013, p. 70)

Aqui vem uma questão interessante sobre a maioria das coleções audiovisuais em instituições: o discurso do museu é feito através dos seus objetos. No contexto desses museus, o discurso da história do audiovisual se dá com esses arquivos, o ato de colecionar e estruturar uma coleção. O material fílmico é um objeto frágil, não pensado originalmente para ser duradouro, ou seja, a fita não era para ser guardada, e sim utilizada ao máximo, para o lucro do produtor. Há uma contradição na própria ação de colecionar filmes, que vai de encontro à própria natureza do objeto fílmico.

No caso do Filmmuseum, fazia-se política de aquisição passiva, ou seja, de aceitar praticamente qualquer filme mudo que lhe fosse doado, ao contrário da aquisição ativa, na qual o museu recebe ou não um filme. Lameris (2017) acredita que

(...) devido ao importante papel desempenhado pela aquisição passiva no arquivamento de filmes, poderia parecer que as coleções de filmes mudos foram formadas aleatoriamente e, por esta razão, muitos investigadores consideram que os arquivos destes institutos representam seções transversais mais ou menos verdadeiras da história do cinema. Contudo, a maioria destes filmes adquiridos passivamente foram ativamente selecionados ou adquiridos num momento anterior. (Lameris, 2017, p. 32)

A Cinemateca Brasileira surge de coleções privadas e de um “garimpo” realizado com obstinação e teimosia por um grupo de cinéfilos. A partir de cineclubes e intercâmbios, vão se criando acervos documentais e fílmicos com a constante ausência de apoios institucionais governamentais, mas, durante as décadas, se estabelece como um importante espaço de guarda e conservação.

CAPÍTULO 2: O DIAMANTE⁴⁵

A Cinemateca Brasileira nasce de mentes brasileiras, na profusão de acontecimentos do final dos anos 1930 que já elencamos: Paris era o centro dos debates sobre preservação audiovisual, as noções de colecionar e difundir se tornavam urgentes na Europa, com a proliferação de cineclubes e o surgimento das primeiras instituições de preservação.

No Brasil, ao contrário das cinematecas europeias, que surgiram colecionando filmes patrimoniais, nacionais, a constituição das coleções ocorreu à revelia das tantas mudanças de governos, partidarismos e políticas culturais e sem uma articulação institucional com aquela organizada pela Fiaf, a partir da década de 1940. Além disso, partir da década de 1940, pode-se demonstrar que as políticas públicas da cultura e do cinema não refletiram a evolução das coleções filmográficas e suas necessidades de conservação.

Falarei neste capítulo sobre o histórico dos governos brasileiros e suas políticas culturais, traçando uma linha do tempo do surgimento da Cinemateca Brasileira com suas tensões internas e externas.

2.1 Políticas Públicas para Cultura e Patrimônio: Eras Vargas

As políticas públicas culturais no Brasil são diretamente ligadas à história das instituições. No caso da preservação audiovisual, porém, é possível observar a quase total inexistência do tema no campo político. Bezerra (2013) cita três fatores para a situação da preservação audiovisual no país: o estatuto da cultura nas políticas públicas; o espaço para o patrimônio dentro da política cultural; e, finalmente, as questões dos privilégios das políticas cinematográficas, como o fomento da produção, por exemplo. Para esta última, Bezerra afirma que houve pouquíssimas ações políticas para sua preservação. A política cinematográfica é direcionada para o fomento e a produção, sem englobar a preservação como elo da cadeia produtiva do setor audiovisual.

Adel Pausini (2021) também lembra que, em 1932, o clube dos artistas modernos acontecia na capital de São Paulo, com Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, que tinham tendências marxistas, e muito possivelmente, também com a presença de Paulo Emílio Sales Gomes, marxista, intelectual e articulador da Cinemateca Brasileira. Na década de 1940, os salões são esvaziados com o início da Segunda Guerra Mundial, e os Estados Unidos se

⁴⁵ *O diamante* (de Eurides Ramos; ficção, 35mm, PB, 101 min, 1955).

aproximam do Brasil. Os Rockefeller criam o Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova Iorque, e, em São Paulo, nascem o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Museu de Arte Moderna (MAM-SP). O Masp foi fundado por Assis Chateaubriand, e o MAM-SP por Cicillo Matarazzo, em uma associação de indústria e capitalismo que agrega todos os artistas a partir de 1930, tendo como estatuto inspirador aquele do MoMA, em Nova Iorque, que também inspirou a criação da Filмотeca do MAM-SP.

Lia Calabre (2009) contextualiza a construção de políticas públicas culturais no Brasil por períodos. O primeiro período, a Era Vargas, compreendida entre 1930 e 1945, se caracterizou por ações que mudaram a política cultural. Nesse período, o Estado institucionaliza a censura cinematográfica, e as políticas públicas se dividem em três grupos:

- a. educativo;
- b. regulamentação – com estímulo à produção de iniciativa privada; e
- c. doutrinação – com os cinejornais do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, antecessor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). (Calabre, 2009)

O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural existiu entre 1934 e 1939 e teve vinculação com o Ministério da Justiça e Negócios Interiores, pelo Decreto nº 24.651, de 10 de julho. Tinha, dentre suas competências, estudar a utilização do cinematógrafo como instrumento de difusão e estimular a produção e a circulação de filmes educativos, classificados por eles mesmos como tal.

Vê-se que é uma política voltada para a educação, em que os filmes educativos visavam à formação popular através da divulgação de conhecimentos técnicos e científicos, e à promoção de uma identidade nacional com assuntos históricos, culturais e artísticos alinhada à política nacionalista de Vargas.

Em 1937, Getúlio Vargas dá um golpe de Estado, e surge um novo ordenamento jurídico no Brasil. A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) pela Lei nº 378 tem a finalidade de promover tombamento, conservação, enriquecimento e conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional no campo da preservação, a fim de proteger o patrimônio histórico e artístico. O instituto do tombamento no Brasil, até a atual data, não possui nenhum registro de obra cinematográfica (Soares, 2014), o que denota uma evolução da ideia de tombamento voltada para o patrimônio arquitetônico e urbanístico, mas sem desdobramentos para o setor audiovisual.

Na Lei nº 378/1937, o governo cria o Conselho Nacional da Saúde, o Conselho Nacional da Educação e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince). O Ince tinha como principal atribuição a promoção e orientação da cinematografia como processo auxiliar de ensino e como meio de educação popular em geral, afirmando o caráter utilitarista da mídia.

Valim (2019) aborda o tema da política externa dos Estados Unidos na América Latina, conhecida como "boa vizinhança" durante a década de 1930, e conta como essa política foi implementada na América Latina, analisando sua influência e impacto na região e examinando as estratégias de persuasão utilizadas pelos Estados Unidos para melhorar suas relações com os países latino-americanos. Ele investiga as iniciativas diplomáticas, culturais e midiáticas implementadas nesse período, como programas de intercâmbio cultural, transmissões de rádio e cinema que buscaram alianças na época da Segunda Guerra Mundial. No Brasil, Valim afirma que a Câmara do Comércio Estadunidense criou uma Divisão Brasileira para realizar a propaganda estadunidense por meio do cinema, a partir de 1942. O objetivo era criar uma rede de apoio ao grupo dos países aliados, na Segunda Guerra Mundial:

Portanto, a exibição de filmes não poderia ser separada do investimento contínuo e sistemático em propaganda, da forma mais integrada possível. É importante ressaltar que, apesar dos esforços de propaganda na imprensa e no rádio, o cinema era considerado o meio ideal para "convencer as pessoas de que sua cooperação" era necessária, inestimável e a arma mais eficaz para vencer a guerra contra o inimigo. (Valim, 2019, p. 73)

No segundo governo Vargas, de 1950 a 1954, a televisão e o próprio cinema obrigam a uma remodelação do Ince e, em 1966, com a chegada de Flavio Tambellini à diretoria, o perfil educativo vai gradativamente se alterando em direção a um outro, o mercadológico.

É possível afirmar que o governo federal possuía uma filmoteca sob a estrutura do Ince. Foram cerca de 7.195 projeções em escolas até 1943. Com o golpe de 1964, as atividades se interromperam por completo (Andrade, 2018). Mesmo assim, durante o período da ditadura, no Recife, o então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais – hoje FUNDAJ – participa da produção dos documentários *Aruanda* e *Cajueiro Nordestino*, dirigidos por Linduarte Noronha, e *A cabra na região semiárida*, de Rucker Vieira. Outros documentários seriam realizados na sequência por Romain Lesage.

Dos mais de 400 títulos produzidos e distribuídos pelo Ince, 218 podem ser vistos online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira graças à parceria da Cinemateca com o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), que, em 2010, finalizou a identificação

dos materiais e melhores matrizes para recuperação dos filmes, deixando acessíveis as informações de conteúdo na base de dados Filmografia Brasileira⁴⁶.

No final da Segunda Guerra Mundial, a industrialização intensifica a produção de filmes, conforme já foi mencionado. Em 1945, o governo aumenta a exibição de filmes nacionais para três longas-metragens por ano; em 1950, para seis; e, em 1946, essas exibições variam de 6 a 24.

Em 1946, o Ince é finalmente regulamentado e, da sua estrutura, destacamos o art. 14, a filmoteca:

Art. 14. À Filmoteca e Distribuição compete:
I. guardar os originais das edições cinematográficas e fonográficas e zelar pela sua conservação;
II. manter atualizado:
a) Fichário que contenha a vida completa dos originais e cópias dos filmes, diafilmes e fonogramas e registrar o destino, a saída e a entrada dos mesmos;
b) catálogo dos filmes e diafilmes em circulação nos estabelecimentos de ensino e cultura;
c) cadastro dos estabelecimentos de ensino e cultura, oficiais e particulares;
d) cadastro dos possuidores de aparelho de projeção fixa e animada standard e sub-standard;
III. inscrever e registrar os estabelecimentos de ensino e cultura que solicitarem os serviços do Instituto e provem possuir aparelhamento conveniente;
IV. preparar as demonstrações a professores e interessados, por ocasião de suas visitas ao Instituto;
V. fazer a distribuição de cópias das edições e registrá-las;
VI. registrar o movimento da sala de projeção;
VII. rever o material que volta da circulação e comunicar a ocorrência de defeitos observados ao chefe da Seção Auxiliar; (...) (Brasil, 1946)

O Ince compilou um extenso catálogo audiovisual das evoluções, transformações e permanências históricas na sociedade brasileira em um período de 30 anos. Coordenava todas as etapas de produção e distribuição, e a projeção nos cinemas ficava sob responsabilidade da Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB). A partir de 30 de dezembro de 1939, com a criação do DIP, acontece a centralização das atividades e o enfraquecimento do Ince (Lucas, 2008).

Em 1949, a produtora Vera Cruz é fundada e sobrevive até 1954, no mesmo ano em que a Cinédia encerra suas atividades. É nesse período que o Ince faz parcerias com instituições para produções. Dentre essas parcerias, ocorre o único convênio que encontramos com o Iphan para produção de filmes sobre cidades históricas (Calabre, 2009, p. 48).

⁴⁶ Retirado: outubro, 2, 2023, de <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>.

A criação de mecanismos de fomento e controle para a produção cinematográfica foi a tônica das primeiras políticas públicas para o campo da produção cinematográfica. As diversas mudanças nas estruturas das entidades federais se deram principalmente para alternar o poder que advinha dos orçamentos públicos, favorecendo um e outros campos políticos, como Ministério da Educação ou gabinete da Presidência da República, mas não necessariamente implementando de fato uma política para a preservação com objetivo de conservar o patrimônio audiovisual.

2.2 Do Clube de Cinema de São Paulo à Filmoteca São Paulo

O Clube de Cinema de São Paulo é uma iniciativa de Paulo Emílio, Plínio Sussekind⁴⁷ e Décio de Almeida Prado⁴⁸, inspirada pelos cineclubes franceses e pelo Chaplin Club do Rio de Janeiro, que funcionou entre os anos de 1928 e 1930. Pode-se dizer que é a partir desse cineclubes que se inicia uma coleção e os primórdios de um acervo institucional que seguirá para a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949).

Em 1935, Paulo Emílio é preso pelo governo Getúlio Vargas e, no ano seguinte, exilado em Paris, onde conhece Plínio, que o apresenta aos cineclubes e a atividades cinéfilas. Paulo Emílio também vai se envolver com políticas internacionais, inclusive como representante oficial do Brasil na Unesco, em 1946. Antes, porém, em 1941, ambos voltam para o Brasil e fundam o cineclubes Clube de Cinema de São Paulo, iniciando um processo de prospecção e coleção de filmes brasileiros e estrangeiros.

Nesta mesma década de 1930, no Recife, capital do Estado de Pernambuco, o ourives Edson Chagas, o gravador Gentil Roiz e o estudante de engenharia Luís de França Rosa (que adotaria o nome artístico de Ary Severo), fãs do cinema americano, se conhecem e fundam a Aurora Film, na rua de São João, 485, no bairro de São José. Nascia o Ciclo do Recife que

⁴⁷ Plínio Sussekind Rocha foi também criador do Cineclubes Chaplin, no Rio de Janeiro, no final da década de 1920. Foi professor de física por mais de 30 anos. Exilado em 1937, mora em Paris até 1941, onde segue com a sua formação e paixão pelo cinema. Ele é o responsável pela recuperação do filme *Limite*, de Mário Peixoto, considerado uma das obras-primas do cinema nacional e mundial. Foi professor de Saulo Pereira de Mello, que por sua vez, foi o restaurador de *Limite*. A missão deixada por Plínio trouxe a Saulo o desafio técnico, estético, histórico e cultural de salvar esta obra-prima, que não só restaurou como pesquisou, estudou e divulgou. Salvou também do esquecimento o realizador do filme, Mário Peixoto, tornando-se guardião de sua história e principalmente seu amigo. Saulo era gaúcho nascido em 1933, faleceu em 2020. Disponível em: <https://mam.rio/cinemateca/homenagem-a-saulo-pereira-de-mello/> Acesso em 11 de agosto de 2023.

⁴⁸ Décio de Almeida Prado nasceu em São Paulo em 1917 e foi o crítico teatral mais influente em seus 20 anos de atuação (1940-1960). Foi autor de inúmeros ensaios de interpretação da história do teatro brasileiro e emérito professor em diversas escolas. Retirado: outubro, 15, 2019, de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3751/decio-de-almeida-prado>.

produzirá treze longas-metragens e encerra suas atividades no ano seguinte. Apesar do curto período de produção, seria a mola propulsora, para, na década de 1950, nasce o Cineclube Recife, coordenado por André Gustavo Carneiro Leão e José de Souza Alencar, com projeções no quartel da Polícia Militar, no Derby. Dessas atividades cineclubísticas, surgirá mais tarde o Círculo de Estudos Cinematográficos, coordenado por Jomard Muniz de Britto, José Orman e José Luiz Libonati.

Em 1944, Paulo Emílio se forma em filosofia na Universidade de São Paulo (USP) e, em 1946, volta a Paris, onde realiza sua tese de doutorado sobre o cineasta Jean Vigo e seu pai, Miguel Almereyda, ao mesmo tempo em que se insere no campo de preservação audiovisual na Europa, participando ativamente do encontro de cineclubes e dos debates da Fiaf. (Bormann, 2019)

Ele queria realizar intercâmbio de filmes estrangeiros para o novo cineclube e, em 1948, participa do Congresso Internacional de Clubes de Cinema, em Cannes, como representante do Clube de Cinema de São Paulo. Para pertencer à organização, era mandatório que o cineclube tivesse vínculo com alguma instituição de guarda, cinemateca, filмотeca ou museu. Paulo Emílio informou que o Clube seria vinculado à recém-criada Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM-SP. Assim, o Brasil se filia à Federação Internacional de Cineclubes (Ficc).

A Filмотeca recebia aportes financeiros do MAM-SP para o pagamento dos empregados e um espaço do prédio do Jornal Diários Associados, na rua 7 de Abril, no Centro da cidade de São Paulo. O acervo crescia com grande velocidade, graças a Rudá de Andrade⁴⁹ e à realização de festivais e mostras, como a I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, em 1952, e a I Mostra Internacional de Cinema Brasileiro, em 1956 (Souza, 2009). Esses intercâmbios de filmes e conhecimentos trouxe a compreensão das competências de cinematecas e cineclubes ao Brasil.

(...) é preciso dar o devido destaque para o fato de que tais ações (de difusão do patrimônio cinematográfico) eram também, senão, sobretudo, a defesa de um modelo de cinemateca, do que viria, e deveria ser uma instituição desse tipo. Essa quase ontologia das cinematecas (que passa por uma espécie de hermenêutica do conceito) pressupõe compreender aquilo que as cinematecas (elas mesmas) entendiam por cinema, por arte, por política,

⁴⁹ Rudá de Andrade (1930-2009) – Filho do escritor modernista Oswald de Andrade (1890-1954) e de Patrícia Galvão, a Pagu (1910-1962), estudou cinema em Roma e, no seu retorno ao Brasil, nos anos 1950, atuou como conservador da entidade. Também foi diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo desde sua fundação, em 1970, ficando no cargo até 1981. Foi professor de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Faleceu aos 78 anos, em janeiro de 2009, e seu corpo foi velado na Cinemateca Brasileira. Retirado: outubro, 15, 2019, de <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2901200913.htm>.

por sociedade, e isso só é possível de ser averiguado nas ações de difusão de uma instituição desse tipo (cinemateca). (Correa, 2012, p. 102-103)

Nesse primeiro período de existência, a futura Cinemateca Brasileira funcionaria como uma aliada à produção brasileira. As grandes produtoras nacionais surgem a partir da década 1950: Cinédia⁵⁰, Atlântida⁵¹ e Maristela⁵², dentre outras, e as mostras e festivais reúnem os lançamentos, filmes independentes e as fitas descobertas nas prospecções da equipe de Rudá. Em 1953, Jurandyr Noronha⁵³ publica no Diário Trabalhista uma defesa ao patrimônio nacional do cinema brasileiro. O termo patrimônio nacional foi usado pela primeira vez para fazer alusão à sétima arte. Noronha enfatiza a importância de um levantamento para conhecer o que é possível preservar e faz um apelo à iniciativa privada para apoiar a Filmoteca do MAM-SP.

É no aniversário de 400 anos da Cidade de São Paulo que a Mostra Internacional de Cinema do Brasil lança o nome da Filmoteca como o terceiro maior acervo do mundo, em 1954. Porém a questão financeira para o trabalho mínimo de preservação e difusão ainda era um impasse. Então Paulo Emílio transforma a Filmoteca em uma entidade autônoma, uma associação civil sem fins lucrativos, identidade que lhe daria poder para assinar contratos públicos e sanar a crise do pequeno espaço e da falta de dinheiro para a execução de tarefas de preservação, como a duplicação de negativos e cópias de empréstimo.

⁵⁰ Cinédia (1930-) – Fundada por Adhemar Gonzaga, foi a primeira experiência de cinema industrial bem-sucedida na história do cinema brasileiro. Em 75 anos de atividades, realizou 53 longas-metragens, 700 cinejornais e mais de 200 documentários e filmes ficcionais de curta-metragem. Nessa época, torna-se pioneira na introdução de inovações como o estúdio de filmagem, a captação e reprodução ótica do som, a revelação automática, a copiagem com marcação de luz, entre outras. Foi responsável pelo lançamento de alguns dos maiores sucessos de público da década, como *Alô, Alô, Carnaval!* e *Bonequinha de seda*. Deteve o recorde de bilheteria do cinema brasileiro, com o campeoníssimo *O ébrio* (1946), com 8 milhões de espectadores. Retirado: outubro, 18, 2019, de <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/A-Cinedia/12/6552>.

⁵¹ Atlântida Cinematográfica (1941-1962) – Fundada no Rio de Janeiro por Moacir Fenelon e os irmãos José Carlos e Paulo Burle. Seus filmes representaram a primeira experiência de longa duração na produção cinematográfica brasileira. Produziu sobretudo cinejornais, *Atualidades Atlântida*. Entre 1943 e 1947, a Atlântida se consolidou como a maior produtora brasileira: foram 12 filmes, como *Tristeza não pagam dívidas*, de José Carlos Burle, com Oscarito e Grande Otelo atuando juntos pela primeira vez. Retirado: outubro, 18, 2019, de https://www.ancine.gov.br/media/Saiba_mais.pdf.

⁵² Maristela (1950-) – Criada por Mario Audrá Junior, o Marinho, que acompanha produções a custos muito baixos e traz da Itália esse conceito, apostando na qualidade dos atores brasileiros e trazendo técnicos do exterior. Eram 18.000 m² de área, onde passaram a funcionar quatro estúdios. Possuía câmeras, além da iluminação necessária para rodar dois filmes simultaneamente. A exibição estava garantida por contrato com a Columbia Pictures. Produziu mais de 60 filmes. Atualmente, é dirigida por Marco Audrá. Retirado: outubro, 18, 2019, de www.maristela filmes.com.br/.

⁵³ Jurandyr Noronha (1916-2015) – Cineasta pesquisador, crítico, curador e escritor. Ao longo de sua carreira, atuou na Cinédia, no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), no Instituto Nacional de Cinema (INC) e na Embrafilme, entre outras importantes empresas e instituições de cinema do país. Entre seus trabalhos mais ilustres, estão obras como *70 anos de Brasil, Cômicos e mais cômicos e o Panorama do cinema brasileiro*. Grande parte de sua cinematografia pode ser encontrada no acervo do Centro Técnico Audiovisual/RJ. Morreu aos 99 anos. Retirado: março, 2, 2019, de <http://ctav.gov.br/2015/05/11/jurandyr-noronha/>.

Essa primeira década demonstra a liderança de Paulo Emílio Sales Gomes acerca da temática da preservação audiovisual, com a capacidade de agregar pessoas e instituições e gerar espaços de discussão e difusão do cinema. Incansável, ele sinaliza que era relevante a parceria entre o estado, a iniciativa privada e a comunidade cinematográfica. Porém essas primeiras ações não serão suficientes para um pensamento robusto sobre preservação como campo de política e de memória coletiva. Enfrentando tantas dificuldades materiais e de recursos humanos, a coleção guardada na Filmoteca sofre um incêndio, em 28 de janeiro 1957. O primeiro incêndio da sua história destrói cerca de 35% de filmes e outros documentos.

A tragédia gerou uma demanda pela solução da questão do armazenamento das películas, e os filmes foram transferidos para galpões do Parque Ibirapuera.

Os únicos espaços encontrados para abrigá-los foram pequenos galpões de alvenaria existentes junto aos portões espalhados pelo então distante parque do Ibirapuera (Ciccilo Matarazzo era o presidente da comissão de instalação do parque). Colocaram-se estantes para evitar que as pilhas de filmes ficassem em contato direto com a umidade dos pavimentos, improvisaram-se cortinas para impedir o sol direto e as paredes foram furadas de modo a possibilitar alguma ventilação. (Souza, 2009, p. 70)

Paulo Emílio, que escrevia na coluna Crítica de Cinema do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, conta que a Comissão Federal de Cinema visitou o local do incêndio dias depois do ocorrido. Na semana seguinte à visita, a mídia divulgou que o governo federal faria um aporte emergencial de 3 milhões de cruzeiros. Porém, após três meses do ocorrido, segundo Paulo Emílio, a tramitação ficou parada na Casa Civil, que não enviou o pedido ao Congresso Nacional. Paralelamente a essa oferta do governo federal, Paulo Emílio afirma que a assinatura do convênio com o governo do estado de São Paulo se perdeu na burocracia. Termina sua narrativa avisando que, apesar de a cidade de São Paulo ter a Lei Municipal nº 4.854/1955, os valores do convênio assinado com base nessa lei “não foram recebidos integralmente devido às dificuldades orçamentárias da Prefeitura.” (Gomes, 1982, v. 1, p. 149-150).

(...) os responsáveis pela Cinemateca Brasileira sempre souberam que o trabalho de interesse cultural coletivo em que se empenharam só adquiriria solidez e permanência quando decididamente amparado pelos poderes públicos municipais, estaduais e federais. A tomada de consciência do problema pelos nossos governos tem sido lenta e manifestou-se em primeiro lugar no âmbito municipal. (Gomes, 1981, v. 2, p. 75)

As políticas públicas do Brasil até aqui estão inseridas em um contexto estratégico do Estado brasileiro que se entende separado, distanciado das entidades e agentes da sociedade que resistem.

2.3 A Primeira Lei sobre Conservação de Filmes e os Projeto Federais

O Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, em 1935, criou políticas públicas com o objetivo de tirar das mãos das elites a fruição do bem cultural através de pesquisas e divulgação de maneira articulada. Foi nesse período que Mario de Andrade, diretor do departamento, foi convidado por Gustavo Capanema a criar um projeto de patrimônio do Brasil, que viria a ser o Iphan (Calabre, 2009). Algumas das ações longevas foram a promoção da Missão de Pesquisas Folclóricas, no Norte e Nordeste do Brasil, um dos primeiros mapeamentos musical e etnológico do país.

Dentre as inúmeras inovações realizadas, o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo também criou a primeira legislação de ação concreta para a preservação audiovisual em 1955. A já mencionada Lei Municipal nº 4.854, de 1955, regulamentou o fomento à exibição cinematográfica na cidade de São Paulo a partir de 1957. O objetivo era estimular a produção cinematográfica brasileira com prêmios em dinheiro. O artigo 14 estabelecia a obrigatoriedade de depósito, no Serviço Municipal de Cinema, de uma cópia de todo filme beneficiado pela lei, e o artigo 15 previa que o município estabelecesse convênios com “entidades que se apliquem à conservação e exibição de fitas, com finalidades culturais”. Pela primeira vez na história, um estatuto legal brasileiro referia-se explicitamente à atividade de conservação de filmes (Souza, 2009, p. 72-73).

Em 1961, ainda no aguardo das tantas promessas não cumpridas de orçamentos públicos, a Cinemateca adquire personalidade jurídica de fundação. O objetivo principal era aumentar as chances de celebração de outros contratos e convênios e buscar fazer parte de um grupo de entidades que se qualificavam como de utilidade pública, legislação que já existia desde 1955 no âmbito municipal.

A atuação de Paulo Emilio também chegava ao governo federal. Por seu intermédio, em 1959, o deputado federal Sérgio Magalhães, do PTB, pelo Estado da Guanabara, hoje cidade do Rio de Janeiro, deu início ao Projeto de Lei nº 711, que sugeria a criação de uma lei no Congresso Nacional que autorizaria a assinatura de convênio entre a União e a Cinemateca Brasileira por dez anos, dando ainda isenção a tributos alfandegários e ao repasse de 30 milhões de cruzeiros. Na justificativa encaminhada, o deputado conta da necessidade de uma instituição

de preservação, das tentativas de se criar tal instituição e da impossibilidade de manutenção de tal equipamento sem o subsídio governamental. Menciona ainda o incêndio ocorrido em 1957.

Em 1961, Paulo Emílio viaja a Brasília e relata:

O bom encaminhamento do projeto de lei número 711 de 1959, as perspectivas de fundos federais para a Cinemateca estão delineando uma fisionomia totalmente nova para o movimento de cultura cinematográfica no Brasil. Abril em Brasília criou alentos e permitiu vislumbrar na realidade esperanças até agora imaginárias. (Gomes, 1981, v. 1, p. 345)

No entanto, o deputado Martins Rodrigues (MDB-CE), desafeto do autor da proposta, solicita arquivamento do projeto em 1962, e no Diário do Congresso Nacional de 5 de abril de 1962, a justificativa se baseia na preocupação do deputado Adauto Cardoso em relação à natureza autorizativa: a União poderia estabelecer convênios de acordo com a sua conveniência, e a nova lei não poderia criar uma obrigação. Ademais, para Adauto Cardoso, a União estava, cada dia mais, ganhando prerrogativas e invadindo a competência dos estados relativamente à gestão de convênios e a outras competências discricionárias.

Outro projeto, com tema idêntico, foi iniciado pelo deputado Antonio Silvio Cunha Bueno, do Estado de São Paulo. O projeto, apesar de receber apoio unânime, foi arquivado com o Golpe Militar de 1964.

2.4 Os Governos Militares e os Atrasos na Política Cultural

Calabre (2009) resume que, nos primeiros cinco anos da década de 1960, as ações para estruturação de uma política pública para a cultura tomaram corpo, mas, no campo da produção cinematográfica, a oposição dos distribuidores e exibidores estrangeiros, mais especificamente dos Estados Unidos, monopolizou o mercado e cooptou o governo militar para benefício próprio. Novas estruturas, como o novo Conselho Nacional de Cultura, o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine) e a Comissão de Cinema, por exemplo, foram entidades criadas no período do pré-Golpe Militar que não ensejaram qualquer mudança ou benefício para a preservação ou para a Cinemateca Brasileira diretamente. A política da boa vizinhança estadunidense narrada por Valim (2019) gerou frutos durante a ditadura militar porque conseguiu influenciar a política pública de difusão do cinema nacional. Já as diretrizes implementadas a partir de 1964 terão um forte apelo ao Nordeste como personificador do Brasil

Verdadeiro, e agentes como Aloísio Magalhães e Gilberto Freyre⁵⁴ constroem um cenário para o Brasil Gigante desejado pelos militares (Lavinhas, 2014). Eles estruturam as entidades federais visando à integração nacional e ao controle dos meios de comunicação e de produção de bens: investem pesadamente na infraestrutura necessária, como a Telebras e a Embratel, estatais criadas para estruturas de telecomunicações (Lustosa, 2011).

Durante Regime Militar no Brasil também aconteceram reflexões no campo museal: a década de 1970 chega com questionamentos que atravessam os países latino-americanos e perturbam a paz dos museus da região.

A Mesa-Redonda de Santiago do Chile é um dos eventos dessa década fundamental para se repensar o papel das instituições de memória. O evento revisitou a função dos museus, especialmente na América Latina, num período de contexto de mudanças sociais que exigiam uma avaliação dos museus e profissionais do setor. O “museu integral” seria a possível resposta às mudanças sociais, com um posicionamento engajado, comprometido e acessível às comunidades (Heyman, 2023). “O passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais”. (Declaração de Santiago do Chile, 1972)

Tunico Amancio (2007) relata que as políticas elaboradas pelo Regime Militar são claramente impositivas, mas é possível notar que o governo busca a colaboração dos agentes do campo de produção cinematográfica. Esses agentes também poderiam estar agindo em rede, mobilizados, para a participação da criação de políticas públicas. Conforme as premissas de Michel Certeau (1984), seria possível interpretar esse movimento como uma ação tática, inserindo agentes do cinema nas agências do Estado. Como exemplo, a presidência da Embrafilme, em 1974, com Roberto Farias apoiado por nomes como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, claramente contra o governo do período.

(...) a ação decisiva de um grupo motivado politicamente à esquerda, composto na sua maioria por integrantes do cinema novo, serviu para que a ação governamental fosse dirigida por diretrizes políticas com visada maior do que as orientações oficiais, no interior da agência estatal destinada ao cinema, a Embrafilme. (Amancio, 2007, p. 173)

⁵⁴ Gilberto de Mello Freyre (1900-1987) – Como escritor, dedicou-se à ensaística da interpretação do Brasil sob ângulos da sociologia, antropologia e história. Foi também autor de ficção, jornalista, poeta e pintor. É considerado um dos mais importantes sociólogos do século XX. Seu primeiro e mais conhecido livro é *Casa-grande & senzala*, de 1933, em que rechaça as doutrinas racistas de branqueamento do Brasil com a noção de democracia racial no país, que mitigariam a influência social do passado da escravidão no Brasil, que, segundo Freyre, fora menos segregadora que a norte-americana. O mito da democracia racial, segundo a filósofa Djamila Ribeiro, é uma “visão [que] paralisa a prática antirracista, pois romantiza as violências sofridas pela população negra”. Retirado: janeiro, 27, 2023, de Wikipedia.

Isso também poderia ser confirmado em um aspecto mais amplo das políticas culturais: em 1966, com a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC), é possível que tenha havido um esforço dos militares para se articularem com todos os setores da cultura, na esperança de legitimar a nova proposta da Política Nacional de Cultura. Laís Lavinas (2014) comenta que essa Política possuía três objetivos, todos relacionados com patrimônio: preservar o patrimônio cultural brasileiro; incentivar a criatividade do brasileiro, de forma a aproveitar todo o potencial inventivo da cultura; e difundir as criações e as manifestações culturais.

Em 18 de novembro de 1966, o Decreto-lei nº 43 cria o Instituto Nacional de Cinema: “Art. 31. São incorporados ao INC o Instituto Nacional de Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Cultura e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, do Ministério da Indústria e do Comércio.” (Brasil, 1966). Com poucos recursos e muitas regulamentações, a execução de todas as atribuições do órgão era difícil. Criou-se, então, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), em 1969. O Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, traz a instituição com personalidade jurídica de direito privado, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura e com a função de distribuir, promover e realizar mostras de filmes. Trataremos dessa instituição com mais detalhes a seguir.

Segundo Souza (2009), em meados de 1960, enquanto o Brasil iniciaria o pior momento político da sua história moderna, Paulo Emílio insiste na articulação com os governos. Ele solicita orçamento ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC), do Ministério de Educação e Cultura, justificando a construção de um depósito de filmes no terreno doado pela família do artista Lasar Segall. Porém, legalmente, a transferência financeira também não era possível porque, após anos de instabilidade na gestão, a administração da Cinemateca estava totalmente à deriva: sem contabilidade, atas ou outros documentos administrativos, não possuía mais personalidade jurídica. Após alguns meses mergulhados em dívidas, Paulo Emílio e Carlos Augusto Calil fazem a redação de documentos e a regularização legal, para obter o apoio de ambas as Secretarias de Cultura do Estado de São Paulo e do município de São Paulo. Também nesse período, o arquivo crescera o suficiente para necessitar de nova alocação.

2.5 A Filмотeca Se Torna a Cinemateca Brasileira

A Sociedade dos Amigos da Cinemateca (SAC), liderada pelo exibidor Dante Ancona Lopez, nasce em 1962 e rapidamente se torna a iniciativa da comunidade cinematográfica

organizada mais importante para a história da Cinemateca Brasileira. No Estatuto de 2015, publicado no sítio da Sociedade, tem-se no artigo 2º que o principal objetivo da SAC é

(...) apoiar e fomentar o funcionamento da Cinemateca de forma a contribuir para a defesa, conservação e promoção de seu acervo cinematográfico e audiovisual de elevada relevância para o fortalecimento e promoção do patrimônio histórico, cultural, artístico nacional. (Sociedade Amigos da Cinemateca, 2015)

Inicialmente com 600 sócios, a SAC inicia sua presença na difusão, prospecção e gestão interna da Cinemateca Brasileira. Em 1966, já contava com mais de 3 mil associados.

A SAC é fundamental na trajetória da Cinemateca porque é, até hoje, o braço da sociedade civil que garantiu a sobrevivência da instituição e, atualmente, a gestora da Cinemateca desde janeiro de 2022.

Importante apontar que as relações entre os agentes do setor cinematográfico e os profissionais da preservação atuando na Cinemateca Brasileira parecem ser fonte de tensões e disputas por um espaço político. Nesse período, apesar do nome, a Cinemateca Brasileira era uma instituição paulista, ou seja, formada e gerida por profissionais do estado e da cidade de São Paulo. A indústria cinematográfica, porém, disputava os espaços geográficos, mais especificamente entre os estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Sem a intenção de aprofundar essa questão na pesquisa realizada aqui, porém, pode-se entender que o capital simbólico do cinema também era fonte de disputas dentro do próprio campo, e talvez ainda o seja até hoje.

Pausini (2021) analisa os processos e transformações, com rupturas e continuidades da campanha nacional dos museus regionais, e aponta a ideia de modernização conservadora, explicada pelo capital social e simbólico e o patrimonialismo de Bourdieu. No caso, *capital social* seria

o conjunto de recursos reais ou potenciais que estão ligados a uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de familiaridade e reconhecimento mútuos (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros e pelo próprio) unidos por relações permanentes e úteis. (Bourdieu, 1998, p. 67)

Aqui, *capital simbólico* seria o poder invisível dos sistemas simbólicos, sendo que a construção do universo simbólico se faz pelo conhecimento e comunicação. A produção simbólica do conhecimento estaria relacionada ao interesse da classe dominante, que tem a capacidade de unir e separar, de hierarquizar.

Entendo que essa modernidade da aristocracia paulista teve a intenção de reforçar os elementos sociais do *status quo*, sem a intenção de uma ruptura de fato, em uma modernização

conservadora das ideias e políticas do grupo dominante, causando tensões entre grupos que tendem a querer manter os espaços de poder contra outros que buscam partilhar de novos meios de fazer gestão e políticas patrimoniais.

Em 1966, o Decreto Estadual nº 46.734 declara a Fundação Cinemateca Brasileira de utilidade pública graças à ajuda do desembargador Felício Calil, pai de Carlos Augusto Calil. Nesse período, Paulo Emílio procura solucionar os problemas financeiros da Cinemateca com a criação de um tripé que funcionaria em etapas: prospecção, conservação/preservação e difusão/exibição. Segundo o Relatório de Atividades de 1966, seriam dois trabalhos:

(...) a prospecção e reunião de filmes, com especial atenção para os de produção nacional. O segundo, a conservação ou preservação. A exibição completaria o tripé, exibição cuidadosamente pensada para não descambar num recreativismo superficial que significaria uma traição frontal ao sentido do trabalho de difusão cinematográfica exercida por uma cinemateca. (Cinemateca Brasileira, 1996)

Já como Fundação, Paulo Emílio anunciou passar a Cinemateca para a gerência de novos colaboradores ligados à USP, e a proposta não foi bem acolhida pelo setor cultural. A solução paliativa foi eleger um novo Conselho, com representantes antigos e alguns colaboradores mais novos, professores e especialistas (Souza, 2009).

Lucilla Bernadet⁵⁵ retoma a discussão do tripé de Paulo Emílio (prospecção, conservação/preservação e difusão/exibição) e compartilha a “teoria contra o blockhaus” – a recusa às técnicas de conservação europeias, aquelas preconizadas por Ernest Lindgren, que defendiam a não exibição do filme até que se garantisse a conservação da obra. Lucilla, assim como Langlois, sugeria a política da difusão ampla e defendia que a associação ao Museu Lasar Segall seria ideal. Porém essa junção nunca ocorreu de fato.

Diferente da Europa colonizadora, que toma para si as memórias audiovisuais de suas colônias até hoje, no Brasil, as questões regionais é que podem ser entendidas como coloniais. Pausini (2021) nos dá algumas pistas que poderiam ser aplicadas à produção audiovisual.

O papel de Paulo Emílio, no que tange à construção de um espaço para a preservação dos acervos audiovisuais, poderia ser visto como uma tática que constrói espaços de discussões

⁵⁵ Lucilla Ribeiro Bernadet (1935-1993) – Em 1959, em Paris, abandona os estudos em literatura para se dedicar a cursos de cinema. De volta ao Brasil, em 1965, conhece Jean Claude e trabalha com ele e Paulo Emílio na Universidade de Brasília. Com a morte de Paulo Emílio, em 1977, Lucilla passou para a equipe de Teoria Literária e Literatura Comparada coordenada por Antonio Candido, na USP (1966 a 1979). De 1971 a 1980, foi docente de Introdução aos Estudos Literários. Um acidente de automóvel ocorrido no final da década de 1970 obrigou-a a pedir licença para tratamento de saúde e, algum tempo depois, aposentar-se. Morreu em 1993. Disponível em: sociomuseologia.revistas.usp.br/ls/article/download/13259/15077. Acesso em: 30 maio 2019.

políticas, ao mesmo tempo em que cria um acervo de audiovisual nacional. Se, em um primeiro momento, essa tática pareceu não atacar o *status quo*, é possível argumentar que tanto incomodava que, até hoje, a Cinemateca Brasileira não pertence a nenhum campo de discussão política ou cultural.

Em 1969, a Prefeitura de São Paulo inicia a reconstrução do Parque Ibirapuera, demolindo as guaritas onde se encontrava o acervo da Cinemateca Brasileira, sem aviso prévio.

No dia 18 de fevereiro, a coleção da Cinemateca sofre mais incêndio, que, apesar de pequeno, destruiu filmes em nitrato jamais recuperados (Souza, 2009).

Foto 2 – Incêndio de nitratos em 1969



Fonte: cinematecabrasileira.org. Acesso em: 5 out. 2023.

Conclui-se que, entre 1940 e 1970, existiam normativas para o campo do cinema, em particular para o cinema educativo e para o cinema de entretenimento, com vistas ao controle e à propagação da comunicação institucional. Existiam também normativas para o patrimônio, especificamente o histórico e o artístico com valor arqueológico, etnográfico e bibliográfico. Porém não houve a intersecção desses dois campos, ou seja, não se considerou o audiovisual como patrimônio artístico nacional e, por isso, digno de preservação. Talvez porque, naquele período, conforme já vimos, além de as políticas públicas não serem articuladas, o entendimento do cinema era voltado tão somente para a sua produção e distribuição. Ademais, o próprio campo do cinema parece não enxergar a preservação como uma questão política.

Após o incêndio de 1969 e até 1974, a Cinemateca Brasileira passou pela sua pior crise até então. Sem funcionários no quadro, não fecha suas portas graças aos poucos voluntários que seguiram trabalhando para manter atividades mínimas (Coelho, 2009).

2.6 Os Anos Embrafilme

Em 1975, o INC, criado havia uma década, é extinto, e a Embrafilme⁵⁶ incorporam os colaboradores, parte dos bens do Instituto e as atribuições antigas. Ganha também responsabilidades de preservação, inclusive do ponto de vista orçamentário.

Criada em 1969, conforme já vimos, a Embrafilme é a entidade protagonista nos anos de 1969 a 1990, um dos ciclos do cinema brasileiro, quando ocorrem projetos de financiamentos de produção em prol de uma eficiência mercadológica e com forte controle do conteúdo. Houve parceria entre o Estado e a produção de longa-metragem, e a promoção do filme brasileiro no exterior usou do prestígio internacional que o cinema brasileiro já possuía em festivais e mostras fora do país.

A diretoria da Embrafilme era composta de três membros, incluindo um diretor-geral. Seu primeiro diretor, Durval Gomes Garcia, foi seu idealizador, juntamente com Jarbas Passarinho, então ministro da Educação e Cultura (Silveira e Carvalho, 2016, p. 81). Garcia foi sucedido por Carlos Guimarães de Mattos Jr., filho de brigadeiro da Aeronáutica; Ricardo Cravo Albin, que concede os primeiros financiamentos, à moda de empréstimo bancário. Em 1972, o brigadeiro Armando Tróia foi o diretor-geral, sucedido por Walter Borges Graciosa, amigo do ministro Jarbas Passarinho. Durante os anos 1980, quebrando a sequência de gestores cineastas, o indicado é o embaixador Celso Amorim, seguido por Roberto Parreira, Carlos Augusto Calil Fernando Ghignone e Moacir de Oliveira. Durante o tempo em que esteve sob a direção da Embrafilme, Carlos Alberto Calil participou do Conselho Consultivo da Cinemateca.

O período foi paradoxal para os produtores: por um lado, eram reticentes em utilizar os aportes estatais para suas produções; por outro, esse era o caminho para combater a produção internacional. Ainda, a corrente de cineastas mais divergentes das políticas do Estado da Ditadura produz filmes independentes também com grandes sucessos: o Cinema Marginal,

⁵⁶ Na data da entrega da dissertação de mestrado, 23 de fevereiro de 2020, a documentação da administração da Embrafilme estava sob a guarda da Cinemateca Brasileira. Em 2002, a guarda desses documentos havia sido passada do Ministério da Cultura para a Agência Nacional de Cinema (Ancine). No dia 12 de abril de 2019, enviamos formulário para a Ancine, por meio da Lei de Acesso à Informação, pedindo acesso aos documentos da Embrafilme. Em 26 de abril de 2019, a resposta foi que os documentos estavam em posse da Cinemateca Brasileira para tratamento. Em visita pessoal à Cinemateca Brasileira, fui informada de que a massa documental chegou à Cinemateca em 2015, após um acordo assinado em 2007 e que, por motivos orçamentários, somente em 2019 foi possível iniciar o trabalho. A documentação da Embrafilme a que tive acesso é a que faz parte do acervo de Carlos Augusto Calil, que também se encontra sem tratamento na Cinemateca Brasileira. Tive acesso à massa documental mediante carta de Carlos Augusto Calil à Cinemateca Brasileira autorizando a leitura dos documentos não tratados. Por essa generosidade e por outras, agradeço ao Calil pela oportunidade.

marcadamente reconhecido pelo grupo paulista Boca do Lixo⁵⁷; e o Cinema Novo, que é a manifestação estética e contra o *status quo*, e que desde meados da década de 1960 reúne discussões políticas e culturais nacionais. A década de 1970, por exemplo, marca a intensa produção do Ciclo do Super-8 no estado de Pernambuco, na região nordeste do Brasil. Já em 1973, onze curtas do Recife são enviados para a Jornada Nordestina de Curta-metragem de Salvador. Em 1976, Jomard Muniz de Britto filma o clássico O palhaço degolado.

Enquanto cineastas se organizavam em ações táticas na Embrafilme, agentes do Estado faziam a gestão do campo do patrimônio. A Carta Compromisso de Brasília, de abril de 1970, teve como objetivo criar uma rede de agentes e entidades para ações de preservação dos monumentos, da cultura tradicional e da natureza. A Carta afirma que haverá criação de órgãos locais vinculados ao então Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, (Dphan), que substitui a Secretaria. Essas secretarias vinculadas seriam responsáveis pelo treinamento e contratação de técnicos, pela inclusão da temática na grade curricular das escolas e pela defesa do acervo arquivístico, museológico e bibliográfico como recomendações para a defesa, preservação e conservação desses acervos. O Compromisso de Brasília consolidou a intenção do então Departamento para ações de preservação do patrimônio em âmbito nacional através de colaboração, em um sistema de capacitação e gerenciamento nas pontas, ligado à entidade federal.

Em julho de 1970, o governo faz uma reformulação no Ministério da Educação e Cultura pelo Decreto nº 66.967 e transforma o Dphan em instituto, sob a presidência de Renato Soeiro. Atualmente, o Iphan é a instituição vinculada ao governo federal com maior penetração geográfica do país: as superintendências do Instituto estão nas 27 regiões do Brasil, e ele ainda possui 37 escritórios técnicos, a maioria deles localizados em cidades que são conjuntos urbanos tombados, as cidades históricas.

De acordo com Cohn (*apud* Silva, 2001, p. 109), o objetivo da política, na década de 1970, é claro: “a codificação do controle sobre o processo cultural”. As Diretrizes para uma Política Cultural e a Política Nacional de Cultura subordinam a cultura à segurança nacional e ao desenvolvimento. O Plano de Ação Cultural é lançado em agosto de 1973, com a meta de

⁵⁷ Com narrativas de crimes, um pouco de anarquismo, irreverência e muita rebeldia, o cinema marginal foi vigoroso. Nesse movimento de ruptura se destacaram Rogério Sganzerla e seu *O bandido da luz vermelha*, Júlio Bressane com o filme *O anjo nasceu*, Ozualdo Candeias com *A margem*, André Luiz Oliveira com *Meteorango Kid*, herói intergalático, e Neville D’Almeida, com *Jardim de guerra*. Disponível em: <https://cinemaemfoco.com/desdobramentos-do-cinema-novo-e-o-surgimento-do-cinema-marginal-o-udigrudi/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

realizar eventos culturais, incluindo mostras de cinema. O orçamento viria do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação (Calabre, 2009).

Ainda na década de 1980, três fatos influenciam na produção cinematográfica: a adoção do Plano Cruzado e a publicação da Política Nacional de Cinema. Com o congelamento de preços de bens e serviços, o Plano Cruzado derrubava momentaneamente a inflação; e com a previsão de investimento de U\$550 milhões para produção, distribuição e exibição, bem como com a divisão da Embrafilme em dois setores – comercial, de produtores, exibidores e distribuidores, e cultural, de curta-metragistas, documentaristas, pesquisadores, cineclubes, a Política trazia estruturação para o setor. (Malafaia, 2015).

Paradoxalmente, a retomada da produção profissional de cinema em Pernambuco remete ao ano de 1985, quando é criado, no Centro de Artes e Comunicação da UFPE, o grupo Vanretrô, reunindo os então estudantes Paulo Caldas, Lírío Ferreira, Cláudio Assis, Adelina Pontual, entre outros.

Em 1987, a Embrafilme seria desmembrada e é criada a Fundação do Cinema Brasileiro, que fica com parte do orçamento da Embrafilme. O sombreamento de atribuições gera tensão entre a nova Fundação e a Cinemateca Brasileira, especialmente com a migração de funcionários da antiga Embrafilme para a Cinemateca Brasileira.

Em Pernambuco, desde o Baile Perfumado, dirigido por Líríos Ferreira e Paulo Caldas, de 1996, mais de sessenta longas foram realizados até 2018. Quatro gerações de cineastas e técnicos formam um dos mais expressivos grupos em atuação no cinema brasileiro contemporâneo. Os filmes de Pernambuco ganham visibilidade e mais de oitenta prêmios em festivais nacionais e internacionais.

2.7 Cinemateca Brasileira: Nova Gestão, Novos Parceiros

Quando Paulo Emílio e Almeida Salles⁵⁸ ficam sabendo da criação do Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo, elaboram uma exposição de motivos para que ele fosse vinculado à Cinemateca Brasileira. A principal justificativa era que as duas instituições teriam funções distintas, mas complementares. No entanto, a situação legal da Cinemateca Brasileira não ajudou: com a personalidade jurídica de pessoa privada, sem documentação em

⁵⁸ Francisco Luiz de Almeida Salles (1912-1996) – Crítico de cinema, ex-presidente da Cinemateca Brasileira e da Filмотeca do Museu de Arte Moderna, autor de *Cinema e verdade* e *Estrela da sedução*. Ao lado de Paulo Emílio Sales Gomes e Rubem Biáfora, foi um dos fundadores da crítica cinematográfica no Brasil. Retirado: julho, 11, 2019, de Sociomuseologia.oexplorador.com.br/francisco-luiz-de-almeida-salles-critico-de-cinema-ex-presidente-da-cinemateca-brasileira/.

ordem, era legalmente impossível criar uma instituição pública anexada a ela. Essa tensão entre o MIS-SP e a Cinemateca trouxe a nova geração para socorrer os acervos: Alain Fresnot, aluno de Paulo Emilio na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), torna-se voluntário e auxilia em várias frentes, até finalmente ser contratado pelo MIS-SP, a pedido de Lucilla Bernadet.

Em meio a essa mudança para o MIS-SP, a Cinemateca recebe convite da família Segall para integrar o Museu do artista Lasar Segall. Os herdeiros do pintor doariam um terreno para um depósito de filmes de nitrato. A contrapartida seria o acervo de objetos e itens bibliográficos, além de programações cinematográficas de Lasar Segall. O acordo foi assinado em 1974, porém a Prefeitura não tinha autorização de construir em área particular, espólio do artista.

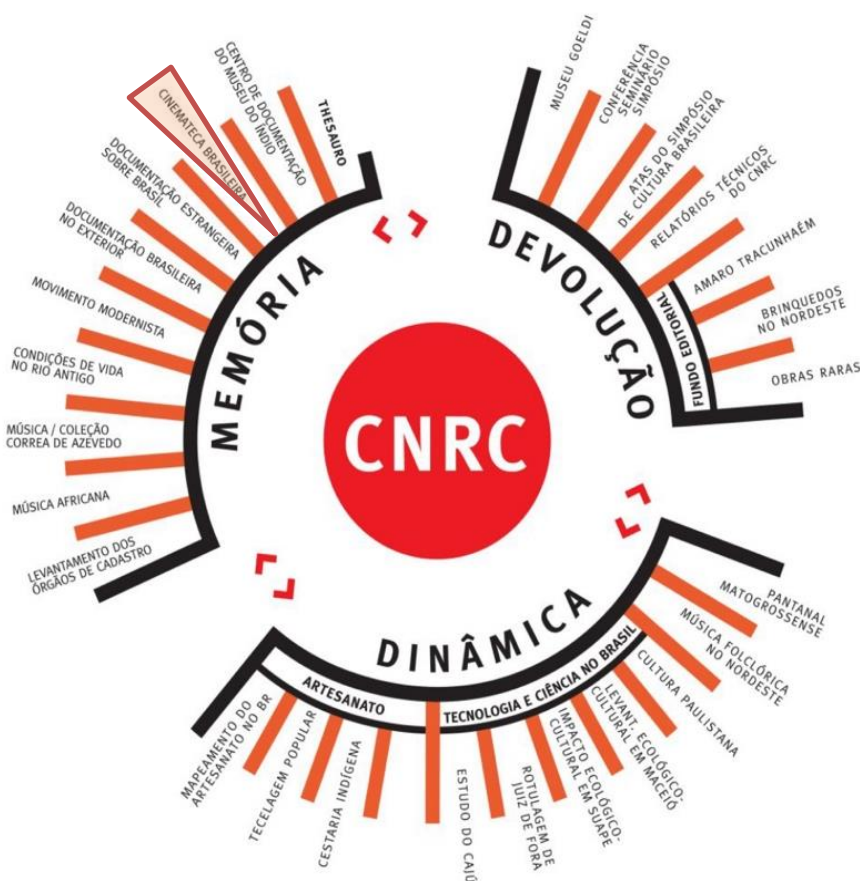
As aproximações de museus na cidade de São Paulo (MAM-SP, MIS-SP e Museu Lasar Segall), no decorrer de três décadas, poderiam ter sido otimizadas, porém a ausência de uma gestão mais institucionalizada e de um preparo para articulações que finalizassem os convênios e acordos podem sinalizar a necessidade de amadurecimento e profissionalização da gestão de um equipamento cultural de memória. Ainda, me parece um infortúnio que, na cidade de São Paulo, no início dos anos de 1970, Paulo Emilio e Waldisa Rússio não tenham discutido a Cinemateca Brasileira. Waldisa iniciava sua carreira como professora de museologia na Escola Livre de Sociologia de São Paulo, e Paulo Emilio era professor de cinema da USP. O desencontro nos parece uma grande perda para a preservação audiovisual, que poderia, desde aquele período, ter se beneficiado de um pensamento mais museológico para a Cinemateca Brasileira.

Em 1973, surge o Conselho Nacional de Cinema (Concine), que regulamenta a veiculação de filmes nacionais e estrangeiros. Interessante notar que houve uma sugestão para a criação de uma instituição denominada Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), ligada à cultura cinematográfica, com foco em pesquisa, memória, filmes técnicos, científicos e culturais. Porém a Centrocine nunca foi constituída. Para Malafaia (2012), ignorar a sugestão da Centrocine revela o caráter industrial e mercadológico da política militar e confirma a invisibilidade do tema de preservação audiovisual para o setor cinematográfico no âmbito de políticas públicas. Por outro lado, nesse ano, nasceu o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), sob a presidência de Aloísio Magalhães⁵⁹. O objetivo do CNRC seria criar um sistema

⁵⁹ Aloísio Magalhães (1927-1982) – Pintor, designer, gravador, cenógrafo, figurinista. Forma-se em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 1950. Com bolsa do governo francês, estuda museologia em Paris, entre 1951 e 1953. Volta ao Brasil em 1953. Em 1956, com bolsa concedida pelo governo americano, viaja

referencial básico para a descrição e análise da dinâmica cultural brasileira. Em 1979, como resultado da fusão entre o Sphan e o CNRC, surge a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), da qual Cinemateca Brasileira fará parte. Funcionou de 1975 até 1979, quando foi absorvida pelo Iphan, sob o comando do Ministério da Educação e Cultura (MEC).

Figura 4 – Diagrama CNRC.



Fonte: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-gestor-cultural/?content_link=2. Retirado: março, 31, 2019.

aos Estados Unidos, onde se dedica às artes gráficas e à programação visual. Publica, com Eugene Feldman, os livros *Doorway to Portuguese* e *Doorway to Brasília*, e leciona na Philadelphia Museum School of Art. Em 1960, volta ao Brasil e abre um escritório voltado à comunicação visual. Em 1964, cria o símbolo do 4º Centenário do Rio de Janeiro e, no ano seguinte, desenha o símbolo para a Fundação Bienal de São Paulo. Desde 1966, desenvolve desenhos para notas e moedas brasileiras. Em 1979, é nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, no ano seguinte, presidente da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), quando inicia campanha pela preservação do patrimônio histórico brasileiro. Retirado: maio, 30, 2019, de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10144/aloisio-magalhaes>.

O diagrama elaborado⁶⁰ por Aloisio Magalhães mostra como o CNRC deveria atuar: em um círculo composto por três tópicos – dinâmica, memória e devolução –, abrangendo pesquisa, registro e arquivamento de práticas culturais, estudos e análises em torno dessas atividades e inserções que impulsionassem reflexões e melhoras em cada contexto cultural.

A Cinemateca Brasileira é parte do campo da memória. Magalhães entendia esse campo da memória como inclusivo de pesquisas sobre música, acervos, documentações em algumas áreas e a preservação audiovisual protagonizada pela Cinemateca Brasileira. Este pode ser um forte indício de que Magalhães via a instituição como protagonista das políticas de preservação audiovisual e de como o diálogo com Paulo Emilio pode ter sido parte da elaboração dessa estrutura.

A Cinemateca era gerida por Paulo Emílio Sales Gomes, e o CNRC, por Aloísio Magalhães. As costuras das duas gestões foram ainda mais estreitas porque esses dois agentes já possuíam uma relação pessoal anterior.⁶¹

Em maio de 1977, Aloísio Magalhães e Paulo Emílio assinam o convênio para a conservação dos cinejornais (1939 e 1945) do Departamento de Imprensa e Propaganda do governo federal⁶². Esse convênio alavancou um outro contrato, em 1978, da Cinemateca Brasileira com a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). O contrato regia a duplicação de película das edições do cinejornal como procedimento de segurança da coleção. Em carta de Carlos Alberto Calil⁶³ para Clara Alvim, do CNRC, Calil, então assessor

⁶⁰ Diagrama CNRC. Retirado: março, 31, 2019, de https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-gestor-cultural/?content_link=2.

⁶¹ Aloísio Magalhães e Paulo Emílio conviveram no início da década de 1950, em Paris.

⁶² As leis relativas à criação e extinção deste Departamento:

Decreto-Lei n. 1.015, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Retirado: março, 10, 2019, de <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html>.

Decreto-Lei n. 4.064, de 29 de janeiro de 1942. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda, o Conselho Nacional de Cinematografia e dá outras providências. Retirado: março, 10, 2019, de <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4064-29-janeiro-1942-414465-publicacaooriginal-1-pe.html>.

Decreto-Lei n. 7.582, de 25 de maio de 1945. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações. Retirado: março, 10, 2019, de <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-7582-25-maio-1945-417383-publicacaooriginal-1-pe.html>.

⁶³ Calil era agente político no município de São Paulo de 1977 a 1979, e depois na Embrafilme, de 1979 a 1986. Ele pode ser considerado o nome que uniu as frentes Cinemateca e Estado, quando, na década de 1980, sob sua gerência, a Cinemateca Brasileira passa a ser oficialmente vinculada ao poder público federal. Atualmente, ele é membro do Conselho Consultivo da atual gestão.

do prefeito de São Paulo, informa que o valor de 800 mil cruzeiros deveria dar conta da conclusão da catalogação e do início da restauração dos cinejornais.

Paulo Emílio Sales Gomes não vive para ver o final do projeto, sucumbindo a um ataque cardíaco em 9 de setembro de 1977.

Para nós, a nova geração que começava na Cinemateca Brasileira, que vinha com Alan Fresnot, se mantinha aquém dos diálogos com o Estado. Porém a decisão de romper com a prática de difusão para se concentrar na preservação como prioridade coincidiu com o projeto de Aloísio Magalhães no âmbito do CNRC.

Em 1975, o novo Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira traz nomes da USP e da denominada nova geração. Sob a presidência se manteve Almeida Salles, e chegaram os novatos Carlos Roberto de Souza, Felipe Macedo, Alain Fresnot, Carlos Augusto Calil, Rudá de Andrade, somados à velha guarda, formada por Jean-Claude Bernardet, Lucilla Bernardet, entre outros, compondo, quase que por maioria, um conselho jovem (Coelho, 2009).

Carlos Augusto Calil era secretário de Cultura do município de São Paulo e fazia parte do Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira. Em 1978, a Unesco financia o Encontro Internacional de Especialistas em Preservação de Filmes e Outros Materiais Audiovisuais em Países em Vias de Desenvolvimento, em Buenos Aires, de 16 a 20 de outubro do mesmo ano. Ele compareceu como observador, indicado pela Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Em seu relatório de participação, Calil escreve que não existia uma convenção ou recomendação internacional que definisse padrões desejáveis para a preservação de imagens em movimento. O delegado oficial do Brasil para o Encontro foi Cosme Alves Netto⁶⁴, diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). O Encontro em Buenos Aires recolocou o Brasil nas discussões da Unesco. Calil organiza, em 1979, já como diretor da Embrafilme, o Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil e procura uma possibilidade de unificar a Cinemateca Brasileira e a do MAM-RJ e levá-las à esfera federal. Desse Fórum nasceu o documento com recomendações para a criação de um arquivo nacional de matrizes, cinematecas regionais e a demanda por um inventário nacional. Desses três itens, nenhum está de fato concretizado até hoje. Replicamos aqui parte do conteúdo da publicação final do Simpósio:

⁶⁴ Cosme Alves Netto (1937-1996) – Era considerado o embaixador das cinematografias da América do Sul por suas descobertas, recuperação e conservação de filmes; pelo papel de liderança nos movimentos para fortalecer o cinema; pela defesa do campo cultural no campo político. Foi curador e diretor da Cinemateca MAM-RJ; Retirado: junho, 1, 2019, de sociomuseologia.historiadocinemabrasileiro.com.br/cosme-alves-netto/.

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 – a 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. (Calil, 1981, p. 66-70)

A reunião de especialistas era parte das pesquisas da Unesco no setor para a redação da Recomendação de 1980, como praxe para a redação de novo instrumento normativo. É possível inferir que o relatório de Calil foi um importante documento-suporte⁶⁵.

2.8 A Cinemateca Brasileira no Governo Federal

Em 25 de janeiro de 1980, inaugura-se, finalmente, no Parque Público da Conceição, as áreas de Conservação e da Administração da Cinemateca Brasileira. Em 6 de novembro de 1982, o depósito 4, no Parque Ibirapuera, pegou fogo. A combustão do nitrato de celulose é muito veloz. O terceiro incêndio da Cinemateca Brasileira é relatado por Souza:

(...) quando chegamos, eu e José Carvalho Motta, ao Ibirapuera (...) os bombeiros ocupavam-se em resfriar os escombros do depósito e as latas metálicas ainda fumegantes; eucaliptos, alguns a dezenas de metros, exibiam sinais das queimaduras causadas pelas labaredas fulminantes. (...) Pouco mais de 1.500 rolos haviam sido perdidos no incêndio – cuja origem imediata não pôde ser determinada. (Souza, 2009, p. 136-137)

O incêndio foi a justificativa para acelerar a revisão do acervo em nitrato (cerca de 4 mil rolos, correspondentes a um milhão de metros de película), que era prevista no Programa Nacional de Restauração do Acervo de Filmes Brasileiros. O programa não teve continuidade porque, além do incêndio, a inflação nacional aumentou em 300% o valor do filme negativo para duplicar negativos, e o Laboratório de Restauração da Cinemateca passou a depender de doações, obrigando os trabalhos a se reduzirem drasticamente (Souza, 2009).

⁶⁵ Os documentos estão disponíveis em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000033428>.

Enquanto isso, Carlos Augusto Calil, já na Embrafilme, leva o tema da vinculação da Cinemateca ao governo federal às reuniões da instituição até a assinatura do Decreto que vincula a Cinemateca Brasileira à FNPM, em 1984⁶⁶ (Souza, 2009).

Em 21 de novembro de 1983, Irapoan Cavalcanti de Lyra, subsecretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura (MEC), do governo federal, apresenta o documento preparado com Calil para a incorporação da Fundação Cinemateca Brasileira ao MEC através da FNPM, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). O documento já era conhecido da ministra da pasta, Esther de Figueiredo Ferraz. Almeida Salles, diretor da Cinemateca Brasileira, foi radicalmente contra a anexação, alegando a perda de personalidade jurídica de Fundação. Em reunião do Conselho Consultivo da Cinemateca, no dia 17 de dezembro de 1983, a Fundação Cinemateca Brasileira é extinta e, em fevereiro de 1984, passa a ser vinculada à FNPM por meio de convênio.

Internamente, a discussão do Conselho Consultivo sobre se desfazer da personalidade jurídica de fundação ou não foi uma tarefa árdua, de pressões e tensões políticas internas e que, ainda hoje, divide opiniões. Ficou decidido que manter o formato fundação daria a possibilidade de se assinar convênio com o governo federal sem renunciar a alguma autonomia de gestão. Porém, dada a fragilidade orçamentária da Cinemateca Brasileira desde sua origem, já com 40 anos em 1984, o vínculo garantiria o pagamento dos profissionais e a manutenção administrativa. Com a estabilidade financeira, foi possível criar um sistema de trabalho, processos estáveis, o que gerou um amadurecimento da instituição.

Também o Museu de Biologia Professor Mello Leitão, o Sítio Burle Marx e o Museu Lasar Segall, no início dos anos 1980, são vinculados à Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), ampliando o conceito de bem cultural, já que esses equipamentos tratam de fauna, flora e meio ambiente (Calabre, 2009).

Entre táticas e estratégias, as configurações da instituição se alteraram para a estruturação de uma entidade finalmente capaz de gerir seus recursos humanos e financeiros, com equipes próprias e um mínimo de previsibilidade orçamentária.

⁶⁶ Apesar de Souza afirmar que houve a assinatura de um decreto, não encontramos nas bases de dados das legislações federais nenhuma normativa com a denominação Decreto, Decreto-Lei ou Lei que contenha a assinatura dessa vinculação. Em informativos do Iphan, encontramos pistas de que houve uma análise jurídica.

2.9 Surgimento do Ministério da Cultura, Constituição Cidadã e Política Liberal

Entre os anos de 1983 e 1985, José Aparecido de Oliveira, secretário no Estado de Minas Gerais, promoveu fóruns nacionais de secretarias de Cultura, um movimento nacional nos governos estaduais para criar secretarias de Cultura. A principal reivindicação dos encontros era a criação do Ministério da Cultura, a qual não tinha apoio nem da própria equipe do MEC (Calabre, 2009).

Em 1985, José Sarney, presidente do país após o falecimento de Tancredo Neves⁶⁷, cria o Ministério da Cultura e convida José Aparecido para ele. Três meses depois, Aluísio Pimenta toma o lugar de Aparecido e fica até fevereiro de 1986, quando a sede do Ministério começa a ser construída em Brasília. Pimenta é substituído por Celso Furtado, que fica até julho de 1988. Hugo Napoleão sucede a Furtado. Por fim, José Aparecido se torna ministro da Cultura novamente, até março de 1990. Entre 1985 e 1994, o Ministério da Cultura teve dez titulares. O órgão foi extinto por dois anos, entre 1990 e 1992 (Calabre, 2009, p. 293) e, novamente, entre 1998 e 2022.

Foi durante a gestão de Celso Furtado que Sarney promulgou a Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1982. A Lei Sarney concedia benefícios fiscais na área do imposto de renda para ações de caráter cultural – a mesma lei que criou o Fundo de Promoção Cultural, que se tornaria o Fundo Nacional da Cultura e que, por sua vez, estabeleceria o Pronac, Programa Nacional de Apoio à Cultura. O Fundo de Promoção Cultural seria o embrião da Lei Rouanet, de 1991. Apesar de inúmeras críticas, a evolução dessa legislação é de grande relevância para o setor cultural brasileiro, impulsionando a indústria criativa de hoje, responsável por 3,11% do PIB de 2020.

Calil, como presidente da Cinemateca Brasileira entre 1985 e 1990, acumulava o cargo de diretor da Embrafilme e alegava que o vínculo com a FNPM retardava decisões e processos, especialmente no que dizia respeito a orçamentos e pagamentos. Em reunião com o Conselho, a Sociedade Amigos da Cinemateca foi reativada, após dez anos de interrupção, para ser a responsável pelo pagamento dos colaboradores, entre outras despesas (Souza, 2009).

Em 1986, a Cinemateca Brasileira fez parte do Conselho de Assessoramento da Área Cultural da Embrafilme. Possivelmente, foi a primeira tentativa de criação de uma política

⁶⁷ Tancredo Neves e José Sarney foram eleitos respectivamente presidente e vice-presidente do Brasil na primeira eleição após as ditaduras militares, em 1985. Apesar do voto indireto, Tancredo apoiava o movimento Diretas-Já para a alteração do voto indireto para voto direto para presidente no país. Tomou posse como presidente em janeiro de 1985 e faleceu em 21 de abril do mesmo ano. Seu vice, Sarney, torna-se presidente do Brasil.

nacional do cinema que incluía a preservação como temática. Porém, divergências entre Celso Furtado e Calil deixaram a nova política como letra morta.

Em 1988, a nova Constituição é promulgada e garante o exercício dos direitos culturais e o acesso às suas fontes. O artigo 216⁶⁸ define termos importantes para o campo:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I — as formas de expressão;

II — os modos de criar, fazer e viver;

III — as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV — as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V — os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º. O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º. Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º. A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º. Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º. Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

§ 6º. É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de

I – despesas com pessoal e encargos sociais

II – serviço da dívida;

III – qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados.

(Brasil, 1988)

Segundo Fonseca (2001), a expressão *referência cultural* trouxe à tona a discussão sobre o patrimônio não consagrado, ou seja, aquele que não pertencia ao já então delimitado patrimônio cultural e artístico. Além disso, a Constituição Federal de 1988 traz o alargamento

⁶⁸ O texto do artigo 215 que inserimos aqui já inclui as Emendas Constitucionais de 2003. Retirado: dezembro, 23, 2022, de https://sociomuseologia.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm.

do conceito de *patrimônio artístico nacional* e o substitui pelo de *patrimônio cultural brasileiro*. À luz desses conceitos, a preservação audiovisual ganha um novo respaldo legal.

Nesse ano de 1988, a Cinemateca Brasileira estava sob a tutela da Fundação Nacional Pró-Memória e finalmente recebia sua sede atual, o antigo matadouro da cidade de São Paulo, sem, no entanto, participar ativamente da criação de políticas específicas para o campo de preservação audiovisual. Apesar de o audiovisual estar inserido como patrimônio consagrado na nova Constituição, não se criaram regulamentações específicas para o setor.

Pode-se entender a década de 1980 como período de institucionalização das ferramentas federais para a implementação de uma política cultural. Criação de entidades, novas formas de fomento para a cultura e, especialmente, a federalização da Cinemateca, em um primeiro momento vinculada ao CNRC, posteriormente à FNPM e, finalmente, ao Iphan, causaram impactos internos. Apesar de fazer parte do novo Ministério da Cultura, não ganhou espaço político no campo da consagração no âmbito do Iphan.

Em 1990, Fernando Collor de Mello toma posse como presidente do Brasil e substitui o Ministério da Cultura pela Secretaria de Cultura, ligada à Casa Civil; cria o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, que absorve as funções da FNPM, juntamente com a chancela da Cinemateca Brasileira, e extingue a Embrafilme.

Em 1991, Sérgio Paulo Rouanet assume a pasta de Secretaria da Cultura, e Ricardo Ohtake substitui Carlos Augusto Calil na direção da Cinemateca Brasileira. O orçamento majoritário da Cinemateca Brasileira, que era gerido pela SAC, é bloqueado pelo governo federal quando do congelamento compulsório de todas as contas bancárias do país – parte do Plano de Estabilização Econômica da então ministra da Fazenda, Zélia Cardoso de Mello.

Em 23 de dezembro de 1991, o governo federal assina a Lei nº 8.313, instituindo o Programa Nacional de Cultura (Pronac) e a normatização do Fundo Nacional de Cultura. Também em 1991, é promulgada, em 8 de janeiro, a Lei nº 8.159, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. A lei de arquivos decreta que o poder público tem o dever de realizar gestão documental e com proteção especial a documentos de arquivos como instrumento de apoio à administração, à cultura e ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação. É criado o Conselho Nacional de Arquivos (Conarq), órgão colegiado vinculado ao Arquivo Nacional, que tem como competência definir normas gerais e estabelecer diretrizes para o funcionamento do Sistema Nacional de Arquivos (Sinar).

Em 1992, Fernando Collor deixa a Presidência da República, em um processo de *impeachment*, e seu vice-presidente, Itamar Franco, toma posse. Itamar recria o Ministério da

Cultura e assina a Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992, que funda a Secretaria do Audiovisual (SAv). A nova secretaria tem como premissa a proposição de políticas nacionais para cinema e audiovisual, incluindo formação e capacitação profissional, preservação e difusão de conteúdos audiovisuais e cinematográficos brasileiros. Nesse mesmo ano de 1992, a Lei nº 8.401 nomeia a Cinemateca Brasileira como credenciada no que tange à disposição sobre controle de autenticidade de cópias:

Art. 25. 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.
Parágrafo único. A cópia a que se refere este artigo deverá ser fornecida em perfeito estado e será adquirida pelo preço de custo de sua reprodução, só podendo ser utilizada pela própria cinemateca ou entidade credenciada em atividades culturais, sem fins lucrativos.
(Brasil, 1992)

O artigo não regulamenta de que forma essas cópias seriam feitas, nem com qual orçamento. A Lei também não prevê outras entidades credenciadas e nem a forma como se daria esse credenciamento. Ademais, a Lei não rege como se daria a preservação das cópias adquiridas, ou seja, a Cinemateca Brasileira adquiria acervo, mas seu orçamento não era projetado para essa soma.

Em julho de 1993, a Lei do Audiovisual⁶⁹ é assinada e estabelece o fomento por percentual de dedução do imposto de renda de pessoa física ou jurídica, e institui o depósito legal para a Cinemateca Brasileira.

Art. 8º. Fica instituído o depósito obrigatório, na Cinemateca Brasileira, de cópia da obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo governo federal.
Parágrafo único. A Cinemateca Brasileira poderá credenciar arquivos ou cinematecas, públicos ou privados, para o cumprimento do disposto neste artigo.
(Brasil, 1993)

O Decreto,⁷⁰ que regulamenta a lei, também de 1993, diz:

Art. 15. As cópias das obras audiovisuais para depósitos na Cinemateca Brasileira ou em outro arquivo por ela

⁶⁹ Retirado: março, 12, 2023, de https://sociomuseologia.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm.

⁷⁰ O Decreto nº 974, de 8 de novembro de 1993, é revogado pelo Decreto nº 6.304, de 2007, e não prevê a questão do depósito obrigatório. A matéria será retomada em 2001, com a publicação de Medida Provisória, conforme veremos adiante. Sobre o Decreto nº 6.304/2007, veja-se em: https://sociomuseologia.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6304.htm#art32.

credenciado, em decorrência de terem sido efetuadas com recursos incentivadas ou merecedoras de prêmios em dinheiro do governo federal deverão ser cópias novas, na bitola original, com marcação de luz, devendo o depósito ser efetivado no prazo máximo de seis meses após a conclusão da obra.

§1º. O custo de confecção das cópias a que se refere o *caput* deste artigo será de responsabilidade da empresa produtora beneficiária do prêmio ou incentivo.

§2º. As cópias a que se refere o *caput* deste artigo não poderão ser utilizadas em nenhum tipo de exibição, assegurando-se sua preservação.

§3º. A obrigação do depósito restringe-se a uma cópia por título. (Brasil, 1993)

Isso quer dizer que todas as produções que receberam aportes financeiros federais deveriam apresentar uma cópia da produção final do filme para depósito na Cinemateca Brasileira. O ônus dessa cópia deve sair da produção do filme, porém não há previsão orçamentária para a conservação na Cinemateca, o que traz uma problemática para a política do depósito legal: diferentemente de livros, os filmes atuais são hoje veiculados em formato digital, que não é o formato de preservação. Isso significa que o produtor deve, além de orçar as cópias de veiculação, incluir uma cópia de preservação. A Cinemateca Brasileira, por sua vez, não recebe aportes específicos para a conservação dessas cópias, cada vez mais numerosas.

Também em 1993, Ricardo Ohtake assume a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, e Thomas Farkas o substitui na direção da Cinemateca. Em reunião com o então ministro da Cultura do governo Itamar Franco, Antonio Houaiss, Ohtake garante que ambas as esferas, federal e estaduais, darão auxílio financeiro à Cinemateca, e o governo do Estado de São Paulo disponibiliza 10 mil dólares para as mostras cinematográficas na Sala Cinemateca, enquanto a SAV garante a preservação de coleções com matrizes para cópiagem; e, dos orçamentos do Fundo Nacional de Cultura, valores são dedicados à compra de estantes metálicas para a nova sede. Tânia Savietto⁷¹ leva a exposição Cidade sem Janelas, do projeto Arte/Cidade, para a sede ainda em reformas. Essa estratégia permite orçamento para finalizar a pintura, dedetização e limpeza do novo prédio (Souza, 2009).

⁷¹ Tânia Savietto (1947-1998) – Formou-se na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Sua carreira foi composta por documentários e curtas-metragens – redação, direção, produção e codireção. Foi ativista da Cinemateca Brasileira desde 1984 e, em 1995, foi nomeada como diretora-executiva. Durante seu período na Cinemateca, organizou muitos eventos, como o 1º Arquivo Latino-americano e Africano de Cinema. O seu trabalho mais importante foi a restauração do antigo matadouro para as novas instalações da Cinemateca, colocando muito esforço na obtenção de financiamento do governo e recursos privados. Também digno de nota foi o início da construção de um arquivo de filmes profissionais para mais de 300 mil bobinas de filme, com os controles de temperatura e umidade necessários. Retirado: outubro, 17, 2019, sociomuseologia.questia.com/magazine/1P3-1060289041/tania-savietto-1947-1998. Tradução nossa.

Como parte das exigências da assinatura do convênio da Cinemateca Brasileira com a FNPM, a instituição teria que aprovar o Plano de Trabalho anual para a diretoria do Iphan, que englobava as ações do FNPM. Em 1997, porém, com salários defasados e dificuldades financeiras, a Cinemateca Brasileira demanda uma comissão para estudos financeiros. A demanda não é atendida, e ainda sofre a perda de funcionários que integram o Programa de Demissão Voluntária, mesmo com uma equipe reduzida e orçamentos incertos. O MinC financia o início da construção do Arquivo de Matrizes e realiza, através da SAV, a cópiagem e dublagem de filmes brasileiros para envio à Mostra Cinema Novo and Beyond, no MoMA, de Nova Iorque, investindo um total de 830 mil reais. Usufruir de orçamentos vindos da SAV poderia ser a justificativa para a Cinemateca sair do Iphan e ir para a Secretaria, já que o Instituto não se envolvia com a gestão da Cinemateca senão para aprovar planos de trabalho. O volume e a variedade das atividades da Cinemateca aumentam a cada ano, sem que isso se refletisse nos orçamentos para tal.

Discutiu-se muito a saída das unidades museológicas do Iphan e sua reunião numa Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes Plásticas e eventualmente numa fundação. Entre as modificações desenhadas para o Iphan previa-se a desvinculação da Cinemateca Brasileira do instituto e sua ligação com a Secretaria do Audiovisual. Thomaz Farkas fora procurado tanto pelo ministro Weffort, em 1999, quanto por José Álvaro Moisés, secretário do Audiovisual, para o encaminhamento da questão. 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. (...) Octávio Elíseo Alves de Brito, secretário de Museus, manifestou profundo interesse em que a Cinemateca fosse vinculada a esta Secretaria. (Souza, 2009, p. 247)

Em 1995, Fernando Henrique Cardoso (FHC) toma posse como presidente do Brasil e nomeia Francisco Weffort como ministro da Cultura. O cargo se manterá ocupado por um único ministro por mais de dois anos, de 1995 a 2002, pela primeira vez.

Cardoso implementa o Estado mínimo, e a principal atividade do MinC fica sendo aprovar pedidos para a Lei de Incentivo à Cultura. Nesse processo, a Cinemateca Brasileira recebe 14 profissionais, 50% do efetivo da instituição. No mesmo período, os profissionais pagos pela SAC dobram de número, chegando a quase três dezenas. Isso onerou a entidade e refletiu no déficit que, a partir de 1996, transformou-se numa bola de neve (Souza, 2009).

Com o jargão “Cultura é um bom negócio”, os governos FHC (1995-2002)⁷² corroboram para afirmar a ideia de cultura como “arte”, realizadora de produtos para entregas de acordo com a visão mercantilista de projeção do nome da empresa, da arrecadação da bilheteria (Pereira, 2021).

Segundo Almeida (2018), entre os anos de 1990 e 1997, o aumento nos investimentos na área da cultura por meio do incentivo fiscal ultrapassou a casa dos 600 milhões de reais.

2.10 A Chegada do Século 21

O Grupo Gestor do Plano Nacional de Conservação de Filmes, criado no âmbito da SAV, em 2000, tinha como objetivo criar a política de preservação de acervo brasileiro de imagem em movimento.

Hernani Heffner (2001) comenta sobre o aumento da demanda para a difusão de filmes com a chegada do Canal Brasil em 1988. Com a nova janela para exibição para filmes nacionais, produtores e diretores solicitavam serviços de restauro e duplicação de suas obras guardadas por depósito legal pela Cinemateca Brasileira.

Estavam chegando [à SAV] inúmeros pedidos para liberação de recursos a serem aplicados na restauração deste ou daquele filme, desta ou daquela obra completa de determinado cineasta. A Secretaria queria uma avaliação da situação e sugestões para sua pronta resolução. O relato ouvido das 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.n.)

Em consonância com o Plano Nacional de Conservação de Filmes, em 2001, a SAV inicia a Fase I do Diagnóstico do Acervo Cinematográfico Brasileiro na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM-RJ. Ainda, inaugura-se o Módulo I do Arquivo de Matrizes na sede da Cinemateca. O projeto do Módulo I de Matrizes contou com uma combinação de aportes financeiros de instituições públicas e privadas: BR Distribuidora, um braço da Petrobras; Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES); MinC; Banco Bradesco e Fundação Vitae. Gilberto Gil, membro do Conselho Consultivo da BR Distribuidora, havia sugerido um Censo Cinematográfico Brasileiro, e a ideia foi encampada paralelamente ao Diagnóstico do Acervo Cinematográfico.

O Censo Cinematográfico Brasileiro tinha quatro eixos:

⁷² Fernando Henrique Cardoso foi reeleito presidente do Brasil e cumpriu seus dois mandatos consecutivos.

1. O levantamento e exame do acervo;
2. A duplicação de filmes em deterioração;
3. A divulgação do trabalho e de seus resultados;
4. O estudo de medidas legais para a proteção do patrimônio audiovisual.

O Programa foi descontinuado em 2002, com a justificativa de que sombreava atividades diárias da Cinemateca, como a de duplicação de negativos. Bezerra (2013) enfatiza que o abandono do Censo Cinematográfico, de amplitude nacional, deu preferência a um outro, que concentrava esforços e recursos na Cinemateca, o programa Cinema Brasileiro: Prospeção e Memória, com um escopo menor que o anterior, obedecendo a uma lógica de gestão por metas e demonstrando que o cenário político era centralizador de recursos e estratégias. A realização desse diagnóstico atende à demanda de 1953, proposta por Jurandyr Noronha.

Em 2001, por Medida Provisória, cria-se a Agência Nacional de Cinema (Ancine), vinculada ao Ministério da Indústria e Comércio. Já de início, a Ancine receberia 3 milhões de reais da Prefeitura do Rio de Janeiro, com o governador Cesar Maia, para equipar o acervo do MAM-RJ. Não entrarei na seara da transferência de fundos municipais para agência federal financiar a melhoria de um museu privado. Penso que esse evento sinalizaria mais um indicativo de que políticas isoladas e personalíssimas ganham espaço na ausência de uma política nacional.

A fragmentação do campo do patrimônio acaba por criar situações nas quais todos perdem. Chama a atenção que a Lei de Arquivos, publicada em 1991, somente dois anos antes da Lei do Audiovisual, de 1993, não tenha sido de conhecimento do setor audiovisual. Possivelmente, o fato de o Arquivo Nacional estar fisicamente na cidade do Rio de Janeiro ensejou a disputa do meio cinematográfico, em 2001, para manter os filmes antes depositados no MAM-RJ agora no Arquivo Nacional, e não na Cinemateca Brasileira, localizada em São Paulo, pontuando, mais uma vez, a disputa interna do campo do audiovisual do ponto de vista geográfico e a manutenção do *status quo* dos grupos já posicionados no eixo Rio-São Paulo, deixando à deriva as demais regiões brasileiras, em uma possível discriminação geográfica.

É possível que a ideia do cinema-entretenimento dominasse as opiniões dos agentes que desenhavam as políticas públicas. Talvez por isso a Cinemateca Brasileira fosse convidada a entrar para o campo da produção cinematográfica, o que aconteceria em 2003, quando passa para a Secretaria do Audiovisual, e sair do campo do patrimônio, com a assinatura do convênio com a FNPM, em 1984. Essa migração de campos, do patrimônio para o da produção audiovisual, pode sinalizar o que já vinha acontecendo há décadas: sem legitimação do campo do patrimônio material para exercer sua função de salvaguarda, a Cinemateca Brasileira não

tinha espaço para negociar politicamente os termos da sua própria existência. Ao mesmo tempo, as restrições do governo Collor afetaram drasticamente o campo da produção audiovisual, que buscava forças para se manter ativo.

A década de 2000 foi o melhor período financeiro da instituição. Projetos como A Cinemateca Brasileira: Prospecção e Memória incluíram o Sistema Brasileiro de Informação Audiovisual (SiBIA). Porém, devido à falta de uma política mais estrutural, o projeto não finalizou seus objetivos. Ainda assim, em 2010, a Cinemateca Brasileira e o CTAv deram acesso ao que tinham como base de dados da Filmografia Brasileira, iniciada com o projeto. A Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) participou ativamente da elaboração e execução desses projetos.

Souza (2009) afirma que a saída da Cinemateca Brasileira da estrutura do Iphan foi justificada pela criação de uma futura Fundação de Museus, da qual a Cinemateca faria parte. O argumento principal do governo era de que finalmente o Estado tinha conhecimento dos problemas da preservação audiovisual, e que não haveria concorrência orçamentária entre fomento e preservação. Apesar de o argumento parecer sólido, a Fundação de Museus não se concretizou e não houve uma política implementada para preservação audiovisual. Assim, a Cinemateca Brasileira foi integrada à SAV e, de 2003 a 2010, recebeu orçamentos inéditos na sua história. No entanto, esses aportes financeiros não foram acompanhados por uma discussão política mais profunda ou produtiva (Bezerra, 2013). O Ibram, que seria criado em 2009, poderia ser a solução para essa estratégia inicial do governo federal de 2003⁷³, trazendo novamente a ideia de Brito, da Secretaria de Museus do Iphan de 1999.

A Ancine, sob a presidência de Gustavo Dahl, sai do Ministério do Desenvolvimento e Comércio e vai para o MinC, em 2003. Dahl defende a participação da Cinemateca como um elo da cadeia produtiva do audiovisual. Em outubro do mesmo ano, é lançado o Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual: Brasil, um País de Todas as Telas. O programa tinha o objetivo de desenvolver 450 projetos para cinema e TV e transformar o parque exibidor do Brasil para o formato digital. Também criaria a bolsa capacitação para 5 mil profissionais e produziria 300 longas-metragens e mais 400 obras para TV. Era gerido pela Ancine com ações

⁷³ Em 2003, Lula assume a presidência do Brasil para um mandato de quatro anos. Em 2006, é reeleito para mais um mandato com a mesma duração. A Constituição Brasileira proíbe a reeleição por mais de dois mandatos consecutivos e, em 2010, Dilma Rousseff assume, para dar continuidade às políticas implementadas por Lula. É reeleita em 2015, porém, em agosto de 2016, sofre o golpe que a tira da presidência, e seu vice, Michel Temer, assume até o final do período, para garantir a eleição de Jair Bolsonaro, que preside o país entre 2019 e 2022. Bolsonaro é o único presidente da história republicana do Brasil que não se reelegeu, perdendo para Lula, que inicia seu terceiro mandato em janeiro de 2023.

da SAV, como o Programa de Desenvolvimento de Infraestrutura para o Centro de Referência do Audiovisual junto à Cinemateca Brasileira, um banco de dados e acervo da produção audiovisual no Brasil, precursor do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA), que veremos a seguir. Não encontramos na Ancine a publicação de resultados ou qualquer menção ao Programa de Desenvolvimento de Infraestrutura para o Centro de Referência do Audiovisual.

A Cinemateca Brasileira se consolida como órgão público federal responsável pela preservação do patrimônio audiovisual graças a um período de forte investimento público na conservação do patrimônio audiovisual (Souza, 2009).

Dos anos da década de 1990 até os anos de 2003, a Cinemateca Brasileira trabalhou para finalizar sua transferência para o novo endereço, restauração dos prédios, construção das novas reservas técnicas para acondicionar o acervo, além das adaptações para acomodar toda a área técnica da instituição com o apoio da Secretaria de Assuntos Culturais, SAC. Foram realizadas publicações técnicas de referência ao processamento técnico de acervo audiovisual (como o Manual Manuseio de filmes e Manual de Catalogação).⁷⁴ (Ferreira; Santos, 2016, s.n.)

Ao final de 2006, o projeto Cinema Brasileiro: Prospeção e Memória, iniciado em 2002, já obtinha os créditos de 362 longas e 3.790 curtas-metragens, a análise técnica de 6.527 rolos de filmes e a complementação dos dados da Filmografia Brasileira, com a inserção de dados referentes à produção das décadas de 1960 a 1980 e dos anos iniciais do século 21 (Souza, 2009). Esses dois projetos geraram o Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA).

O SiBIA estabeleceria uma rede de instituições de preservação para criar um ambiente de intercâmbio e possibilitar às instituições ligadas à preservação audiovisual uma visibilidade política consistente para seguir com os desafios do campo. Também pretendia delinear um mapa da preservação audiovisual no Brasil, aproximando instituições que compartilhassem a missão de preservar o patrimônio audiovisual; ainda, discutiria um plano de preservação. No final de 2006, já reunia três dezenas de instituições de todo o país, detentoras de acervos com coleções audiovisuais. Em 2008, o I Encontro Nacional do SiBIA resultou em sugestões elencadas por temas que vão desde capacitação técnica até um banco de dados nacional. No II Encontro do SiBIA, em junho de 2009, as instituições envolvidas apresentaram ao Secretário de Audiovisual, Sílvia Da-Rin, uma lista de equipamentos para manuseio de películas, sistema de

⁷⁴ *Manual de manuseio de películas cinematográficas*. Retirado: setembro, 18, 2019, <http://egov.df.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Manual-de-manuseio-de-pel%C3%ADculas-cinematogr%C3%A1ficas.pdf>.

climatização e a sugestão de formação profissional e pediram a constituição de um grupo executivo, de comissões de normas e padrões, comunicação e formação, para o fortalecimento do Sistema. Os recursos necessários somariam R\$ 1.762.000. As demandas não foram atendidas, e o SiBIA não se reuniu mais.

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. (Bezerra, 2013, p. 6)

O Congresso da Fiaf, realizado de 20 a 29 de abril de 2006, na Cinemateca Brasileira, mobilizou tanto a Cinemateca quanto a SAV. Foram mais de 250 pessoas de todo o mundo no que foi considerado “o primeiro grande congresso da Fiaf do início do século XXI”. Na agenda, encontros do Comitê Executivo e das comissões de trabalho, *workshops*, mostras e reuniões da Assembleia-Geral da Federação. O *Journal of Film Preservation*, nº 71, de julho de 2006⁷⁵, publicou artigos sobre o encontro em São Paulo.

2.11 Anos Lula: 2003-2009

No dia 29 de agosto de 2006, Luiz Inácio Lula da Silva foi o primeiro presidente do Brasil a visitar a Cinemateca Brasileira.

⁷⁵

Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1wDMhuvvN36Y8w92y78GUnP2IdNvlZs8H?usp=drive_link. Acesso em: 2 out. 2023.

Foto 3 – Lula visita a Cinemateca Brasileira

A Cinemateca ganha orçamentos cada vez maiores nos anos Lula: em 2002, R\$ 747 mil; em 2005, R\$ 3.179 milhões. Entre 2003 e 2006, foram R\$ 7.493 milhões, mais os orçamentos de agências de fomento e patrocínios de empresas.



Da esq. para a direita, de pé: Gilberto Gil, ministro da Cultura; assessor não identificado; Dora Mourão, presidenta da SAC; Celso Amorim, ministro das Relações Exteriores; Thomas Farkas, diretor da Cinemateca e fotógrafo; Orlando Sena, diretor da Secretaria do audiovisual.
Fonte: <https://lula.com.br/cinemateca-da-revitalizacao-a-tragedia-anunciada/>. Retirado: outubro, 5, 2023.

Apesar disso, Souza (2009) afirma que não houve profissionalização do quadro técnico, tendo em vista que as equipes eram contratadas por projetos e dispensadas, em sua maioria, ao final de daquela ação específica. A gestão administrativa se tornava cada vez mais frágil, com as constantes mudanças de vinculação, as discordâncias entre os profissionais e os gestores e as crises financeiras.

Um dos fatores para se entender o cenário da Era Lula para as políticas de preservação audiovisual é o amadurecimento do campo da preservação audiovisual, com representantes cientes da necessidade de se articularem politicamente e se unirem em prol desse patrimônio (Bezerra, 2013). Em 2008, foi criada a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), durante a Mostra de Cinema de Ouro Preto. A ABPA é uma associação civil de direito

privado, sem fins econômicos, de caráter cultural, técnico e científico, que tem também por finalidades estimular a conscientização e promover o interesse público pela salvaguarda e acesso ao patrimônio audiovisual brasileiro como fonte histórica, cultural, artística, educativa e econômica. Tem como missão contribuir para o desenvolvimento e aperfeiçoamento técnico, científico e cultural dos profissionais que atuam no campo da preservação audiovisual, promovendo a valorização, o aperfeiçoamento e a difusão do trabalho de preservação audiovisual. São exemplos de iniciativas a organização de fóruns e seminários para o debate de temas relativos ao universo da preservação audiovisual, a defesa da institucionalização do ensino superior visando à formação de profissionais para atuar no campo e a edição de publicações especializadas.

Em 2011, a ABPA convida a secretária do Audiovisual, Ana Paula Santana, e o diretor da Cinemateca Brasileira, Carlos Magalhães, para o encontro da ABPA em Ouro Preto, Minas Gerais. Nenhum deles compareceu, demonstrando como 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 (Bezerra, 2013, p. 9).

Entre 2008 e 2012, o Programa de Preservação e Difusão de Acervos Audiovisuais, em parceria com o então Ministério da Cultura, impulsionou o aprimoramento técnico da Cinemateca e a formação de uma nova geração de técnicos especializados no campo da preservação audiovisual. O Relatório de 2009, referente ao ano de 2008, explica:

O programa, iniciado em setembro no âmbito do Termo de Parceria firmado entre MinC e SAC, 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, 2009, p. 27)

Essas conquistas posicionaram a Cinemateca Brasileira entre os melhores arquivos de filmes do mundo (SAC, acesso em 5 de julho de 2022).

No ano anterior, em 2008, o relatório da Cinemateca Brasileira⁷⁶ enviado à Controladoria-Geral da União seria a gota d'água para a crise interna: Rodrigo Pereira,

⁷⁶ O relatório em questão possivelmente é referente ao ano de 2007, tendo em vista que os relatórios são elaborados no início do ano posterior. No sítio da Cinemateca Brasileira, os relatórios não estavam disponíveis. A pesquisa realizada para o mestrado entre 2018-2020 teve sucesso em acessar os relatórios dos anos de 2008, 2009, 2010. O relatório de 2022 é o único disponível no sítio da instituição atualmente.

jornalista que assina a matéria da *Revista Época* de 9 de agosto de 2013, explica que a Cinemateca Brasileira se tornara uma Organização da Sociedade Civil, possibilitando um acordo da Sociedade dos Amigos da Cinemateca com a Secretaria do Audiovisual para, assim, receber a transferência de mais de R\$ 105 milhões do MinC para a Cinemateca entre 2008 e 2010.

Segundo a matéria jornalística, no ano de 2007, antes da assinatura do acordo, o repasse tinha sido de pouco mais de 2,5 milhões de reais; no ano seguinte, 2008, saltou para 15,5 milhões, chegando a quase 52 milhões em 2010. Tais valores correspondiam aos projetos dos planos de trabalho, geridos pela SAC – a quem cabia prestações anuais de contas sobre cada um deles.

O relatório da Cinemateca Brasileira assinado em março de 2009 explica:

O Ministério da Cultura e a Sociedade Amigos da Cinemateca firmaram em setembro Termo de Parceria, com o objetivo de promover ações conjuntas voltadas para a plena realização dos objetivos que norteiam as ações de fomento à produção artística e cultural, difusão, formação, pesquisa, intercâmbio técnico e cultural, preservação e restauração do patrimônio audiovisual. Além destas, contempla as ações do Programa Mais Cultura, instituído pelo Decreto nº 6.226 de 04 de outubro de 2007, de competência do MinC [Parceiro Público], e os projetos e programas operacionalizados pela OSCIP [SAC].

Já foram definidos cinco programas, iniciados em 2008: Mais Cultura Audiovisual, Programadora Brasil III, Preservação e Difusão de Acervos Audiovisuais, XPTA.LAB – Programa Laboratórios de Experimentação e Pesquisa em Tecnologias Audiovisuais e Programa Banco de Conteúdos Audiovisuais Brasileiros. (Cinemateca Brasileira, 2009, p. 37)

A matéria da *Época* afirma que a entrada menos burocrática de dinheiro foi responsável pela execução de projetos na Cinemateca, mas também de projetos da SAV: o Laboratório de Cultura Digital e Tecnoestética, assinados na gestão Juca Ferreira, que acabava de substituir Gilberto Gil, em 2008⁷⁷, no segundo mandato do presidente Lula. Dora Mourão, presidente da SAC, afirma que todas as prestações de contas foram encaminhadas à SAV e que a Cinemateca também contratara uma auditoria privada, a PricewaterhouseCoopers. Em 2012, o relatório de 2008 chega às mãos de Leopoldo Nunes, recém-empossado na SAV. Nunes

⁷⁷ Juca Ferreira foi ministro da Cultura do Brasil em dois momentos diferentes: após a saída de Gilberto Gil, em 2008, e no final do governo Dilma, em 2015. O caso em questão se passa na primeira gestão Juca e segue pela gestão Ana de Hollanda (sucessora de Juca Ferreira, em 2011) e Marta Suplicy (sucessora de Hollanda, em 2012). Marta Suplicy foi ministra da Cultura de 2012 a 2014, sendo sucedida por Ana Wezler, em 2014.

encaminha o documento a Marta Suplicy, ministra da Cultura desde setembro de 2012. No dia seguinte, a ministra pede que Nunes ligasse para Carlos Magalhães e o comunicasse de sua exoneração. Suplicy também daria exoneração ao então presidente do Ibram, José Nascimento, por motivos relacionados ao Museu Pelé, a ser inaugurado em Santos.

Figura 5 – Relatório de Atividades da Cinemateca Brasileira de 2010

	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Total Geral	747.119,52	1.635.547,85	3.171.736,36	3.178.944,16	4.153.921,09	4.564.317,00	4.180.685,35	4.942.510,56	6.670.123,01
Recursos Orçamentários	603.252,12	895.804,54	2.282.805,09	2.527.191,58	2.778.201,03	2.898.079,23	3.390.685,48	3.703.037,91	5.360.447,77
339014 Diárias		11.438,64	20.398,25						
339030 Material de Consumo	1.988,00	4.140,80		160.756,77	225.604,66	90.009,09	136.125,79	408.464,81	235.855,67
339033 Passagens Aéreas									
339036 Prestação de Serviços Pessoa Física	23.800,00	21.775,00	27.567,73	32.467,49	19.690,60	20.618,00	26.780,00	38.272,43	
339037 Outros Serviços	214.762,33	360.846,77	436.008,53	605.409,85	1.033.501,19	918.827,38	1.427.497,53	1.686.682,05	2.248.144,48
339039 Prestação de Serviços Pessoa Jurídica	340.811,79	484.578,52	990.220,58	1.008.902,55	1.290.228,75	1.471.518,57	1.123.786,37	1.569.618,62	2.876.447,62
338041 FIAP*	5.500,00	7.780,00	8.610,00	6.412,40	12.000,00				
335041 Convênios				560.000,00					
309047 Inss	400,00	360,00		2.668,00					
449051 Obras				47.129,36	40.925,00	145.376,20	532.253,72		
449052 Material Permanente	15.990,00		800.000,00	103.445,16	147.750,83	251.729,99	142.818,40		
339139 Pagamento de Terceiros					8.500,00				
92 Restos a Pagar		4.884,81					1.423,67		2.359.742,48
Programa/Convênio/Projeto	143.867,40	739.743,31	888.931,27	651.752,58	1.375.720,06	1.666.237,77	789.999,87	1.239.472,65	1.309.675,24
Ancine		239.959,22	239.999,32	238.057,50	237.177,09	240.000,00	239.999,87	239.498,26	309.675,24
Difusão Digital/Serviços Técnicos					1.138.542,97	1.426.237,77			
Funcionamento de Museus da União	143.867,40								
Secretaria do Audiovisual		499.784,09							
Preservação de Acervos I e II			371.652,00						
4º Recam			42.000,00						
Projeto É Tudo Verdade			70.000,00						
Seminário Técnico			95.279,95						
Difusão de Acervo			70.000,00						
Emenda Parlamentar				300.000,00			150.000,00		
Fomento Audiovisual				113.695,08					
Modernização da Cinemateca Brasileira							400.000,00	999.974,39	1.000.000,00

* Desde 2007, as anuidades da Federação Internacional de Arquivos de Filmes – FIAF são pagas diretamente pelo Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão.

Fonte: Relatório de Atividades da Cinemateca Brasileira, 2010, p. 80.

A exoneração, em 2012, de Carlos Magalhães⁷⁸, diretor da Cinemateca Brasileira desde 2002, reduz a força de trabalho da Cinemateca e, por conseguinte, as atividades diminuem. O repasse de recursos do MinC à SAC é interrompido, sob investigação. Ao fim, constatou-se ter havido problemas administrativos, mas não desvio de verbas ou enriquecimento ilícito. Dos mais de 100 milhões de reais que haviam sido destinados à

⁷⁸ Em 2017, Magalhães foi mencionado em relatório do Tribunal de Contas do Estado de São Paulo por acúmulo ilegal de cargos no Instituto Butantan, da Secretaria de Saúde do Estado de São Paulo. Magalhães acumulava dois cargos ilegalmente com salários que somavam mais de 30 mil reais por mês. Retirado: janeiro, 8, 2023, sociomuseologia.redebrasilatual.com.br/saude-e-ciencia/butantan-gasta-rs-640-mil-por-mes-com-duplos-salarios-e-distribuicao-de-bolsas-irregulares/.

Cinemateca, restaram dúvidas sobre gastos de 1,2 milhão (Sousa, *Revista Piauí*, edição 169, outubro de 2020).

Apesar dos avanços privados na captação de recursos no governo Lula, há de se destacar os avanços desse governo no que se refere à política cultural, pois foi nesse período que ocorreu a criação de uma política perene, e não sazonal, e a implementação de vários programas, assim como o fortalecimento de diversos coletivos. Todos esses efeitos podem estar relacionados com o incremento orçamentário registrado na era Lula, uma vez que no momento imediatamente anterior, na gestão de Fernando Henrique Cardoso e de seu ministro Francisco Weffort, o orçamento da pasta correspondia a 0,14% do orçamento Nacional. Com Lula, esse orçamento foi triplicado, entre 2003 e 2008 o valor aumentou 142%, segundo dados da ONG contas abertas, o que pode ser entendido como um sinal do retorno da centralidade do Estado como protagonista na política cultural. Contudo, o governo Lula da Silva não conseguiu elevar os recursos da cultura para 1% do PIB, conforme a promessa de sua campanha. (Freitas, Targino & Granato, 2021, p. 222)

Em 2013, Calil, membro do Conselho Consultivo, informa que, desde então, os conselheiros seguiam sem mandato. A demanda do grupo era a publicação, em diário oficial, do Regimento Interno da Cinemateca, que formaliza a autonomia conquistada em 1984.

Bezerra (2013) mostra a contradição das políticas dentro do MinC, opostas aos conceitos de política participativa desenvolvida em outros campos durante o governo Lula. No primeiro Ministério, sob Gilberto Gil, a SAV teve Orlando Senna como secretário (2003-2007), sendo brevemente substituído por Leopoldo Nunes, em um período de 2004, e sucedido por Silvio Da-Rin, de 2007 a 2010, já na mudança da pasta para o ministro Juca Ferreira, no segundo mandato do presidente Lula. Laura Bezerra também aponta a fragilidade do setor de preservação audiovisual pela desorganização do campo durante tanto tempo.

A SAV concentrou ações e recursos na Cinemateca Brasileira, mas o necessário fortalecimento desta instituição foi guiado por um pensamento tecnocrata que privilegiava feitos de visibilidade em detrimento da missão central da instituição – a preservação; além disso, a valorização da Cinemateca Brasileira ocorreu em detrimento de uma política nacional de preservação audiovisual, num governo que investiu na descentralização das políticas de cultura. (Bezerra, 2013, p. 11)

Pereira (2018) afirma que o governo irá se defrontar, a partir de 2002, com as tristes tradições no campo das políticas culturais nacionais: ausência, autoritarismo e instabilidade (Rubim, 2006). No primeiro mandato do presidente Lula (2003-2006), há uma compreensão de

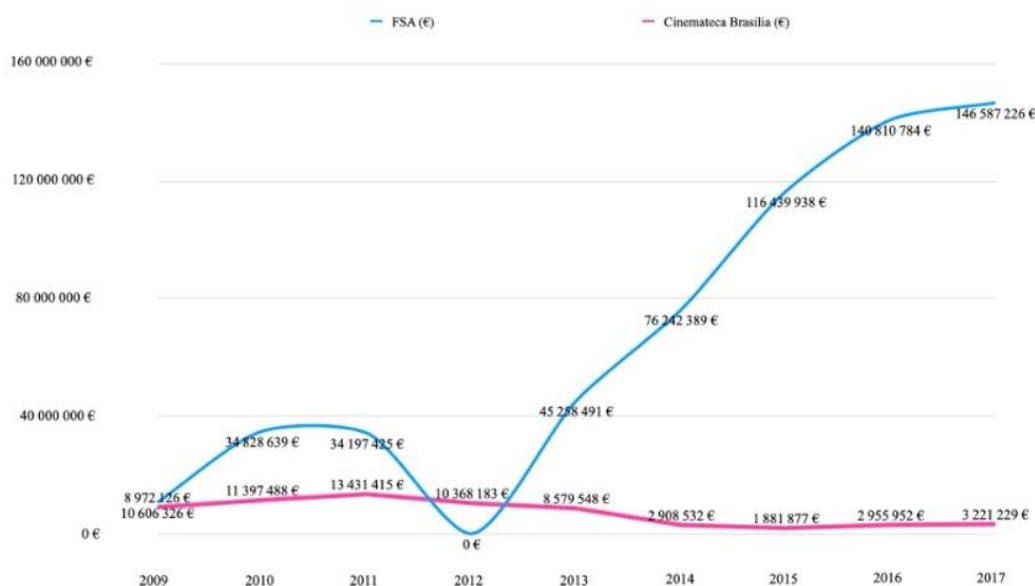
ruptura/conciliação/avanços/mediação, e o projeto de cultura para o país é construído pela Cidadania Cultural, Democratização do Acesso à Cultura, assim como a articulação com a produção de pensamento internacional, que dialoga com a cultura como direito básico. Inicia-se a criação de uma rede de novos interlocutores como base para um sistema de escuta pública sob o qual deveria estar assentado o caminho de construção de novas políticas culturais. Daí surge o Sistema Nacional de Cultura, a Conferência Nacional de Cultura e o Plano Nacional de Cultura, que se tornam o arcabouço institucional do governo, contendo em suas estruturas o estímulo à participação social: a elaboração de projetos de emenda constitucional com vistas a fornecer ao Ministério uma maior institucionalidade para a área de política pública cultural baseada em diálogo, por meio da gestão participativa e de ações compartilhadas com o governo, por meio de repasses de recursos.

Os 15 anos do MinC criaram um ambiente importante, de destaque, mesmo com baixo orçamento. Isso se deu porque as ações implementadas deram voz a uma série de grupos e segmentos excluídos dos fóruns de decisão das políticas públicas (Gobira, Rolla & Lemos, 2017, p. 66). As políticas públicas começaram a dar visibilidade a grupos então invisíveis nas instituições e nos orçamentos públicos. Porém isso ainda não afetou as coleções audiovisuais preservadas. Os movimentos sociais de memória ainda estabeleceram diálogos com as instâncias de preservação audiovisual federais, como a Cinemateca Brasileira.

A ausência de políticas públicas de preservação fica ainda mais clara com a implementação do Fundo Setorial do Audiovisual, previsto em 1990, mas criado somente em 2006, por meio do recolhimento de impostos obtidos de todas as janelas audiovisuais. A lacuna de investimento entre a produção e a preservação filmes é visível. O gráfico produzido por Inês Menezes (2019, p. 99) mostra os investimentos na Cinemateca Brasileira (em vermelho), nos anos de 2009 a 2017: pouco menos de R\$ 10 milhões em 2009, com acréscimo recorde, em 2011, de pouco mais de R\$ 13 milhões, para cair a R\$ 3 milhões em 2017⁷⁹. O Fundo Setorial Audiovisual, visto no gráfico em azul, teve aportes iniciais semelhantes, em 2009, com um volume considerável de acréscimo especialmente após 2012, saindo de quase 9 milhões em 2009 e chegando a mais de 145 milhões de euros em 2017. A Cinemateca Brasileira não recebe os aportes desse Fundo, mas também não recebe orçamentos de outras rubricas, além daquela destinada ao pagamento da entidade gestora, conforme já vimos, sobre a gestão da Cinemateca Brasileira por Organização Social, atualmente a Sociedade Amigos da Cinemateca.

⁷⁹ Os valores convertidos de real para euro são de 2021.

Gráfico 1 – Investimentos para o FSA e a Cinemateca Brasileira



Fonte: Menezes (2019) convertido para euros pela autora (2022)

Em 2001, a Medida Provisória nº 2.228-1⁸⁰ estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional e altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional. O artigo 26 traz a questão do depósito legal mais uma vez:

Art. 26. 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. (Brasil, 2001)

⁸⁰ A Medida Provisória foi convertida na Lei nº 12.599, de março de 2012, e regulamentada pelo Decreto nº 7.729, de maio de 2012. Novamente, não há uma regulamentação clara sobre a questão do depósito legal.

Em 2003, o Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan cria o Plano Nacional de Museus (PNM), uma lei nacional de políticas públicas para museus que prevê encontros anuais, a criação de um sistema de base de dados para listar os museus brasileiros e a fundação de uma Agência Federal, o Ibram. Como consequência do PNM, em 2009, o governo federal criou o Ibram, que herdou do Iphan as responsabilidades do Plano Nacional de Museus e a administração de 30 museus federais. Já no ano seguinte, em 2010, a quarta edição do Fórum Nacional de Museus é organizada pelo Ibram e atrai 1.922 participantes das áreas de museologia, sociedade civil e autoridades públicas, além de representantes da Áustria, Cuba, França, Holanda, México e Portugal.

Em 2012, celebrou-se o 40º aniversário do Evento da Mesa de Santiago, no 5º Fórum Nacional de Museus, em Petrópolis, Rio de Janeiro. Nesse terceiro ano de existência, o Ibram estabeleceu-se como o ponto focal das políticas públicas dos museus e lançou o Brasil como protagonista em espaços multilaterais, como a Unesco. O Brasil foi o país que liderou a articulação da Recomendação de 2015 para a promoção e proteção de museus e coleções, aprovada por unanimidade na Conferência-Geral da Unesco daquele ano.

Em 2010, o Plano Nacional de Cultura tinha cinco capítulos, 14 diretrizes, 36 estratégias e 275 ações de vigência decenal e que devem ser acompanhadas por 53 metas, mas em 2020 a revisão mandatória não ocorreu. O caráter participativo da elaboração do Plano se faz no âmbito do Fórum Nacional de Museus, e o evento também não ocorreu naquela gestão.

Paradoxalmente, enquanto o campo do patrimônio toma fôlego nas políticas públicas, mobilizando o campo dos museus, Pontos de Memória e instituições afins, a Cinemateca Brasileira se encontra em um momento de reconhecimento estrutural, do ponto de vista orçamentário, porém sem espaço político no campo da produção audiovisual.

Penso que a Cinemateca Brasileira tem uma história com a qual a própria instituição e seus agentes acabaram por colaborar, em sua ausência política. Sem participar dos debates de memória com seus pares, recebeu orçamentos e insumos valiosos que, mesmo bem utilizados, não reverberaram em um debate estrutural mais pertinente de formação de um campo político de preservação audiovisual em consonância com as políticas de patrimônio e memória implementadas a partir do Ibram.

CAPÍTULO 3: MATAR OU CORRER⁸¹

Neste capítulo, trago a análise dos últimos anos do governo federal e suas políticas públicas para a cultural com as consequências diretas na Cinemateca Brasileira, a partir do golpe contra o governo Dilma Rousseff que culminou na eleição de Jair Bolsonaro e o desmonte das políticas culturais do país. Além da perspectiva histórica e política da Cinemateca Brasileira nesse período, trago também considerações sociomuseológicas que alicerçam um olhar para a criação de um campo político para a preservação audiovisual, que se respaldaria em estudos acadêmicos e ações culturais basilares para a constituição de políticas públicas de preservação audiovisual com a perspectiva sociomuseológica. Procuro também demonstrar a relevância da gestão para equipamentos culturais, com ferramentas inovadoras; e a importância de se retomar o mapeamento de acervos audiovisuais no país como parte da política pública de preservação audiovisual. Com a recriação do Ministério da Cultura pelo novo governo Lula (2023-2026), a atual ministra, Margareth Menezes, criou a Diretoria de Preservação e Difusão Audiovisual na Secretaria do Audiovisual e recebeu orçamento para retomar as políticas culturais. Porém o país segue sem um projeto de mapeamento dos acervos audiovisuais protagonizado pelo Estado.

As cinematecas nasceram a partir da década de 1940 do século 20 na Europa com divergências de visões políticas entre gestores de coleções audiovisuais, em especial, entre a Film Library do Museu Britânico, de Ernest Lindgren, e a Cinemateca Francesa, de Herni Langlois. Em 1940, a discussão sobre o que deveria ser uma cinemateca já atravessava o entendimento do que deveria ser funcional para aquela sociedade: para Lindgren, o mais importante era guardar para a posteridade, mesmo que isso fosse sinônimo de inacessibilidade. Langlois apostava que as coleções tinham a função social de incitar o debate, o amor pelo cinema, provendo o acesso às memórias ao maior número de pessoas possível. O pensamento de Langlois estaria mais alinhado com aqueles da Nova Museologia: Britto (2021) explica⁸² que as perspectivas funcionalistas cumpriam a função social dentro do contexto histórico em que estavam inseridas, ou seja, a função social se adequou aos seus períodos históricos, e a função social do museu não nasceu em 1972, com a Mesa-Redonda de Santiago. Ele elenca três recortes para as museologias praticadas no Brasil:

- Museologias de resistência, a serviço das coleções – 1972-1992 – as ditaduras do cone sul e as tentativas de consolidação do paradigma da Nova Museologia;

⁸¹ *Matar ou correr* (direção de Carlos Manga, 1954, 35mm, BP, 100 min, ficção).

⁸² Anotações das aulas de doutoramento entre setembro de 2021 e maio de 2022.

- Museologias de militância, a serviço da sociedade – 1992-2003 – A estruturação da museologia social como um novo paradigma;
- Institucionalização da museologia social, a serviço das diferenças – 2003-2018, marcado por perspectivas de pensamento pós-estruturalistas e decoloniais, que se convencionou designar de Museologia Social e que tem na sociomuseologia uma de suas principais escolas de pensamento. O paradigma é definido pela triangulação temas/problemas, territorialidades/desterritorialização e protagonistas sociais/grupos de interesse.

Utilizando essa periodização, seria possível incluir a gestão da Cinemateca Francesa de Langlois na prática da museologia da militância, já que ele conservava todos os tipos de filmes, e os divulgava para todos os tipos de pessoas. Já a Cinemateca Brasileira de Paulo Emilio e as gerações seguintes parecem ter se mantido no escopo das museologias tradicionais, colecionando o que era encontrado, sem participar de processos de políticas museais. Se a Cinemateca Brasileira não participou ativamente dos debates, conforme demonstrei em capítulo anterior, nada impede que essa seja uma meta a ser alcançada a partir de agora.

3.1 Foi Golpe

Seguimos com a sucessão presidencial e suas consequências para cultura e para Cinemateca Brasileira especificamente.

No dia 3 de fevereiro de 2016, mais um incêndio ocorre nos acervos da Cinemateca Brasileira. De acordo com o relatório da instituição:

Conforme orientações técnicas, o prédio do depósito foi construído num local mais afastado da estrutura da Cinemateca, justamente pelo fato de o material ser autoinflamável. As causas do incêndio foram investigadas pelo Corpo de Bombeiros. No relatório técnico da Cinemateca sobre o incidente consta que, no total, 1.003 rolos de filmes foram queimados. Todas as análises feitas indicam que o incêndio se deu em função da autocombustão de algum rolo presente na referida Câmara, tendo se alastrado rapidamente para os demais rolos. Como se sabe, uma vez iniciada a combustão em um rolo de filme com base de nitrato de celulose, ela não pode ser extinta com a utilização de água, pó químico ou semelhante, já que o próprio processo de combustão do nitrato de celulose gera oxigênio suficiente para manter o processo até a destruição total do objeto. A deterioração, inerente a todos os materiais fílmicos, aumenta o risco de queima dos filmes feitos com base em nitrato de celulose. (Cinemateca Brasileira, 2016, p. 1)

Meses depois, uma sequência de eventos políticos estabelece anos de obscurantismo no Brasil. Em 12 de maio de 2016, o Senado aprova o processo contra a presidenta Dilma Rousseff, e o vice-presidente Michel Temer assume interinamente. No dia da sua posse, Temer extingue o Ministério da Cultura por meio de Medida Provisória. Com a pressão do setor, volta atrás e restabelece a pasta com nova Medida Provisória, dia 23 de maio de 2016. Em agosto de 2016, após processo de *impeachment*, a presidenta Dilma Rousseff perde o cargo.

Após sete anos, no dia 21 de agosto de 2023, o Tribunal Regional Federal da 1ª Região inocenta Rousseff por improbidade administrativa e pedaladas fiscais, motivos que a tiraram no cargo em 2016.

Temer, como presidente, nomeia Marcelo Calero como ministro da Cultura, que fica no cargo por seis meses. O seu sucessor, Roberto Freire, assume a pasta por mais seis meses, pedindo exoneração em maio de 2017. O cineasta João Batista de Andrade é nomeado interino por dois meses, quando Sérgio Sá Leitão toma posse, em 25 de julho de 2017, e fica até 31 de dezembro de 2018, data em que entrega o cargo para o novo presidente eleito, Jair Messias Bolsonaro.

Calero, em 26 de julho de 2016, exonera 70 profissionais da Cinemateca Brasileira, alegando reestruturação da pasta da Cultura. A comoção diante das demissões, em especial de Olga Futemma, vinculada à Cinemateca desde 1984, obrigou o governo a voltar atrás em 30 de julho de 2016. A Cinemateca Brasileira organiza um manifesto com mais de 4 mil assinaturas e afirma que o MinC aceitou a sugestão de transferência da Cinemateca da SAV para o Ibram.

A transferência nunca ocorreu. Em março de 2018, Sérgio Sá Leitão, o último ministro da Cultura do governo Temer, assina, juntamente com Mendonça Filho, ministro da Educação, o contrato de gestão da Cinemateca Brasileira com a Associação Comunicativa Roquette Pinto (Acerp). Tendo em vista que a Acerp já tinha um contrato de gestão com o Ministério da Educação, fez-se um termo aditivo, para que a Associação gerisse a Cinemateca. Para dirigir a Cinemateca, a jornalista Cristina Ikonomidis é nomeada. Em agosto do mesmo ano, o MinC cria o Grupo de Trabalho sobre Preservação, Digitalização e Difusão de Conteúdo Audiovisual, no qual não há nenhum membro representante da Cinemateca Brasileira. A instituição foi considerada uma convidada na reunião da segunda quinzena de agosto. Não há relatório ou outras informações sobre os resultados do Grupo de Trabalho.

Em 4 de maio de 2018, a ministra interina no MinC, Mariana Ribas, institui o Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira. A Portaria da Ministra Interina declara:

Art. 2º. O Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira será paritário e composto por dezesseis membros, dos quais oito representantes do poder público e oito representantes da sociedade civil e do setor audiovisual, dentre estes um representante da Organização Social gestora da unidade Cinemateca Brasileira.

§1º. O Ministro de Estado da Cultura poderá solicitar a outros órgãos e instituições públicas e entidades representativas da Sociedade Civil indicações para composição do Conselho. (Brasil, 2018)

A Portaria não obedece às normativas anteriores e provoca a Notificação Oficial enviada em 11 de setembro por antigos membros dos Conselhos Consultivos da Cinemateca Brasileira. Na Nota, exigem do MinC:

A revogação dos atos (inclusive daqueles praticados pela Organização Social Associação Comunicativa Roquette Pinto) e normas que violem a autonomia técnica, administrativa e financeira asseguradas na escritura de incorporação da Fundação Cinemateca Brasileira, em especial da Portaria nº 51, de 02/05/2018, além de:

1. Constituição de novo Conselho Consultivo com observância à necessária autonomia do órgão;
2. Reconhecimento formal pelo atual governo da peculiar situação da Cinemateca Brasileira convalidando sua autonomia decorrente da mencionada incorporação ocorrida em 1984, que constou da Determinação n. 303, de 16 de julho de 1987, da Presidência da Fundação Nacional Pró-Memória, que aprovou o Regimento Interno da Cinemateca Brasileira, posteriormente ratificado pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;
3. Retorno da Cinemateca Brasileira à estrutura do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. (Conselho Consultivo, 2018)

Sem respostas, a Cinemateca Brasileira vê Jair Messias Bolsonaro tomar posse, em janeiro de 2019, sem que as questões administrativas e orçamentárias tivessem sido sanadas, desde o relatório de 2008.

Se houve uma boa notícia para o campo da preservação audiovisual no Brasil, seria a fundação da Cinemateca Pernambucana: inaugurada em 25 de março de 2018, surge para fortalecer a cadeia produtiva do audiovisual no estado e formular projetos e iniciativas voltados para a preservação ampla do acervo pernambucano além de difusão. Tem como foco a preservação e difusão em matriz digital do acervo que está disponibilizado presencialmente e/ou via Internet, no portal da cinemateca. A coleção possui filmes que mostram aspectos relevantes da cultura e da paisagem pernambucana. A Cinemateca Pernambucana pode ser entendida como uma dimensão das produções fílmicas naquele estado, desde 1923, conforme já mencionamos.

Freitas, Targino e Granato (2021) examinam as transformações ocorridas na política cultural do Brasil sob o governo Bolsonaro. Os autores discutem as mudanças nas estruturas institucionais e nas abordagens adotadas em relação à cultura e às artes. Eles destacam que o governo Bolsonaro implementou uma série de medidas que tiveram impacto significativo no setor cultural do país e enfatizam a postura conservadora do governo em relação à cultura, que se reflete em cortes de financiamento para projetos culturais considerados contrários aos valores conservadores. Além disso, o artigo aborda a nomeação de gestores alinhados com as visões conservadoras do governo em cargos importantes, o que influenciou as políticas culturais adotadas. Eles também discutem a relação entre a política cultural do governo Bolsonaro e as manifestações artísticas e culturais no Brasil. Argumentam que as ações do governo impactaram negativamente a liberdade de expressão e a diversidade cultural do país, gerando reações e mobilizações por parte de artistas e da sociedade civil.

Bolsonaro extingue o MinC e cria um ministério hipertrofiado da cultura, do desenvolvimento social, do esporte e do trabalho, denominado Ministério da Cidadania, sob a gestão de Osmar Terra, que já era ministro do Desenvolvimento Social na gestão Temer. A Cultura se torna uma Secretaria Especial, com a SAV subordinada a ela, e a Cinemateca, por sua vez, subordinada à SAV.

Segundo dados levantados pelo Observatório de Censura à Arte, de janeiro de 2017 a setembro de 2019, foram registrados 29 episódios de censura em 14 estados brasileiros, sendo 15 apenas no segundo semestre de 2019, ou seja, após a posse do presidente Jair Bolsonaro e sua investida na extinção de políticas do campo da cultura. (Freitas, Targino & Granato, 2021, p. 226)

No dia 5 de setembro de 2019, a *Folha de São Paulo* publica matéria sobre o superintendente da Cinemateca, Roberto Simões Barbeiro. O jornalista Fábio Zanini conta que Barbeiro ocupava, simultaneamente, cargo de assessor parlamentar da Assembleia Legislativa de São Paulo, no gabinete da deputada Edna Macedo, do Partido Republicano Brasileiro (PRB). A deputada estadual é irmã do bispo Edir Macedo, que por sua vez é o chefe da Igreja Universal do Reino de Deus. No dia seguinte, o mesmo jornal publica a manchete: “Cinemateca é ocupada por militares e políticos contra ‘marxismo cultural’”, de autoria do mesmo jornalista. A matéria revela que, no dia 14 de agosto de 2019, a Cinemateca Brasileira recebera a visita do deputado estadual Castello Branco, do Partido Social Liberal; do capitão da reserva do Exército, Barbeiro; e do assessor especial da Acerp, Rodrigo Morais, juntamente com Lamartine

Holanda, coronel reformado do Exército. A reunião seria para definir detalhes sobre a mostra de filmes militares nos dias 10 a 13 de outubro, que aconteceria nas premissas da Cinemateca.

A instituição cederia os filmes e receberia valor pela locação do espaço, mas não faria parte da curadoria do evento, o que é prática incomum. Em 23 de setembro de 2019, a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas divulga carta de repúdio ao aparelhamento e intervenção política na Cinemateca Brasileira. A mostra de filmes não aconteceu. No mesmo período, os funcionários públicos que ainda faziam parte da instituição foram transferidos para outros cargos federais. Em dezembro de 2019, o contrato com a Acerp, que incluía a administração da Cinemateca Brasileira, entre outros órgãos, foi unilateralmente revogado pelo governo. A Acerp tentou a assinatura de um contrato de emergência, sem sucesso.

Em 17 de janeiro de 2020, o secretário especial de Cultura, Robert Alvim, foi exonerado por fazer uma fala oficial na televisão com conteúdo nazista. No final de janeiro, a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) publicou carta aberta em defesa da Cinemateca Brasileira. A carta ganhou assinaturas de instituições de todas as regiões do mundo, graças à articulação com a Fiaf.

Em 2020, a Cinemateca Brasileira sofre mais um acidente previsível: no dia 10 de fevereiro, uma inundação acontece no depósito do bairro da Vila Leopoldina, às margens do Rio Tietê, na cidade de São Paulo. Segundo relatório de 2022, a água chegou a mais de um metro de altura, atingindo vários dos espaços que armazenavam filmes, documentos e equipamentos. De acordo com o documento disponível no sítio da Cinemateca Brasileira:

- Atingidos diretamente pela enchente: 15.423 rolos (cerca de 3.700 títulos – a confirmar).
 - Indicados para descarte em 2020 e que continuam no local: 6.895 rolos.
 - Materiais resgatados e transferidos para a sede em 2022: cerca de 20.000 rolos.
- No momento, está em curso, na sede da Cinemateca, a operação de rearmazenamento – desensacamento, primeira triagem/separação de materiais contaminados com a Síndrome do Vinagre (pendente de validação de uma análise mais aprofundada), limpeza, troca de etiquetas, troca de estojos, e armazenamento definitivo nas estantes do Depósito C1, além de novo mapeamento e atualização topográfica nos bancos de dados. Ao final deste trabalho, será possível apresentar o detalhamento das perdas e o status de preservação de cada título, considerando outros materiais existentes no conjunto do acervo da Cinemateca para cada uma das obras afetadas. (Cinemateca Brasileira, 2022)

Outra parcela do acervo afetada pela enchente foi a coleção de aparelhos cinematográficos que a Cinemateca Brasileira recebera em doação ao longo dos anos, tais como projetores, equipamentos de som e de fotografia, dispositivos como fotômetros, lâmpadas, refletores etc. Em abril de 2022, esses aparelhos seguiram para a sede e estão armazenados nos contêineres igualmente resgatados do desastre, para catalogação e diagnóstico detalhado de cada peça. A água com esgoto havia atingido mais de um metro de altura no primeiro galpão e salas, afetando várias áreas, incluindo a sala da Documentação, onde estava parte do acervo documental do Projeto Tempo Glauber, que fez o restauro e conservação das obras do cineasta Glauber Rocha. A enchente destruiu 83 pastas, contendo na sua maioria recortes de jornais; 26 caixas (cerca de 400 itens), contendo sobretudo periódicos e folhetos diversos; e parte da coleção bibliográfica (406 materiais – 819, incluindo as duplicatas). As equipes conseguiram resgatar 436 materiais, na sua maioria livros e periódicos; e 9 caixas-arquivos contendo documentos textuais e fotografias. Porém esses itens foram integralmente destruídos no incêndio de julho de 2021.

No mês seguinte, a atriz Regina Duarte torna-se a nova secretária especial de Cultura, quase dois meses após a exoneração de Alvim. A nomeação dura até maio, quando Regina Duarte afirma que será a nova diretora da Cinemateca Brasileira. Entretanto, a nomeação é inviável, tendo em vista que o governo não depositara na Cinemateca nenhum cargo de livre nomeação e, ainda, não detinha controle legal sobre a direção de instituição administrada por entidade privada. A pandemia da covid-19 chega ao Brasil, e uma crise sanitária se intensifica pela ausência de políticas públicas emergenciais na saúde.

Em maio, a Acerp declara não ter recebido repasse do governo desde o final de seu contrato, em dezembro de 2021. A mídia veicula que as contas de eletricidade não eram pagas há meses. Os funcionários da instituição afirmam que seus salários também estão atrasados. Profissionais ligados às administrações anteriores da Cinemateca Brasileira publicam carta aberta. A ABPA envia notificação ao governo pedindo uma explicação. A Acerp se reúne com o governo e solicita reembolso de 11 milhões de reais (US\$ 2 milhões) por despesas não cobertas relativas a 2019.

O governo quebra o contrato e fecha a Cinemateca Brasileira por completo. Sem remuneração desde abril de 2020, em 4 de junho, os funcionários da Cinemateca Brasileira, sob contrato com a Acerp, criam uma campanha *online* de financiamento de público para apoio emergencial durante a pandemia da covid-19, haja vista o país não haver providenciado vacinas em quantidades suficientes para garantir a segurança das pessoas obrigadas a trabalhar.

No dia 12 de junho, os funcionários entram em greve. Três dias depois, a Procuradoria do Distrito Federal em São Paulo entra com uma ação pública contra o governo federal, pedindo renovação urgente do contrato com a Acerp até o final de 2020. O ator de telenovelas Mário Frias é nomeado secretário especial de Cultura no dia 23 e, nesse mesmo dia, juntamente com Marcelo Álvaro Antônio, ministro do Turismo, visita a Cinemateca Brasileira para reunião com a Acerp. Nesse mesmo mês, 11 funcionários da Cinemateca Brasileira que não haviam tido seus contratos renovados acabaram por ser demitidos, mesmo sendo ilegal o ato de demissão em meio à crise sanitária nacional.

Em 6 de julho, a campanha de financiamento da Cinemateca termina, tendo arrecadado R\$125.000,00 (cerca de US\$24.000,00)⁸³, única renda para os profissionais que, até aquela data, permaneciam sem o pagamento de suas remunerações. Nesse mesmo mês, Frias envia carta à Acerp exigindo as chaves da Cinemateca Brasileira. A Associação demanda rescisão contratual definitiva.

No dia 29 de julho de 2021, um incêndio irrompeu no Galpão 1 da Vila Leopoldina. Somente em 30 de dezembro, uma visita feita pela Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) foi autorizada pela Secretaria do Audiovisual (SAv) à unidade para averiguação das condições do imóvel e do acervo após o incêndio. De acordo com o relatório de atividades do primeiro semestre de 2022 da Cinemateca Brasileira, havia 359 títulos de filmes (cópias) da distribuidora Pandora, com perda de 224 títulos. Os 135 restantes foram transferidos para a Cinemateca ou resgatadas pelos bombeiros no rescaldo do incêndio e processadas por um grupo voluntário. Outros 52 títulos de origens diversas também foram resgatados e enviados para a sede. Cerca de 200 títulos de filmes produzidos por alunos da Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP) se perderam no incêndio.

Um ano depois, o laudo da Polícia Federal sobre o incêndio afirmou que a causa foi acidental. No entanto, o próprio relatório da Polícia detecta que o incêndio começou depois de problemas na limpeza da tubulação do sistema de ar-condicionado, ou seja, por imperícia da empresa contratada para realizar o serviço de limpeza. Na semana do incêndio, a empresa Chiller, com sede no Rio de Janeiro, contratada pela Secretaria Especial de Cultura, realizava a manutenção de limpeza do sistema de ar-condicionado. Para limpar o encanamento, usou-se solda para abrir buracos e formiato de metila, um solvente que, após agir, é retirado da tubulação com gás nitrogênio. Segundo a perícia, o solvente não foi adequadamente retirado, a tubulação

⁸³ Conversão com a tabela Ipea. Retirado: setembro, 18, 2023, <http://www.ipeadata.gov.br/ExibeSerie.aspx?serid=31924>.

foi novamente fechada com solda, e o calor de 30 graus pode ter causado o incêndio na tubulação que ainda tinha vestígios de solvente. A empresa nega o laudo.

Em 30 de julho, em audiência pública no Congresso Nacional, membros do governo firmam compromisso de renovar urgentemente os contratos dos serviços básicos: segurança, limpeza, eletricidade. Também informam que haverá uma chamada pública para selecionar a nova administração da Cinemateca Brasileira, em três ou quatro meses.

Em 3 de agosto, o Sistema de Justiça Federal recusa a exigência da Procuradoria do Distrito Federal em São Paulo para a renovar o contrato com a Acerp. A Procuradoria do Distrito Federal declarou que recorreria da decisão. Uma nova carta do Secretário de Cultura, Mário Frias, à Acerp estipula o dia 7 de agosto como data final para a devolução das chaves, data em que representantes do governo e membros do departamento da Polícia Federal visitam a instituição para obter as chaves e fazer uma inspeção das instalações. A visita é monitorada por membros da sociedade civil, incluindo a ABPA. O contrato com a Acerp é oficialmente rescindido e, nesse mesmo dia, os contratos com a empresa de segurança e com os bombeiros são renovados.

Em 12 de agosto, a Acerp demite 41 funcionários da Cinemateca Brasileira, sem salários há quatro meses, em meio à crise sanitária que afligia o país. No dia seguinte, a ABPA realiza reunião com a Secretaria do Audiovisual sobre o edital para a inspeção dos arquivos na Cinemateca. A ABPA reitera a urgência da manutenção do pessoal técnico, e o governo menciona a possibilidade de recontratá-lo utilizando fundos de emergência que seriam administrados pela SAC. A partir dessa data, a Cinemateca fica sem nenhum funcionário, até a assinatura do novo contrato com a SAC, em janeiro de 2022.

A Secretaria da Cultura levou um ano e meio para realizar o edital de convocação para empresa gestora da Cinemateca. Com orçamento total de 77 milhões de reais para cinco anos, o levantamento realizado aponta que a Cinemateca precisa de, no mínimo, 12 milhões de reais por ano para manter suas atividades em um patamar mínimo, mas que, idealmente, esse valor é de 22,5 milhões de reais por ano, ou seja, o orçamento para os cinco anos de gestão deveria chegar a 115 milhões.

A empresa vencedora e única concorrente foi a SAC, que assumiu a gestão em janeiro de 2022, mas já a partir de novembro, conseguiu aportes da Fundação Vale para avaliar as perdas do incêndio e da enchente. O aporte foi de 300 mil reais, e a prestação de contas está disponível no sítio da Cinemateca.

A diferença de valores entre o que o governo repassará e o que é necessário para as atividades da instituição ficará a cargo da SAC, que deverá gerar recursos para a Cinemateca Brasileira. De acordo com o fluxo de caixa disponível no sítio da SAC, a rubrica captação própria ficou no valor de 733.546 reais no período de janeiro a outubro de 2022.

A SAC contratou equipe profissional e realizou uma série de ações, dentre todas as urgências que uma instituição abandonada demanda.

O detalhamento dessa linha do tempo dos acontecimentos ocorridos na Cinemateca Brasileira por estar vinculada ao governo federal é relevante para demonstrar que a articulação política demanda tempo, vontade, estratégias e possibilidades de confluir demandas das comunidades ao redor da instituição.

Figura 6 – Cinemateca Brasileira – linha do tempo



Linha do tempo da Cinemateca Brasileira com as respectivas transições da iniciativa privada para o governo federal, passando do setor do patrimônio para o audiovisual. Os pontos vermelhos indicam dois dos cinco incêndios. Elaboração da autora (2020)

3.2 A Retomada Cultural: Lula 2022

Os anos da presidência de Jair Bolsonaro (2019-2022), além de ausências de políticas culturais, trabalharam para desestruturar equipes, programas e projetos, adotando a omissão e a ausência de posicionamento como política cultural em geral.

Segundo o relatório de transição do governo Lula, publicado em dezembro de 2022,

O governo Bolsonaro promoveu o maior retrocesso dos últimos 20 anos na execução do orçamento destinado à cultura. A partir da extinção do Ministério da Cultura, MinC, em 2019, o governo federal reduziu em quase metade a execução orçamentária da área cultural, que já era declinante. Desde 2016, houve uma perda de 85% no orçamento da administração direta e de 38% no da administração indireta. O Fundo Nacional de Cultura, principal mecanismo de financiamento governamental do setor, teve seu orçamento reduzido em 91%. O corte foi tão acentuado que a maior parte do que restou foi canalizada para manutenção, tornando inviável qualquer atividade finalística. (Governo de Transição, 2022, p. 22)

Ainda de acordo com o Relatório de Transição, cancelamento de editais e sucateamento da máquina pública, perseguição a profissionais da cultura no âmbito do serviço público e normas autoritárias violaram os direitos e diversidades culturais imperativos nas atribuições de um órgão federal. A perda orçamentária do setor é estimada de R\$ 69 bilhões no biênio 2020-2021, cerca de US\$ 13.5 milhões, zerando o Produto Interno Bruto (PIB) do setor durante a pandemia, que variava entre 1,2% e 2,7% nos últimos anos. Os dados alarmantes demandam uma participação ainda maior de todos os agentes da cultura na reconstrução do campo e na estruturação de políticas públicas para o setor.

A posse de Lula em seu terceiro mandato, 2023-2026, recriou o Ministério da Cultura, com Margareth Menezes nomeada como ministra, que, por sua vez, nomeou novos representantes e gestores para as seis secretarias e sete autarquias vinculadas à pasta. Destaco aqui a Secretaria do Audiovisual (SaV), com Joelma Oliveira Gonzaga como secretária e Daniela Santana Fernandes como diretora de Preservação e Difusão Audiovisual, área criada na gestão de Menezes. Ainda, a nomeação de Fernanda Castro, servidora de carreira, para a presidência do Ibram. Com aporte previsto de mais de 10 bilhões de reais, a pasta retoma ações paralisadas, descontinuadas e extintas no governo anterior, além de criar editais de fomento e premiações novas.

A Cinemateca Brasileira retoma suas atividades após 16 meses fechada: a nova direção⁸⁴ é composta por 11 membros do Conselho de Administração, duas pessoas no Conselho Fiscal e a Direção, com Dora Mourão, Gabriela Queiroz e Marco Antônio Alves.

Segundo o relatório de gestão do primeiro semestre de 2023, a Cinemateca destacou o incremento no orçamento da ordem de R\$ 10 milhões; cumprimento das metas em proporcionalidade à meta projetada para o ano; formação dos novos profissionais contratados para os projetos especiais, nas áreas de Documentação, Preservação de Filmes, Laboratório de

⁸⁴ Retirado: setembro, 19, 2023, de <https://www.cinemateca.org.br/a-cinemateca/governanca/>.

Imagem e Som e Difusão de Filmes. A projeção para o segundo semestre é de que os indicadores serão cumpridos na sua integralidade, considerando sobretudo a contratação de novos profissionais em julho de 2023. Atualmente, a instituição conta com 105 pessoas.

Para além da resposta aos indicadores e demandas internas, a Cinemateca Brasileira deu início ao Projeto Viva Cinemateca, que reúne três grandes projetos inscritos na Lei Rouanet – Nitratos da Cinemateca Brasileira – Preservação e Acesso (Pronac 212939); Processamento de Acervo Audiovisual e Atualização Tecnológica (Pronac 221750); e Projeto Executivo de Restauração, Modernização e Ampliação do Complexo Arquitetônico da Cinemateca Brasileira (Pronac 220800). O Viva Cinemateca viabilizou a mostra e exposição A Cinemateca É Brasileira, que percorrerá 12 cidades em diferentes regiões do país, divulgando a filmografia nacional e todo o trabalho realizados pela Cinemateca ao longo de sua história. No entanto, a participação em debates, grupos de trabalho, audiências públicas é o que a manterá no campo em caso de crises políticas.

3.3 A Cinemateca Brasileira é Museu

As cinematecas são equipamentos culturais que possuem função social tal qual um museu e, sob as lentes da sociomuseologia, são parte integrante da sociedade, da comunidade a que pertencem, capazes de construir, reconstruir e reverberar memórias.

A Cinemateca Brasileira é inegavelmente uma instituição de memória, detentora de patrimônio material e imaterial e, de acordo com a definição de museus do Estatuto de Museus, Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, em seu artigo 1º:

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (Brasil, 2009)

Como já demonstrado, além de mostras de filmes da própria coleção e da realização de festivais de cinemas nas salas de exibição da instituição, a Cinemateca Brasileira possui um centro de documentação, uma biblioteca e uma base de dados da filmografia para pesquisa e utilização do público. Pode também ser considerada museu pelas suas atividades e presença da cadeia operatória, qual seja:

A consolidação do que delimitamos como fato museal pode ser identificada quando verificamos as facetas de um “fenômeno museológico”, um museu reconhecido como tal ou um processo museológico em franco desenvolvimento. Sob essa perspectiva, a construção desse fenômeno depende de procedimentos sistemáticos de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e ação educativo-cultural), que exigem explícita reciprocidade com a natureza tipológica construída pelo fato museal e suas especificidades de pesquisa e gestão. O conjunto desses procedimentos, desenvolvido como uma cadeia operatória, é a alavanca responsável pelo reconhecimento do mencionado fenômeno que, por sua vez, é vulnerável às necessárias capacitações profissionais, à aplicação de variadas técnicas e tecnologias e à aplicação de sistemáticas metodologias de avaliação. É o corpo que estrutura a noção de fato museal, estabelece caminhos e fronteiras para a valorização da musealidade e permite a compreensão das engrenagens dos processos de musealização. (Bruno, 2020, p. 23)

Aqui também caberia a noção de Derrida. Segundo Derrida (1995), um arquivo não seria apenas um local onde as informações são guardadas, mas também um espaço onde ocorre um processo de seleção, exclusão e interpretação. O acervo de um museu, de uma cinemateca, estaria, portanto, de acordo com Derrida, aberto a discussões e questionamentos, posto que é aberto e incompleto.

Assim, realizar mostras de suas coleções de maneira crítica, comunicando outros olhares e histórias, é um ato político que insere a instituição em um espaço social relevante. Apesar de haver um estreito laço com uma organização civil da vizinhança da sede da Cinemateca Brasileira em São Paulo, é importante lembrar que a comunidade à qual ela pertence pode ser muito mais amplamente entendida: a comunidade das cinematecas do mundo, com a participação na Fiaf, por exemplo. A comunidade das instituições de memória, tidas como as três marias das ciências da informação, arquivos, bibliotecas e museus; ainda, a comunidade de pesquisadores, estudantes e professores; e a comunidade audiovisual de produtores, realizadores, roteiristas, cenógrafos, figurinistas, atores. A Cinemateca Brasileira não existe para somente fazer mostras de filmes, porém essa comunicação é um dos braços para sua sustentabilidade, como parte da construção de um diálogo com as comunidades, produtores, instituições de educação.

3.4 Ferramentas de Gestão: Sustentabilidade e Longevidade

Em seu livro *Orientações para gestão e planejamento de museus*, Manuelina Cândido (2014) propõe instrumentos para o trabalho desenvolvido nas instituições museológicas, favorecendo o registro, a comunicação e a preservação das memórias sociais. A premissa básica

é tomar a museologia como disciplina aplicada que não se limita apenas ao olhar crítico sobre o problema, mas que atuaria de maneira prospectiva, propondo caminhos e experimentando soluções.

A proposta metodológica da autora para um diagnóstico museológico e planejamento resultou em uma matriz sintética. Cândido (2014) considera que o planejamento e a avaliação sejam dois passos sincronizados e propõe somar parâmetros museológicos para a avaliação institucional global, o diagnóstico museológico. Tal diagnóstico seria diferenciado dos demais, como estudos de público, de documentação.

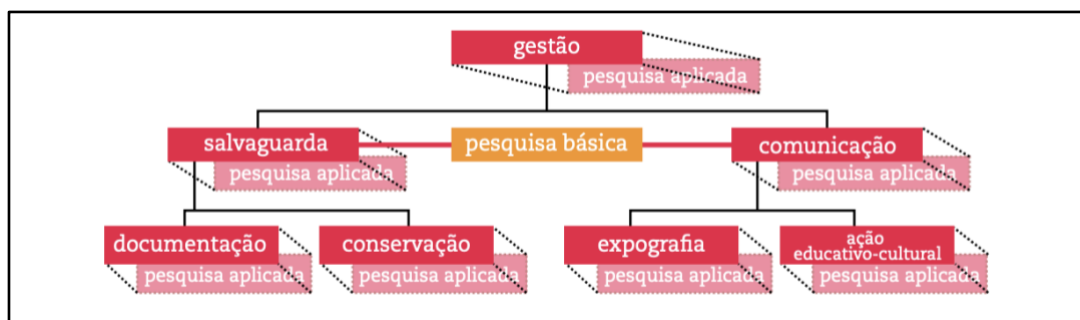
O diagnóstico, longe de ser um elemento ou argumento para a crítica aos museus, deve ser parte da motivação da equipe para a busca da qualidade. Esse é um processo profundamente pedagógico, pelo fato de que provoca uma reflexão sobre o fazer, estimula uma revisão de conceitos e práticas que tem como premissa o retorno das equipes a discussões teóricas e metodológicas, às vezes distantes do cotidiano, portanto, instiga à atualização. Finalmente, porque leva a pensar a instituição como um todo. (Cândido, 2014, p. 208)

O planejamento sistematizaria propostas por prioridades para elaborar diferentes programas museológicos. Os programas, por sua vez, seriam constituídos por projetos executivos. Segundo Cândido (2014), Lord e Markert elencam uma série de fatores internos e externos que apontam para a necessidade de planejamento em museus, destaco aqueles pertinentes à Cinemateca Brasileira. São eles:

- Fatores externos: novas políticas governamentais e nas fundações em relação a objetivos sociais e educativos; aumento dos custos relativos à segurança; declínio do suporte financeiro governamental; acessibilidade digital pela internet.
- Fatores internos: maior profissionalismo das equipes, trazendo novas ideias e padrões de atuação; aumento dos custos de operação; crescimento das coleções rumo a novos campos e materiais; incremento das equipes administrativas para captação de recursos; desenvolvimento de sistemas nacionais e globais de museus; dependência da realização de grandes exposições.

Cândido (2014) também sugere que o organograma revele o papel de cada pessoa, para que a equipe entenda cada função e a importância de um planejamento que abranja todas as áreas.

Figura 7 – Organização baseada nas coleções



Fonte: Cândido, 2014, p. 35.

Durante as aulas ministradas para o doutorado, Cândido (2014) apresentou o resultado de pesquisa, a matriz para diagnóstico museológico e planejamento. Essa matriz poderia ser aplicada genericamente à Cinemateca Brasileira para iniciar uma discussão sobre Plano Museológico na instituição, por exemplo.

Figura 8 – Matriz para diagnóstico museológico e planejamento



Fonte: Cândido, 2014, p. 53.

A Cinemateca Brasileira tem como missão preservar o cinema brasileiro e as obras audiovisuais brasileiras em geral e promover a cultura cinematográfica e audiovisual.

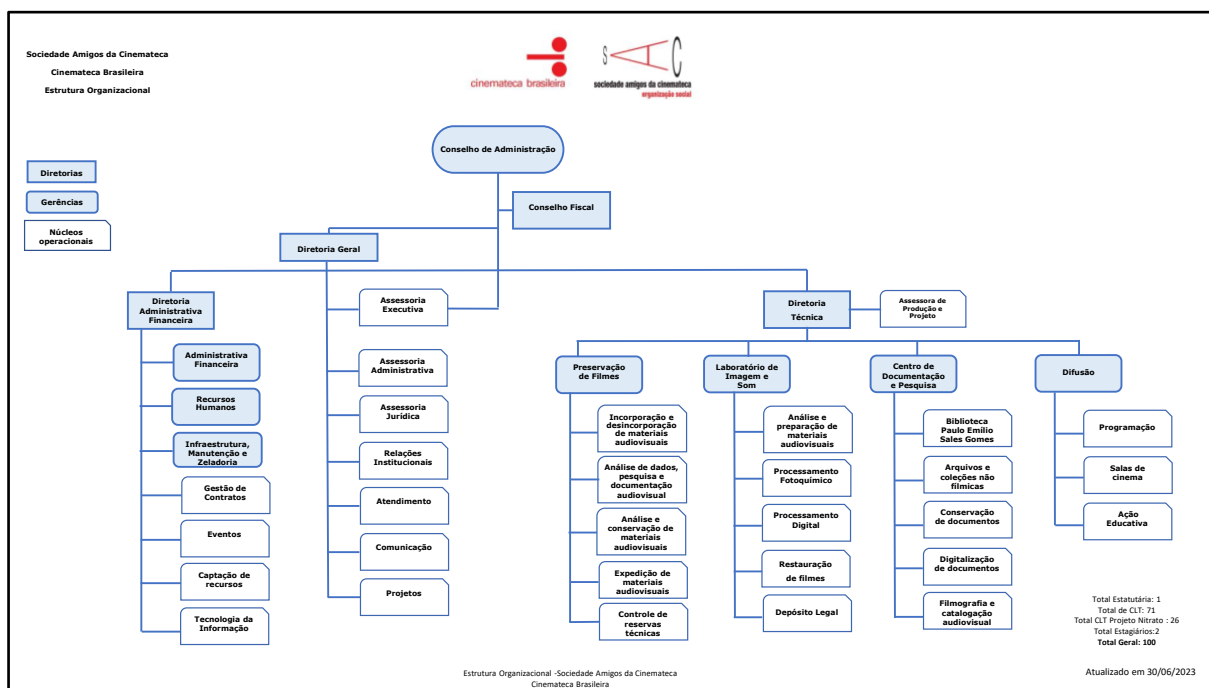
Sua visão é ser referência nacional e internacional na preservação e promoção do patrimônio histórico, artístico e documental, preservando as imagens em movimento e os modos de exibição e recepção. Tornar-se uma instituição comprometida com a inovação do campo da preservação e difusão audiovisual. Ser reconhecida como uma instituição de formação técnica e cultural. Extrapolar a condição de entidade custodiadora, contribuindo para a formação cultural da sociedade – **um museu vivo do cinema**.

Como valores, a instituição lista:

- Proteção e valorização da memória audiovisual;
- Respeito aos direitos legais e patrimoniais de seus depositantes;
- Inovação e Tecnologia;
- Promoção do conhecimento coletivo e compartilhado;
- Apoio às instituições pares;
- Transparência e Informação;
- Formação técnica e cultural;
- Valorização de seus profissionais;
- Integração com a cadeia produtiva do audiovisual;
- Sustentabilidade;
- Respeito à diversidade.

A Cinemateca Brasileira apresenta o seguinte desenho organizacional:

Figura 9 – Organograma da Cinemateca Brasileira



A partir dessas informações, seria possível realizar um diagnóstico para a elaboração de um plano museológico, conforme o exemplo dado por Fernanda Coelho (2022):

Quadro 2 – Estrutura da Cinemateca Brasileira



Coelho (2022) mostra como quatro diretorias trabalham de maneira coordenada sobre um tema específico, o filme *Deus e o diabo na terra do sol*. Vamos além e sugerimos que as diretorias técnicas trabalhem em diálogo com as outras diretorias, subsidiando, por exemplo, a diretoria-geral com números e estimativas técnicas para angariar novos fundos e redigir propostas de projetos semelhantes.

3.5 Mobilização Institucional: Advocacy

Uma das possíveis ferramentas para um Programa Institucional seria o *advocacy*. Durante os eventos do Encontro Paulista de Museus, em novembro de 2022, a palestra *online* “A importância do advocacy no cenário futuro dos museus”, no sítio do canal do YouTube do Sisem-SP, a presidenta do Conselho Internacional de Museus do Brasil, Renata Motta, afirma que o setor cultural brasileiro é nossa grande diversidade potencial, mas há também fragilidades estruturais, grandes desafios. Para Motta (2022), o setor museal é parte importante desse ecossistema, com um conjunto que reúne mais de 3 mil museus brasileiros. Nos últimos 15 anos, houve a estruturação de uma política nacional de museus, a criação do Ibram e do marco regulatório do setor, com o Estatuto de Museus, em 2009. Porém ela ressalta que se, por um lado, houve avanços estruturais importantes, por outro, observa-se que, desde 2014, com o declínio do financiamento público da cultura e a recente paralisação das políticas culturais no âmbito federal, ainda sob os impactos da pandemia de covid-19, é preciso afirmar constantemente a importância da cultura e dos museus na construção de uma sociedade brasileira com maior diversidade, equidade e justiça social.

Diante dessa crise profunda, advocacy é uma ferramenta estratégica e valiosa, que pode ser definida como um conjunto de práticas e ações coletivas para influenciar políticas públicas que possam induzir transformações sociais. (Motta in Sisem-SP, 2022)

A parceria entre Sisem-SP com a Associação Brasileira das Organizações Sociais de Cultura (Abraosc) e a Impacta Advocacy resultou em seis aulas gratuitas, em formato online, disponíveis no canal do YouTube da Abraosc, com o objetivo de capacitar os profissionais de museus no engajamento político de museus na construção de políticas públicas.

Durante o mesmo evento, Paulo Zuben, fundador e presidente da Abraosc, contou que a Associação privada, sem fins lucrativos, foi criada em 2013, com dezenas de instituições

qualificadas como Organizações Sociais de Cultura, em diferentes estados da federação, responsáveis por gerenciar, de forma eficaz e transparente, grandes equipamentos e projetos de Cultura e Educação, em parceria com o poder público. O curso ministrado *online* teria o objetivo de capacitar 50 profissionais do setor museal e disponibilizar um material de referência sobre *advocacy* e formação de um grupo de profissionais de lideranças em diferentes setores.

O *advocacy* é muito importante. Pouca gente reflete que nós vivemos no Brasil não só os problemas de representatividade, problemas sociais. Nós vivemos também um problema de participação de nós da sociedade civil. Temos pouca tradição na formação fundações ou associações como outros países. (Hartung in Sisem-SP, 2022)

Pedro Hartung, que também falou neste mesmo evento, a participação nesses espaços funcionais já é feita, e já se sabe da importância dessa articulação política, de conversas com os responsáveis que tomam a decisão. Mas é o *advocacy* que traz segurança para essa participação, com ferramentas transparentes, que dão segurança, inclusive jurídica, para se fazer essa terceira via de interesses, exercendo o que, na verdade, é um direito nosso, um direito constitucional de participar, de influenciar e dar elementos para as tomadas de decisão.

No caso do setor de museus, por exemplo, para Hartung (2022), é um dever, além do direito, porque serve justamente para ocupar o espaço de tomada de decisão, para participar de uma disputa muitas vezes traduzida em normas, leis ou decretos editados de forma participativa do processo legislativo, por exemplo, indo ao Congresso Nacional, em audiências públicas, propondo alterações ao texto de lei. É importante criar coalizões, associações ou formas associativas de mobilização, e a *advocacy* possibilita a ação para contribuir com a visão dos museus de maneira organizada, dialogar com executivos em todas as esferas da federação, seja União, sejam estados ou municípios.

No Brasil, essa prática é quase desconhecida na área da cultura, porém o modelo estadunidense nos oferece um bom parâmetro de sucesso: a Aliança Americana de Museus (AAM) é uma associação sem fins lucrativos especializada em *advocacy* para museus nos Estados Unidos. A AAM reúne profissionais para pressionar o Congresso Nacional na aprovação de editais de fomento e manutenção dos orçamentos federais para o setor, e trabalha com a criação de redes e comunicação entre museus. Apesar de exigir um valor do profissional associado, a Aliança oferece inúmeras ferramentas gratuitas sobre *advocacy*, gestão e comunicação institucional no seu sítio na internet, além de promover encontros, conferências e audiências públicas com representantes políticos no Congresso Nacional daquele país.

Este é um ponto importante para nós, especialmente nas discussões acadêmicas e políticas: enfatizar que os acervos e as coleções são, em si, um poder político que deve sempre ser reconhecido como tal e, por isso, contextualizado e questionado.

Esse reconhecimento pode vir a ser a formulação de políticas públicas resultantes de um diálogo, de uma reivindicação dos setores e dos agentes atuantes: é o caso dos Pontos de Memória do Brasil, uma iniciativa de política federal advinda de um diálogo com comunidades organizadas e suas memórias coletivas. (Pereira, 2018)

3.6 Outros Pontos sobre Gestão

Uma outra problematização importante para um programa institucional seria considerar as consequências do que a profissionalização da indústria cinematográfica e a mercantilização do cinema trouxeram para os acervos audiovisuais: as narrativas de ficção tomaram o espaço dos filmes documentários e experimentais, dada sua facilidade de difusão. Ao mesmo tempo, a dependência orçamentária das instituições de memória força uma opção por coleções em que os patrocínios e apoios financeiros viriam com facilidade. A consequência é a formação de coleções de longas-metragens viabilizadas pela indústria cinematográfica. Então, para se ter de fato um acervo audiovisual que esteja condizente com as tantas formas de manifestações artísticas possíveis nessa linguagem, como financiar a preservação desses filmes de grupos e artistas cujas manifestações estão fora desse contexto da indústria cultural? A democratização do acesso aos meios de produção e veiculação do audiovisual, especialmente com a chegada da internet, pode ser o caminho para a construção de novos paradigmas de coleções audiovisuais no século 21, juntamente com uma política pública em que o Estado tenha as ferramentas de fomento direcionadas para as coleções não industriais do audiovisual.

Durante as aulas do doutoramento, o professor doutor Mário Chagas nos mostrou a ideia de museus como espaços de legitimação de poder. Se analisarmos a lógica do depósito legal *versus* as políticas de aquisição, poderemos apontar qual poder está sendo legitimado nos acervos da Cinemateca Brasileira. Conforme já mencionado, até meados de 1990, as coleções da Cinemateca se formaram com doações e prospecções, intercâmbios para festivais internacionais, muitas vezes sem qualquer possibilidade de assegurar esses objetos. A partir de meados de 1990, a formação de acervos fílmicos se dá a partir dessa legislação, quando faz da Cinemateca o único depositário legal de todo filme nacional produzido com aportes federais advindos de editais, chamadas públicas, descontos ou abatimentos fiscais, como, por exemplo,

pela Lei Rouanet, ou patrocínio de empresas públicas, tais como Petrobras, Correios. Logo, o que não faz parte desse conjunto de obras cinematográficas nacionais, para além da lei, precisa ser pensado.

É necessário um olhar crítico para a proposição de um processo sociomuseal em prol da preservação audiovisual por meio de políticas públicas, com a participação da sociedade civil, de comunidades de estudantes, cineastas, museólogos que contribuam para a diversidade da coleção, sem que o critério do fomento financeiro seja o principal vértice de aquisição de coleções.

Por fim, um outro tópico propositivo seria o debate sobre a gestão dos equipamentos que mantêm coleções audiovisuais. Uma Organização Social sem Fins Lucrativos, ao assinar contrato de gestão com ente governamental, recebe transferências financeiras do governo para a gestão de equipamentos públicos, desde hospitais a teatros. O governo federal, contudo, adota o contingenciamento orçamentário: o bloqueio das dotações orçamentárias que são liberadas mês a mês, a partir do início do primeiro mês do calendário. O objetivo seria o de assegurar o equilíbrio orçamentário para equilibrar a execução das despesas e a disponibilidade efetiva de recursos, de acordo com a disponibilidade do Tesouro Nacional. Porém a realidade dessa prática quase nunca responde às necessidades da instituição e ao contrato assinado com essas organizações. No caso da gestão da Cinemateca, por exemplo, a partir de 2022, a SAC assinou com a SAv um contrato de gestão no valor de 77 milhões de reais, por um período de cinco anos. Porém é importante enfatizar que esse valor não está no fluxo de caixa: é uma previsão de repasse. A Cinemateca Brasileira conta com esses valores, mas não existe garantia real de que o aporte será repassado mensalmente para cobrir as despesas previstas. O resultado é, muitas vezes, o atraso no pagamento dos contratos de serviços e bens, pela parte da Organização Social, que, por sua vez, raramente possui fluxo de caixa para cobrir despesas sem o repasse federal.

Ainda no caso da Cinemateca Brasileira, esse modelo de gestão realiza a contratação de profissionais para completar projetos, e tais profissionais são dispensados quando o trabalho é entregue, seguindo a tônica da uberização do trabalho. Nas primeiras décadas, a Cinemateca tinha servidores que foram transferidos de outras instituições. Atualmente, não há servidor público, e a natureza precária do contrato temporário gera um “esquecimento” de processos institucionais, ou seja, ausência de projetos executados e estabelecidos como parte da memória institucional de procedimentos, cruciais na conservação. Como consequência desse tipo de gestão, existe hoje uma lacuna entre a necessidade de profissionais formados e o número de

peessoas capacitadas para os trabalhos especializados de preservação audiovisual. A Cinemateca Brasileira nunca teve concurso público específico para substituir os aposentados ou a escassez de técnicos e, no Brasil, não há um curso técnico ou superior voltado para a área.

3.7 Instituições de Preservação Audiovisual em Números

Apesar da retomada, a Cinemateca Brasileira segue sem uma inserção institucional nas políticas de preservação do patrimônio nacional, e sem privilegiar o contexto de decolonização já enfrentado pelo setor. Essas ausências precisam ser sanadas porque somente uma ocupação política da instituição poderá prevenir um novo ciclo de interrupções e rupturas que estão sempre à espreita no Brasil. Por estar no escopo do governo federal, deveria ter o protagonismo na tarefa transdisciplinar que é a preservação audiovisual: tema transversal a bibliotecas, arquivos, museus, cinematecas, universidades, emissoras de televisão, produtoras de audiovisual demanda uma coordenação governamental.

Um exemplo dessa coordenação ocorreu os anos 2000, conforme já vimos: o Sistema Brasileiro de Informação Audiovisual (SiBIA) e o Censo Cinematográfico, mesmo descontinuados, possibilitaram a criação da base de dados da Filmografia Brasileira. É necessário dar continuidade a esse projeto, que deve ser gerido pelas entidades que possuem especialistas e coleções audiovisuais representativas; e a Cinemateca Brasileira deveria ser a gestora dessa iniciativa. Algumas ações estão ocorrendo isoladamente, enquanto a problemática só possui uma tese em sociomuseologia sobre o tema: na pesquisa realizada de Tânia Mendonça, no Departamento de Museologia da Universidade Lusófona (2012), ela propõe o mapeamento do patrimônio cinematográfico no Brasil. A autora utilizou questionários e entrevistas a museus de imagem e do som. Segundo ela, dos 44 questionários enviados, somente 13 foram respondidos em tempo para a entrega da tese. Os museus foram selecionados a partir do cruzamento de dados de três fontes: o Cadastro Nacional de Museus do Ibram; o Guia USP (2000); e o I Forum Mises (2009).

Podemos inferir algumas questões acerca desses resultados, sem entrar no conteúdo das respostas. Primeiramente, a pesquisa é feita tão somente com instituições que se autodenominam museus de imagem e do som e desconsidera outras instituições que, apesar de não se reconhecerem como museus de imagem e do som, possuem acervos audiovisuais, a exemplo de centros de cultura, arquivos e cinematecas.

Com base em Tânia Mendonça (2012), realizamos nosso próprio levantamento utilizando o Cadastro Nacional de Museus, atualmente acessível de forma *online* pelo sítio museusbr. Até dezembro de 2022, o Cadastro registrava 3.927 museus. Há três campos de filtros de pesquisa, que são: Estado, Tipos e Temáticas, conforme abaixo:

1. Selecione o Estado:

- ☐ Acre
- ☐ Alagoas
- ☐ Amapá
- ☐ Amazonas
- ☐ Bahia
- ☐ Ceará
- ☐ Distrito Federal
- ☐ Espírito Santo
- ☐ Goiás
- ☐ Maranhão
- ☐ Mato Grosso
- ☐ Mato Grosso do Sul
- ☐ Minas Gerais
- ☐ Pará
- ☐ Paraíba
- ☐ Paraná
- ☐ Pernambuco
- ☐ Piauí
- ☐ Rio de Janeiro
- ☐ Rio Grande do Norte
- ☐ Rio Grande do Sul
- ☐ Rondônia
- ☐ Roraima
- ☐ Santa Catarina
- ☐ São Paulo
- ☐ Sergipe
- ☐ Tocantins

2. Selecione os Tipos:

- ☐ Tradicional/Clássico
- ☐ Virtual
- ☐ Museu de Território/Ecomuseu
- ☐ Unidade de Conservação da Natureza
- ☐ Jardim Zoológico
- ☐ Planetário
- ☐ Herbário
- ☐ Oceanário
- ☐ Botânico

3. Selecione as Temáticas:

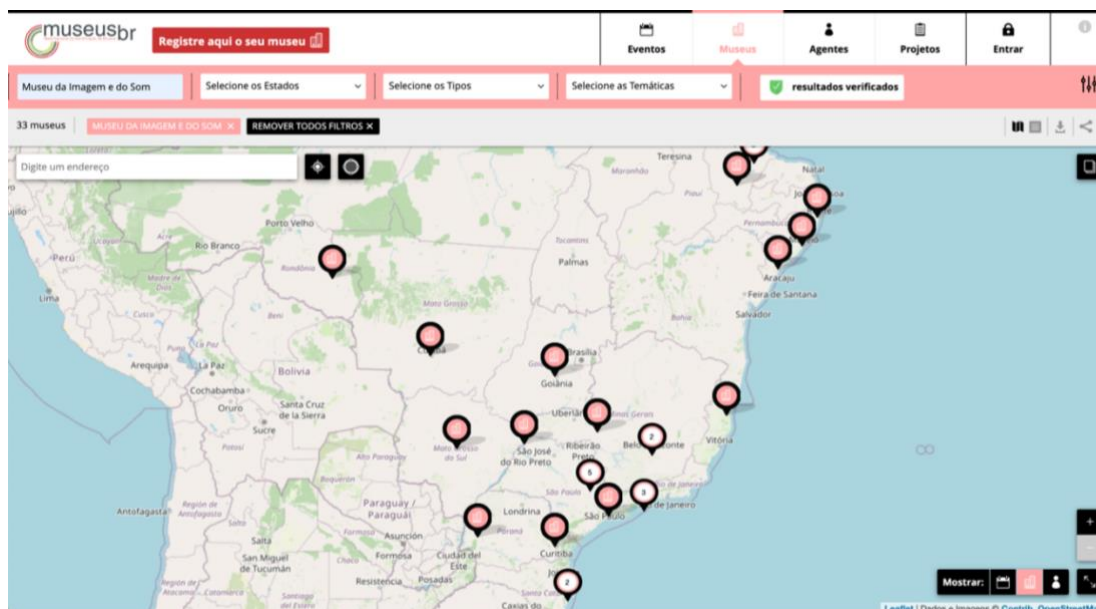
- ☐ Artes, Arquitetura e Linguística
- ☐ Antropologia, Arqueologia
- ☐ Ciências Exatas, da Terra, Biológicas e da Saúde
- ☐ História
- ☐ Educação, Esporte e Lazer
- ☐ Produção de Bens e Serviços
- ☐ Defesa e Segurança Pública

No campo Buscar Museu, inserimos *Museu da Imagem e do Som*. Sem preencher nenhum outro filtro, obtivemos como resultado 33 instituições.

Em nova busca no mesmo campo, inserimos a palavra *Audiovisual*. Também sem preencher nenhum filtro, obtivemos o resultado de mais quatro instituições: no Ceará, o Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas; em Pernambuco, Museu de Cinema e Animação Luiz Gonzaga; na Bahia, o Museu Roque Araújo de Cinema e Audiovisual; e no Estado de São Paulo, o Museu do Esporte.

Utilizando a mesma metodologia, inserimos *Cinema* no campo Buscar Museu, e o resultado foi de 11 instituições. Nesse resultado, identificamos que há instituições duplicadas, como é o caso do Museu da Imagem e do Som do Paraná, que aparece tanto na primeira busca quanto nesta última. Para o resultado com a palavra *Televisão*, encontramos três instituições, e outros três lugares de memória com a palavra *Vídeo*.

Figura 10 – Ambiente virtual para pesquisa no sítio mapas culturais



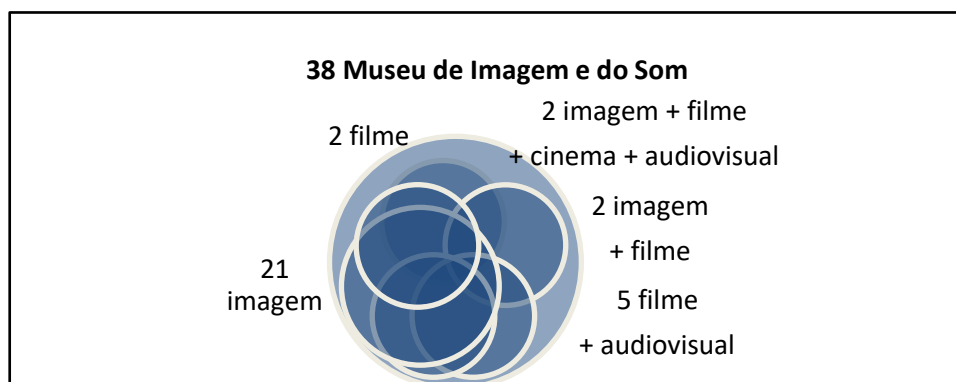
Fonte: museusbr. Acesso em: mar. 2022.

O sítio Mapas Culturais também disponibiliza ferramentas de busca, mas sua utilização traz um problema de metodologia: ocorre que é possível fazer o *download* da pesquisa e, com base na planilha gerada, refazer essa mesma pesquisa utilizando os demais campos preenchidos pelas instituições. A planilha contém informações de nome, endereço, telefone, tipologia, tipo de acervo, além de perguntas de respostas sim ou não.

Ainda pelos passos de Mendonça (2012), refizemos a pesquisa mantendo o nome *Museu da Imagem e do Som* e filtramos o campo *descrição longa*, inserindo as seguintes palavras: audiovisual; cinema; filme; imagem. Além dessa busca, adicionamos uma segunda, com a soma dessas palavras. Por exemplo: audiovisual + cinema + filme + imagem. O diagrama

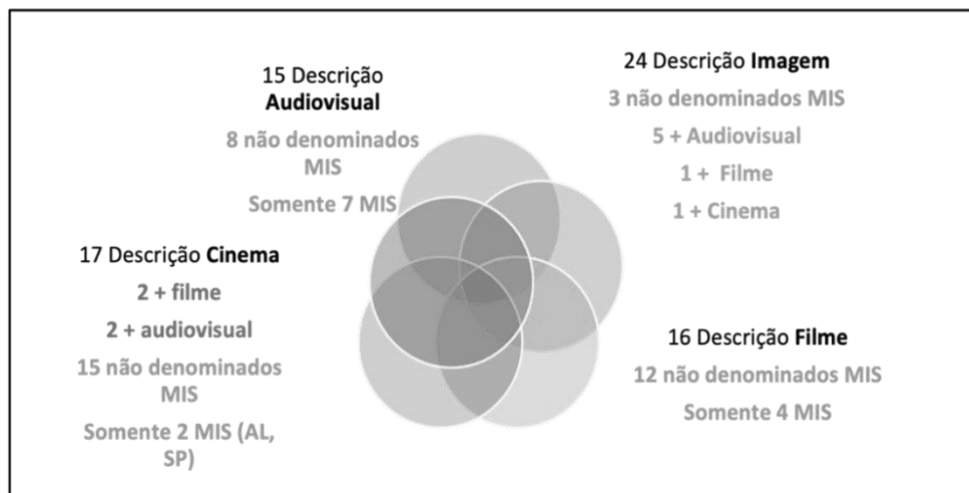
a seguir ilustra os resultados desse cruzamento de dados: dos 38 museus de imagem e do som, dois mencionam a palavra *filme* na descrição curta do formulário; 21 utilizam a palavra *imagem*; outras duas instituições se autodescrevem com as palavras *imagem* e *filme* combinadas. Além dessas, duas outras instituições utilizaram quatro palavras no campo de descrição, e cinco locais informaram sua descrição com as palavras filme + audiovisual.

Figura 11 – Conjunto de museus de imagem e do som e suas variações



Elaboração da autora, 2021.

Figura 12 – Conjunto de museus que não contém as palavras “imagem e do som”



Elaboração da autora, 2021.

Em seguida, realizei outra busca: utilizei o total de instituições e fiz somente o preenchimento do campo curto de descrição, com as palavras *imagem* e *som*. Assim, foi possível encontrar instituições não denominadas “museu da imagem e do som”, mas que se autodescrevem com alguma palavra do campo do audiovisual, a exemplo do Museu da Televisão e da Associação Cultural Videobrasil.

Em um outro levantamento publicado no catálogo da Mostra CineOP, de Ouro Preto, em 2018, durante sua 13ª edição, a lista de 135 entidades denominadas *Arquivos, acervos e coleções* exclui, por exemplo, as universidades, que são computadas como *Instituições, entidades, empresas colaboradoras e observadoras*, mas que, sabe-se, possuem acervos audiovisuais em suas faculdades de cinema e comunicação, bem como em suas bibliotecas e arquivos. Das 135 entidades listadas, há 12 instituições que também estão na base de dados dos Mapas Culturais.

Apesar de esse levantamento auxiliar em uma visão mais geral, mesmo com os números mencionados, é impossível saber de fato quais instituições possuem coleções audiovisuais, já que os campos do questionário do Ibram não foram desenhados para tal. Por isso, é de suma importância um mapeamento do patrimônio cinematográfico no Brasil em um projeto estatal, de fôlego, com orçamento e prazos largos, que empregue uma metodologia que envolva a complexa tarefa de criar um vocabulário controlado, que contenha a definição e uso das palavras do campo audiovisual, além de fazer uma verdadeira varredura nas instituições de memória do Brasil para que seja possível saber onde se encontram as coleções audiovisuais, de filmes, de televisão, públicas, privadas e particulares, com ou sem uso comercial, sensíveis ou passíveis de restrição, dentre outros critérios.

Do ponto de vista metodológico, as etapas seriam a criação de ferramenta para coletar dados: por meio de pesquisa em bases de dados, contato com associações e redes, análise de diretórios online e busca em fontes acadêmicas. O banco de dados ideal seria aquele capaz de armazenar e compartilhar as informações com categorias de dados já utilizadas por outros repositórios com uma interface para pesquisas e acesso para possíveis novas contribuições.

A Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) é responsável pela criação do Plano Nacional de Preservação Audiovisual (PNPA). O Plano foi lançado em 2016, na 10ª edição da Mostra de Cinema de Ouro Preto – CineOP. O trabalho coletivo representou um marco para o setor: sintetiza demandas históricas, demonstra o amadurecimento do campo da preservação audiovisual e aponta a urgente necessidade de uma maior articulação com as instâncias governamentais. É ainda um diagnóstico sobre a preservação audiovisual no Brasil – suas instituições, os profissionais da área, os avanços e os desafios para a implementação de políticas públicas. O PNPA também estabelece definições, normas e padrões técnicos, além do estatuto dos profissionais envolvidos nessa atividade no Brasil. O objetivo inicial era de apresentá-lo para Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e, em seguida, encaminhá-lo para consulta pública, promovendo interlocução ampla com a sociedade civil e o setor

audiovisual como um todo. No final de 2022, a articulação foi retomada, e o Plano está nas mãos do MinC. A ABPA também está fazendo um mapeamento amplo no Brasil. As ações do grupo de trabalho (GT) de Mapeamento de acervos audiovisuais e sonoros têm por objetivos:

- conhecer os arquivos audiovisuais e sonoros sediados no Brasil;
- subsidiar, através das informações produto deste levantamento, ações de promoção, integração e colaboração entre os arquivos;
- encorajar e gerar estudos e projetos em políticas públicas atendendo à importante necessidade de preservação de nosso patrimônio cultural audiovisual e sonoro;
- dar visibilidade para os arquivos sonoros e audiovisuais no âmbito dos cenários cultural, educacional e político no Brasil;
- disseminar dados que demonstrem a real e efetiva presença dos arquivos sonoros e audiovisuais no Brasil, bem como suas necessidades, suscitando mobilização para que haja condições adequadas para continuarem em sua missão.

Em paralelo, em setembro de 2023, o Ibram lançou o repositório Brasiliana⁸⁵ de acervos nacionais: a plataforma reúne coleções digitalizadas de museus brasileiros em um só espaço e disponibiliza o patrimônio dos museus brasileiros em um repositório acessível ao público. Com o objetivo de democratizar o acesso à cultura, permite a pesquisa de coleções de diversas instituições culturais em um só lugar.

Ainda, a plataforma engloba uma ampla diversidade de acervos, abarcando diferentes regiões do país, épocas históricas e áreas de conhecimento. Ela possui busca integrada com curadorias temáticas, que reúnem peças de diferentes museus sobre um mesmo assunto.

Graças ao projeto de 2008, parceria da Cinemateca Brasileira com o CTA_v e com a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP), o Plano de Trabalho Digitalização de Acervos e o Banco de Conteúdos Audiovisuais Brasileiros MinC criou um repositório para disponibilizar conteúdos audiovisuais digitalizados e seus respectivos dados catalográficos. A execução do projeto foi favorecida também por um contexto de modernização das áreas técnicas da Cinemateca Brasileira, através de investimentos para aquisição de máquinas e tecnologias voltadas ao processamento do acervo. O Banco de Conteúdos Culturais⁸⁶ disponibiliza, desde 2009, os conteúdos digitais que integram o acervo da Cinemateca Brasileira e são fruto de diferentes programas e projetos de digitalização executados pela instituição nas últimas duas

⁸⁵ Retirado: setembro, 18, 2023, de <https://brasiliana.museus.gov.br/sobre-a-brasiliana-museus/>.

⁸⁶ Retirado: setembro, 18, 2023, de <http://www.bcc.org.br/>.

décadas. A partir de atualizações e versões posteriores, serão incluídos novos materiais, ampliando o acesso e as possibilidades de pesquisa pelos usuários do BCC.

As plataformas digitais podem desempenhar um papel importante na promoção do diálogo e na difusão do acervo das cinematecas para alcançar um público mais amplo, superando barreiras geográficas e facilitando o acesso a obras de diferentes períodos e países. Além disso, as plataformas digitais também podem servir como espaços de diálogo e interação, uma oportunidade para a troca de conhecimentos, discussões críticas e criação de novas interpretações e entendimentos sobre memória audiovisual.

É importante ressaltar questões como direitos autorais, preservação da integridade e autenticidade das obras. É fundamental garantir que os filmes sejam exibidos de acordo com as práticas éticas e legais, respeitando os direitos dos cineastas e dos detentores de direitos autorais, além de restrições de conteúdos sensíveis, para a preservação das pessoas, em especial menores de idade, vítimas de violência, cenas que infrinjam direitos humanos.

Apesar de todas essas iniciativas, no momento, é impossível mensurar a quantidade e qualidade das coleções brasileiras e, por consequência, impossível criar uma prioridade de ações de preservação para o campo. No entanto, essas ações poderiam dialogar entre si para unificar resultados em uma só plataforma, como a Brasileira, por exemplo, para um acesso rápido sobre os números crescentes.

O objetivo principal de uma cinemateca no século 21 deveria ser a preservação para a difusão com o olhar de hoje para as histórias de ontem, atenta ao debate crítico e à linguagem audiovisual. Dar acesso à história do cinema sem a pretensão da neutralidade histórica, mas com ferramentas que estimulassem o debate e a alfabetização audiovisual das pessoas. Só cidadãos críticos podem criar políticas públicas, cobrar das entidades governamentais as suas ausências ou fraquezas.

Os objetos de estudos da museologia trouxeram, além da tradicional perspectiva organizacional, logística e concreta, leituras mais sociais e culturais tanto das coleções quanto do papel do museu nas sociedades. As novas museologias colocam o museu a serviço das sociedades e estas como partícipes da construção desses museus. O cinema é talvez a arte que mais represente o século 20, com sua evolução tecnológica, passando pelas diversas “janelas” de exibição, chegando às minitelas dos nossos telefones. Independentemente de qual tipo de cinema, essa manifestação arte-indústria deve ter espaço nos museus. Inserir a preservação do audiovisual no campo da museologia é urgente para preencher uma lacuna na discussão das

cinematecas como centros de memória que se utilizam de processos museais para difusão do patrimônio audiovisual.

A sociomuseologia traz um escopo de teorias e ferramentas para os debates políticos de preservação audiovisual e da função social dos museus com coleções audiovisuais porque enfatiza aspectos participativos. Acredito ser possível uma gestão sociomuseal para a Cinemateca Brasileira, inserindo-a em uma política pública para a memória, representando o Brasil em eventos internacionais, protagonizando debates sobre decolonização nacional nos acervos audiovisuais, e gerindo redes de cinematecas e acervos audiovisuais no Brasil.

CAPÍTULO 4: NAVALHA NA CARNE⁸⁷

Neste capítulo, faço relatos e análises dos eventos acadêmicos e profissionais do campo da preservação audiovisual, na Europa e no Brasil, durante os anos de 2020-2023. O intercâmbio de experiências e impressões foram relevantes para corroborar a importância desta pesquisa e reiterar a minha inquietação sobre a distância entre o mundo da preservação audiovisual e as questões decoloniais que já fazem parte dos temas no campo museal.

A partir da década de 1980 e, com mais intensidade, a partir dos anos 2000, a base de movimentos sociais produziu impactos diretos nos museus normativos. A partir de 2015, os movimentos ganham a coalizão de profissionais de grandes museus e vão se associar ou criar movimentos exigindo que essas instituições revejam suas posturas pelo respeito às diferenças. É também a partir dos anos 2000 que as restituições de patrimônios de bens culturais, a repatriação, se tornam um movimento mais estruturado, mesmo que antes já existissem negociações e demandas isoladas sobre o tema. Quando se fala de repatriamento, ainda é sobre colonialidade, e não há solução se não houver um olhar crítico e coletivo para o problema.

Em 1990, um grupo de arquivistas audiovisuais iniciou uma discussão sobre a necessidade de se criar um corpo teórico para fundamentar as atividades profissionais do setor. Com o apoio da Unesco, em 1994, Ray Edmondson iniciou a catalogação de definições e conceitos chancelado por arquivistas especializados em audiovisual e publicou a primeira edição do livro *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*, em 1998. A obra coleta as definições de arquivo, que seriam, dentre muitas outras, “os próprios registros e documentos, quando deixam de ser de uso corrente, mas podem ter relações com atividades, direitos, posses, etc. de uma pessoa, de uma família, corporação, comunidade, nação ou outra entidade”; ou, ainda, “a agência ou organização responsável pela coleta e guarda de documentos” (Edmondson, 2013, p. 30).

Edmondson (2013) defende que a utilização do termo arquivo é no sentido de ser um espaço de organização genérico em comparação aos termos museu e biblioteca e porque, aparentemente, a Cinemateca Francesa, na década de 1930, deu origem a essa tendência. Ele define também que a arquivística audiovisual é um campo que abarca todos os aspectos da guarda e repercussão de documentos audiovisuais, além da administração dos locais onde eles são guardados e das organizações responsáveis pela execução dessa tarefa. Entendo que todos

⁸⁷ *Navalha na carne* (direção Neville D’Almeida, 1997, 35mm, cor, 108 min, ficção).

os termos em questão demandam revisões, como é o caso da definição de museu, aprovada pelo Icom.

A interlocução do Estado é fundamental nessa discussão: governos devem construir suas políticas culturais tendo em mente a diplomacia e o envolvimento das plataformas internacionais, com as Nações Unidas, Unesco e demais órgãos multilaterais, na elaboração de premissas para políticas internacionais que sejam perenes e equânimes. O estatuto do repatriamento deve ser um termo definido em recomendação internacional, elaborado com o pensamento na equanimidade das questões relativas aos objetos. A Recomendação sobre Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento, de 1980, prevê a relevância de os estados manterem suas coleções audiovisuais, porém, na seção de Princípios Gerais da Recomendação, lê-se:

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 também podem fazer parte do patrimônio cultural de um país quando forem de especial importância nacional do ponto de vista da cultura ou da história do país em questão.
(Unesco, 1980. Tradução livre)⁸⁸

Seria possível interpretar que a Recomendação aceita a apropriação de coleções audiovisuais por outros países, desde que ela faça parte da história desse país. Isso abriria um possível precedente para que os países colonizadores não devolvessem coleções para os países colonizados? A Unesco parece se manter inerte às questões de apropriações culturais enquanto não houver uma revisão da Recomendação de 1980.

A questão também demanda vontade política das instituições de memória: discutir o assunto internamente e entender como política de aquisição e descarte podem influenciar os pensamentos tradicionais sobre o tema. Para a professora doutora Graça Teixeira, a museologia social nas práticas curatoriais participativas é fundamentada na escuta sensível, com o objetivo de aplicar um modelo de gestão em que a interlocução com e entre sujeitos seja elemento fundante na construção de narrativas inclusivas, (re) interpretação dos diversos patrimônios e a devida difusão e comunicação. Esse seria um passo para a institucionalização das práticas de repatriação, por exemplo. O olhar decolonial de Quijano, nos eixos do poder e do saber e ser é

⁸⁸ Retirado: setembro, 25, 2023, de <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>.

incontornável, já que a colonialidade é um projeto de poder que construiu uma matriz de saber que legitima a existência do ser. Françoise Vergès (2005)⁸⁹ explora formas de transformar estruturas coloniais nos museus, promovendo a inclusão e a representação de vozes e histórias marginalizadas. A autora examina práticas museológicas alternativas que desafiam a supremacia branca e valorizam o conhecimento e a cultura de comunidades colonizadas e defende a necessidade de uma abordagem interseccional e decolonial na construção e curadoria de exposições, bem como na gestão e governança dos museus.

4.1 Cooperação e União: Ferramentas Decoloniais

Entre os dias 24 e 29 de abril de 2022, em Budapeste, Hungria, aconteceu o Simpósio Anual da Fiaf. As instituições associadas se reuniram para debates institucionais e, ao final do dia 27, aconteceu a projeção do filme húngaro *O uniforme do operário*⁹⁰, de 1914. Farei o relato da projeção para demonstrar como as questões de gestão e funcionamento das instituições da Fiaf me parecem totalmente desconectadas com os problemas decoloniais.

O filme em nitrato, restaurado em 2022, foi encontrado no acervo do Eyefilmmuseum em 2017 e entregue ao Arquivo Nacional da Hungria. A devolução da obra, sua restauração para difusão e sua preservação em terras húngaras são de suma importância para os arquivos nacionais daquele país.

Porém, destaco uma perspectiva crítica sobre a exibição do filme durante o evento, enfatizando o conteúdo da película. O filme narra a história de Hornyai, rico proprietário de fábrica que parte para um descanso em sua fazenda. Lá, encontra uma cigana com quem tem um breve romance. De regresso ao seu escritório, Hornyai recebe uma carta anônima com uma reclamação sobre o capataz Darvas. Hornyai veste-se com seu antigo uniforme de operário e passa a trabalhar na sua própria fábrica disfarçado para apurar o ocorrido. Enquanto isso, sua mulher e filha viajam para a fazenda onde se alojou a cigana. À noite, Hornyai testemunha Darvas, um antigo trabalhador, contrabandear produtos; ao ser confrontado, Darvas explode a caldeira e coloca a culpa em Hornyai, que é preso pela polícia. Enquanto isso, na fazenda, a filha de Hornyai é sequestrada pela cigana, que, ao ser presa, vai para a mesma prisão que Hornyai. Ao ver o homem, a consciência da cigana é abalada; ela foge, informa a esposa da prisão do homem e ele é libertado.

⁸⁹ *Cahiers d'études africaines*, 2005.

⁹⁰ Tradução livre da autora do título original *The Workman's Overall – a Munkaszubbony*.

Conforme já citei, o filme, realizado por Istvan Brody, é o mais antigo longa-metragem sobrevivente na coleção do Arquivo Cinematográfico Húngaro. Para além da importância histórica do documento audiovisual como objeto e técnica, pergunto se, sob a perspectiva decolonial, teria a Fiaf projetado um filme claramente xenofóbico e patriarcal. Em caso afirmativo, teria a Federação o papel de contextualizar a obra nos dias de hoje, especificamente na Hungria, país em que ciganos seguem vitimizados e racializados pelas políticas públicas? Seria função da Fiaf, assim como do Arquivo Nacional da Hungria, trazer um filme restaurado em um contexto social de debate decolonial? Sim! É urgente assumir essa responsabilidade porque, como disse Didi Cheeka durante sua apresentação no Simpósio de Amsterdã, “Se na Europa, você é arquivista e não questiona o procedimento da sua instituição, então você também é parte do problema.”

Esse acontecimento durante a conferência da Fiaf me parece emblemático para denotar o ponto cego em que as instituições europeias vivem. Mesmo que reconheçam a importância de arquivos que representam diversas culturas e etnias, parecem não tomar para si a postura ativa de desconstruir um histórico de erros. Concordando com Didi Cheeka, que propõe que arquivistas, acadêmicos, pesquisadores e cineastas, ao se utilizarem de material de arquivo audiovisual na Europa, extraídos de ex-colônias, questionem essas instituições sobre a origem e sobre para quem dar acesso a esse material.

A Fiaf, apesar de 84 anos de existência, mesmo com representatividade em diversas regiões do mundo, termina por corroborar um possível isolamento dos acervos audiovisuais, somado às disparidades exponencialmente criadas, especialmente nos últimos 20 anos, com o advento das tecnologias digitais. A Federação se mantém engessada nas premissas que a criaram, em um cenário de pós-guerra na Europa e de inúmeras dificuldades de comunicação e diálogo anteriores à Era da Informação.

O Eyefilmmuseum, em Amsterdã, realiza, há sete anos, conferências internacionais sobre arquivos audiovisuais. Em 2022, entre os dias 29 e 31 de maio, a 7ª Conferência Internacional Eye⁹¹ teve como tema Arquivo Audiovisual Global – Intercâmbio de Conhecimentos e Práticas. De acordo com a comissão organizadora, desde os anos 2000, os arquivos audiovisuais deixaram de ser instituições fechadas e se tornaram atores em rede,

⁹¹ O evento teve o formato híbrido, presencial e *online*. As gravações das atividades ficaram disponíveis para os presentes e participantes por um período de um mês. Participei de todas as atividades como ouvinte, na modalidade presencial, e realizei anotações durante as sessões. Ainda, fiz a degravação do áudio dos eventos mais relevantes para o tema desta pesquisa para complementar as anotações com a devida tradução do inglês para o português brasileiro. Solicitei apoio financeiro para o Departamento de Museologia, porém não obtive retorno sobre a emissão do recibo do valor da passagem de avião.

interagindo com os utilizadores e partilhando conteúdos graças ao advento da era digital, que permite maior acesso e visibilidade dos arquivos. Por outro lado, a era digital expôs o que denominam *fratura digital das disparidades globais*, que existem há décadas. Embora os arquivos nacionais e comerciais mais ricos, especialmente na Europa e América do Norte, se concentrem predominantemente na digitalização do seu património próprio, ou seja, nacional, muitas outras obras audiovisuais produzidas noutros locais não são preservadas e tornadas acessíveis. “As relações de poder globais exacerbaram os riscos arquivísticos preexistentes e aumentaram exponencialmente as disparidades nas hierarquias de visibilidade”. (Eyefilmmuseum, Programa do evento, 2022, p. 1)

Durante a Conferência do Eyefilmmuseum, em Amsterdã, a organização afirma que a Fiaf e a Associação dos Arquivistas de Imagens em Movimento (Amia)⁹² se esforçam para identificar e abordar questões de desigualdade, circunstâncias políticas, clima e preocupações ambientais, e para identificar necessidades de formação e intercâmbio de conhecimentos, mas, ainda assim, os programas estão longe da realidade da maioria dos estudantes e profissionais de preservação audiovisual do mundo.

O nosso objetivo é criar novos modelos de colaboração sustentável e intercâmbio de conhecimentos e práticas, facilitar a aprendizagem coletiva, e desenvolver uma consciência de diferentes abordagens arquivísticas. Os resultados desta conferência informarão os planos e os próximos passos para assumir a responsabilidade pelos materiais em risco, preservar e tornar acessível o que tem sido negligenciado em todo o mundo, e ao fazê-lo, apoiar as comunidades envolvidas e combater a desigualdade. (Eyefilmmuseum, Programa do evento, 2022, p. 1, tradução livre da autora)

4.2 Repatriação, Reparação, Restituição

Na Conferência no Eyefilmmuseum de 2022, dentre as apresentações, iniciarei a análise pelas apresentações teóricas. O estudo do pesquisador Nicolaus Pernecky, com o título *Descolonização do património cinematográfico global*, afirma que decolonização advém das ideias de Vieyra, que encapsulam os potenciais radicais de "criação de mundos antissistêmicos"

⁹² A Amia é uma associação internacional, sem fins lucrativos, com sede nos Estados Unidos, dedicada à preservação e ao uso de mídias de imagens em movimento. A Amia apoia a educação pública e profissional e promove a cooperação e a comunicação entre os indivíduos e as organizações envolvidos na aquisição, preservação, descrição, exibição e uso de materiais de imagens em movimento. Retirado: setembro, 26, 2023, de <https://amianet.org/about/overview/>.

(Adom Getwachew). Em sua fala, Perneczky (2022) afirma que, embora a ênfase de Vieyra fosse na industrialização, na organização racional e na universalidade da tecnologia, e ele tenha seguido a doxa desenvolvimentista de sua época, Vieyra sugeria a possibilidade de um desenvolvimento alternativo. Embora fosse um fervoroso defensor da libertação nacional, ele também imaginou formas políticas e econômicas alternativas, que poderiam possibilitar o surgimento de uma sociedade mais justa e democrática, não apenas em uma relação radicalmente alterada entre a França e seus departamentos ultramarinos, mas uma "cooperação" digna desse nome, começando pela demanda de restituição de imagens em movimento.

Ainda em sua fala na conferência, Perneczky (2022), repensa a restituição através do filme nos obrigará a ir além de uma concepção estreita de retribuição – em direção ao horizonte mais capcioso do que Sarr e Savoy (2018) chamaram de *uma nova relação ética*. Ele também afirma que o cineasta de Benin, Jason Bourne, iniciou a discussão, em 1958, sobre o patrimônio cinematográfico que foi sequestrado da África. Desde então, essa demanda só ganhou mais urgência.

Paulin Soumanou Vieyra, nascido em Benin, criado no Senegal e com formação educacional na França, articulou uma visão muito sofisticada do que a restituição da imagem em movimento poderia ser. Existem inúmeros precedentes de práticas de restituição dentro e fora das instituições de arquivo estabelecidas. Na última década, tem havido muitos trabalhos práticos e acadêmicos sobre legados coloniais e instalações pós-coloniais nos arquivos audiovisuais. Porém o termo *restituição* segue não sendo endossado por alguns, e isso se dá porque pode remeter a uma importação conceitual questionável, que vem de um contexto institucional e de um campo de prática totalmente diferentes. Perneczky (2022) aponta que o paradigma da restituição, que foi elaborado principalmente para se falar sobre artefatos e restos humanos, seria adequado para os debates sobre preservação audiovisual, que possui um objeto técnico bastante diferente, com suas próprias especificidades porque permite, ao mesmo tempo, a restituição do suporte físico e da imagem em movimento.

Isso levanta muitas questões, como, por exemplo: quais filmes devem ser elegíveis para restituição? Apenas as obras produzidas durante o período colonial? As obras feitas após o fim do domínio colonial tiveram trajetórias complexas e, como patrimônio cinematográfico pós-colonial, acabaram nos arquivos ocidentais. Perneczky (2022) considera que essas questões apontam para uma expansão do que significa: além de devolver os objetos, ele propõe um olhar para a prática atual no arquivamento audiovisual global com distância, mantendo a ideia de que restituição é uma lente crítica ou um ideal regulatório.

Ele também comenta que as críticas aos modelos de custódia têm inspirado mudanças reais em arquivos de filmes, convidando-os, cada vez mais, a trabalhar de maneira transdisciplinar com artistas, curadores, pesquisadores e outros interessados, e a encontrar novos significados e usos para seus acervos. Nesse contexto, a digitalização e a mudança para bancos de dados digitais tornaram possíveis novas formas de participação em arquivos através da entrada de dados dos usuários, da aquisição de conhecimentos arquivísticos por parte dos cidadãos etc. Mas, para além das questões custodiais, precisamos questionar a ideia de abertura e acessibilidade. Instituições ocidentais que se dedicam à prática da restituição, muitas vezes, se apoiam em uma linguagem de redenção através da reconexão, mas nem todas as reconexões são desejadas ou mesmo redentoras: por exemplo, aquelas que retratam objetos secretos ou sagrados ou rituais reservados: o que acontece com as imagens que prejudicam ou desumanizam? Quem teria o poder para dizer como tais imagens devem ser usadas e sobre os direitos para reutilizá-las?

Projetos de digitalização também correm o risco de reproduzir categorias e nomenclaturas incorporadas em metadados de arquivo e nos próprios materiais fílmicos, que podem não ser apropriados para o tratamento de imagens de pessoas retratadas sem seu consentimento, ou com pouco controle sobre os termos dos bancos de dados digitais. É preciso repensar a forma como as imagens são rotuladas e a alimentação de dados armazenados e transmitidos.

O acesso denominado global ao patrimônio cinematográfico compartilhado é muitas vezes ditado por alguém que estabelece os termos de acessibilidade, e determina até que ponto o acesso deve estender-se e como esse patrimônio pode ser explorado ou não, ao mesmo tempo em que exclui concepções alternativas do que poderia significar compartilhar essa responsabilidade e autoridade de arquivo.

A fala de Pernecky (2022) demanda uma nova ética relacional. Mais do que isso, é necessário mudar atitudes e desafiar suposições universalistas. Não é suficiente abordar os persistentes desequilíbrios estruturais: para o autor, como pesquisadores, curadores e arquivistas, precisamos dar mais atenção à economia política da cooperação arquivística, aos termos contratuais dos projetos transnacionais de restauração, a modos desiguais de valorização simbólica e econômica. Ele conclui afirmando que é necessário termos a noção crítica do arquivamento audiovisual global como uma relação transnacional desigual e a restituição como um ideal regulador, para que, assim, possamos nos manter focados em um horizonte relacional

e reparador, que pode ser sobre a repatriação, mas também deve ser sobre a reparação em um sentido mais amplo.

4.3 Arquivos Audiovisuais e o Espaço Digital: uma Perspectiva Global do Sul

Uma outra perspectiva teórica foi a mesa-redonda com o título acima, durante a conferência. Pedro Félix, professor da Faculdade de Ciência da Nova Lisboa Universidade, apresentou questões conceituais sobre o sul global, em uma contextualização histórica da origem do termo. Ele resumiu que o conceito de sul global surgiu no período pós-Guerra Fria dos anos de 1980 e foi intensamente adotado por teóricos críticos para análise das economias globais e até mesmo das relações de poder na primeira década do século 21. Segundo Félix, o termo foi aplicado às nações de baixa renda, às nações cultural e politicamente marginalizadas do mundo, que estão em sua maioria no hemisfério sul. Félix afirma que essa divisão sul-norte, no contexto do pós-guerra, no pré-guerra, e os artigos redigidos utilizando esse termo lançaram uma nova tendência analítica focada na circulação mundial de mercadorias e capital, estabelecendo uma nova estrutura para explicar essa divisão. Félix ainda afirma que foi Alfred Sauvy que propôs um conceito alternativo, o de *terceiro mundo*, em 1952, que, ao longo da história das ciências sociais e do pensamento econômico, foi utilizado em escalas diferentes. Como pares mutuamente exclusivos entre a colônia primitiva, tradicional e periférica, e, ao mesmo tempo, *versus* a metrópole civilizada, moderna, desenvolvida e central, Félix analisa que o conceito do sul global pretendia ser uma alternativa mais livre de valor a todos aqueles conceitos anteriores, que se referiam especificamente às antigas nações colonizadas e às economias negativamente impactadas pelo capitalismo global. O termo *sul global* foi adotado como alternativa pós-nacional para representar as relações de poder entre realidades opostas e, em pouco tempo, o conceito se transformou em palavra-chave entre os pesquisadores.

A análise de Félix é que a noção de sul global tende a cristalizar a narrativa de um norte poderoso contra um sul resistente, como se essas duas forças se excluíssem mutuamente em cada espaço geográfico. Para Félix, o conceito de sul global reúne experiências econômicas, sociais, políticas e culturais com contextos muito distintos, e isso acaba achatando todas as diferenças sob uma categoria demasiadamente abrangente e heterogênea do mundo. Por seu caráter abrangente, o conceito reforça a condição subalterna de "excluídos". Além disso, segundo Félix, o sul global tem sido utilizado pelo Norte como um disfarce pós-colonial de falsas promessas de libertação.

Além das questões teóricas, Félix afirma que a dependência tecnológica tende a ser esquecida, mas é indispensável no debate sobre as guerras tecnológicas e a importância da independência tecnológica, já que tecnologia é uma arena ética. Ele defende que o debate deve ser além dos conceitos e teorias, envolvendo a capacitação para a produção da tecnologia em todos os territórios e dando, a cada nação, a independência intelectual que existe ao se dominarem as tecnologias.

Ilse Assmann, consultora de preservação audiovisual, esclarece alguns pontos sobre o termo *sul global*, o impacto do colonialismo e a resistência a ele. Ela menciona a questão da fissura digital e as possíveis soluções para as áreas de comprometimento. Para Assmann, a Guerra Fria criou espaço para os demais países, que buscaram pertencer a algum campo, e assim foi denominado o terceiro mundo: aquele que está fora dos dois eixos, que se tornou um espaço para não brancos e pobres. A linha de Brandt dividiu o mundo entre o desenvolvido e o em desenvolvimento, o norte rico e o sul pobre, substituindo a ideia de primitivo por exótico; de civilizado por avançado.

Assmann afirma que o Movimento Nova África tinha como objetivo reconciliar os conhecimentos tradicionais com as novas práticas das modernidades, contestando o colonialismo. Ela explica a relevância de importantes pensadores do sul global na África e, ainda, fala que a preservação do patrimônio audiovisual é particularmente desafiadora pelos custos somados à pouca infraestrutura. Para ela, a solução é adotar novos processos que se adaptem aos formatos das novas mídias, mesmo com as exigências dos procedimentos mandatórios de digitalização, diferente do Norte, onde o apoio institucional é constante.

Ainda assim, os desafios enfrentados pelos arquivos audiovisuais na África não devem permitir que sejam transferidos para propriedades fora de seus territórios originais, sob o disfarce de apoio altruísta de organizações ou empresas fora do sul global. Às vezes, a digitalização, por exemplo, vem a um custo de transferência de direitos intelectuais. Para Assmann, a decolonização das alavancas do passado requer, por um lado, uma anulação sistemática e proposital dos sistemas e abordagens opressivas e uma introspecção intencional exclusivamente destinada a ignorar as influências dos colonizadores; e, por outro, uma ação positiva persistente para criar e construir redes de espaços e formas alternativas de saber, construindo sobre o avanço e a evolução.

Neste sentido, parece haver uma consonância com a museologia social e as práticas comunitárias de memória que, apesar de locais, são experiências compartilhadas graças a uma visão universal, não no sentido da homogeneização dos processos, mas de aceitação das

realidades como são, a inclusão de cada experiência como única, porém passível de identificação por outras comunidades, instituições, países. A construção de uma sociedade de acervos audiovisuais deve se embasar na heterogeneidade das histórias filmadas, mas também nas especificidades dos acervos e suas instituições: em nenhum lugar se terão as mesmas condições materiais, orçamentárias e de recursos humanos para se aplicarem os parâmetros desenvolvidos pelo norte global. E justamente por isso é necessário um debate em que as coleções sejam entendidas como patrimônio mundial.

Judith Opoku-Boateng falou sobre a relevância da decolonização e o dilema do sul global. Para ela, há uma alarmante escassez de recursos digitais que geram silêncios por questões como: dificuldades financeiras e restrições orçamentárias; falta de conscientização e perspectiva; passividade dos arquivos que somente recebem e guardam; ausência de apoio de profissionais qualificados nas instituições governamentais; priorização dos documentos em papel sobre os em formato audiovisual. Além desses silêncios, ela também aponta o colonialismo digital e as estruturas imperialistas, que sequestram os recursos digitais. Mesmo sem uma relação direta com arquivos, os grandes conglomerados de difusão audiovisual corroboram a noção colonizadora das estéticas e da lógica da preservação. A Netflix, por exemplo, transformou a difusão audiovisual, proporcionando acesso amplo a uma variedade de conteúdo que desafia as convenções tradicionais da indústria. Questões como regulamentação, direitos autorais e concorrência na indústria audiovisual redefiniram o cenário *blockbuster* e impactaram fortemente as salas de cinema, inclusive as menores.

Da fala de Opoku-Boateng, ressoam os silenciamentos mais institucionais: orçamento, conscientização e passividade. Parece existir um paralelo no Brasil e na Cinemateca Brasileira com relação a esses três pontos, não só no aspecto de ausências, mas também uma forte manutenção dos espaços políticos como estão: a detentora do maior acervo fílmico da América do Sul se sustenta como pode, salvaguarda o que é possível, mas, para nós, essa postura começa a ressoar como uma manutenção dessas estruturas coloniais: é passada a hora de um diálogo com outros setores. A preservação audiovisual tem que considerar a abordagem interdisciplinar na solução de problemas: a comunidade museológica tem desenvolvido redes, *networking* e criado metodologias e tecnologias possíveis de serem aplicados aos acervos audiovisuais.

4.4 É Quase Tarde Demais: Mesas-Redondas em 1972 e em 2022

“Eu sou um arquivista acidental”
(Cheeka, 2022)

A mesa-redonda *É quase tarde demais* contou com a presença de David Walsh, da Fiaf, Carolina Cappa, da Elias Querejeta Zine Eskola, Nour Ouayda, da Metropolis Cinema Association, e Didi Cheeka, da Lagos Film Society.

Carolina Cappa apontou que o colonialismo não é apenas financeiro, mas cultural. Os padrões têm que começar a ser diferentes. Nour Ouayda acrescentou que é importante não se prender ao padrão e que a criatividade é uma aliada importante. Uma maneira é capacitar pessoas que possam treinar – não apenas dar habilidades, mas treinar, para que possam estimular o conhecimento e trabalhar arquivos de filmes que possam ecoar recursos. Ela também aponta que o mais difícil é o financiamento perene para projetos estáveis, e sugere a criação de uma coleção coletiva. O interessante dessa sugestão é que, nos primórdios desta pesquisa, essa foi a primeira ideia que me pareceu sustentável para a Cinemateca Brasileira: a criação de uma coleção lusófona, em conjunto com os países de língua portuguesa, no âmbito da Comissão dos Países de Língua Portuguesa (CPLP)⁹³, ou em um acordo bilateral com a Cinemateca Portuguesa. Porém descartei o projeto após entrevista realizada com Inês Viana, do Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (Anim)⁹⁴, em Portugal, em 13 de abril de 2021. Para a arquivista portuguesa, não há que se falar em compartilhamento de acervo nem em base de dados em comum. Entendo que Viana afirma que não há espaço, necessidade ou vontade para tal.

Se, de um lado, a Cinemateca Portuguesa não parece elencar o compartilhamento de acervos como prioridade, a Cinemateca Brasileira⁹⁵, do outro lado, segue silenciosa sobre a problemática decolonial em acervos audiovisuais. Problemática esta que já é parte de ações museais no mundo, com devolução de peças, ressignificação de coleções, dialogando com antigas exposições, no âmbito da museologia decolonial (Pereira, 2018).

⁹³ A Comunidade de Países de Língua Portuguesa foi fundada em 1996 com o objetivo de estreitar as relações entre os nove países-membros: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Guiné Equatoriana, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste. Retirado: dezembro, 29, 2022, de sociomuseologia.cplp.org.

⁹⁴ O Anim é um departamento que compõe a estrutura da Cinemateca Portuguesa, responsável pela conservação e preservação das coleções, cessão e visionamentos de material.

⁹⁵ Durante o evento da Fiaf, em Budapeste, a Cinemateca Brasileira, que é membro da Fiaf, enviou um vídeo institucional, mas não foi possível ter acesso ao documento.

Em Amsterdã, durante a Conferência no EyeFilmmuseum, Didi Cheeka finalizou o primeiro painel do evento holandês afirmando que os arquivos no terceiro mundo são, em si, um ato de rebeldia. Para ele, o clima quente e úmido da Nigéria é um problema, mas a principal questão é política. A ditadura de 1967-1970 tornou a memória perigosa. Ele afirma que não há interesse em ensinar história nas aulas, mesmo hoje. Com uma cultura cinematográfica e um programa de mestrado – o único na África –, os conteúdos dados não abrangem o cinema nigeriano. Para Cheeka, há alguns caminhos para subverter essa situação e colocar de volta os acervos nas mãos do povo. Ele aponta a cooperação internacional como ação urgente para intervir nesse cenário. Ainda, a maioria das obras audiovisuais está fora da África, em grande parte extraída pelo Reino Unido. Ele pede a devolução das coleções audiovisuais nigerianas porque decolonizar arquivos audiovisuais cura os traumas nacionais.

No Brasil, não há que se pedir devolução das nossas coleções a outros países, mas sim resgatá-las da segregação geográfica, das vaidades pessoais, dos arranjos personalíssimos à revelia de políticas públicas que seguem inexistentes. A nossa decolonização é inter-regional e entre grupos do mesmo campo corroborado por Vergès (2005), que argumenta que os museus são espaços de poder que reproduzem hierarquias e narrativas hegemônicas, excluindo e silenciando perspectivas não ocidentais. No caso brasileiro, é possível que as instituições de memórias excluam e silenciem perspectivas não sulistas e não brancas, resquícios de uma tradição colonial.

4.5 Intercâmbios Transnacionais e a Circulação de Culturas de Filmes em Vídeo na África Subsaariana

Os participantes da mesa com o título acima durante a Conferência apresentaram dois projetos no escopo de cinema de arquivo, investigação e intercâmbio de conhecimento: a cooperação para o programa de Mestrado Cultura Cinematográfica e Estudos de Arquivo na Universidade de Jos; e o projeto interdisciplinar Empreendedorismo Cultural e Transformação Digital em África e na Ásia. Os projetos reúnem instituições nigerianas e alemãs de cultura cinematográfica e abordam como as universidades e os arquivos cinematográficos podem trabalhar e cooperar para um patrimônio audiovisual global destinado a ser trans-comum-nacional. Ainda, discutiram-se a preservação, a digitalização e a circulação de filmes em vídeo na África subsaariana, centrando-se nos casos da Nigéria e do Gana.

Ellen Harrington, do Deutsches Filminstitut & Filmmuseum (DFF), traz a perspectiva alemã sobre como esse intercâmbio mudou a instituição naquele país. Para ela, a transferência de conhecimento na direção norte-sul global pode levar conhecimento técnico, mas ainda pode ser colonial. Assim, examinar a dinâmica da DFF, com todo o conhecimento técnico, se transformar em uma organização transnacional, foi um desafio. Para esse caso, foi determinante trazer todas as partes para repensar a dinâmica de poder e o processo de tomada de decisão. Harrington afirma que o sucesso deve envolver a comunidade no processo de tomada de decisão e entender os limites dos dois lados, entre perícia e humildade para aprender.

Simone Venturini, da Universidade de Udine, enfatizou a importância de se repensar o treinamento em arquivos para se reenquadrar a cultura e o patrimônio cinematográfico dessas sociedades em redes de cooperativas transnacionais, trazendo novamente a relevância de acervos compartilhados e colaborativos e a ideia original de um acervo CPLP de patrimônio cinematográfico.

Nancy King, da Universidade de Jos, afirma que não é suficiente fazer intercâmbio global. É relevante ter em mente o aspecto da metodologia decolonial. Para ela, não é em benefício de os intercâmbios continuarem replicando a lógica de transferência de conhecimento com os mesmos aspectos coloniais. As práticas diárias e conhecimentos não técnicos e não acadêmicos devem ser incluídos como parte das atividades. Também é relevante que esses programas tenham relatórios e boas práticas para se criar números e informações e convencer financiadores e colaboradores a replicar essas ações.

A metodologia usada nos Pontos de Memória poderia ser uma das respostas para uma gestão sustentável e colaborativa. O Programa Pontos de Memória é parte da Política Nacional de Museus e do Plano Nacional Setorial de Museus⁹⁶. Como objetivo principal, a iniciativa contribui para

o desenvolvimento de uma política pública de direito à memória, com a reunião de um conjunto de ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social, de modo que os processos museais protagonizados e desenvolvidos por povos, comunidades, grupos e movimentos sociais, em seus diversos formatos e tipologias, sejam reconhecidos e valorizados como parte integrante e indispensável da memória social brasileira.⁹⁷ (Ibram, 2021)

⁹⁶ Retirado: julho, 4, 2023, de <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Versao-Web.pdf>.

⁹⁷ Retirado: julho, 4, 2023, de <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/portarias/portaria-ibram-no-579-de-29-de-julho-de-2021>.

A metodologia tem a especificidade de desenvolver ações para estimular práticas e processos museais desenvolvidos por coletivos culturais e entidades culturais. Os primeiros 12 Pontos de Memória foram o resultado de uma parceria do Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania, do Ministério da Justiça com o Ibram, a partir de 2009. Os Pontos de Memória Pioneiros, doze no total, tornaram-se referência de diálogo entre Estado e sociedade civil e a possibilidade de adesão de outras comunidades e instituições de memória social.

4.6 Desafios e Críticas da Digitalização

Arquivistas de Bélgica, Brasil, Gana, Iraque, Myanmar e Vietnã discutiram os desafios e criticidades de seus locais de origem e compartilharam preocupações e experiências sobre práticas de digitalização, bem como as colaborações estratégicas, modelos comunitários e trocas de conhecimento. Em vez de apostar soluções, o painel se concentrou em destacar questões-chave sobre como a digitalização pode funcionar como um instrumento para enfrentar e superar preocupações persistentes, tais como a falta de financiamento, apoio governamental, obstáculos tecnológicos, decadência material e acessibilidade a coleções, bem como ameaças como a guerra e suas consequências.

Samuel Benagr, da Universidade de Gana, apresentou o projeto Save Ghana Screen Heritage,⁹⁸ cujo pensamento é criar um depósito, fornecer acesso e construir confiança para a adesão. Benagr apontou que os principais desafios são: a ausência de conhecimento e compreensão sobre a relevância dos arquivos e preservação; a questão dos desafios dos formatos em desuso; o desenvolvimento do protocolo de fluxo de trabalho para envolver tanto a sociedade civil quanto entidades do governo. Essa experiência ressoa com as questões de preservação do audiovisual no Brasil, que ainda não possuem um interesse público e muito pouco político, dificultando a compreensão patrimonial de acervos audiovisuais que mantêm seus mecanismos e processos para trazer a sociedade e os governos como parceiros.

Na apresentação brasileira, Ana Carolina Reyes, do Arquivo Nacional, enfatizou o sistema de cooperação interpessoal, sem apoio financeiro ou institucional, que se apoia basicamente no conhecimento de técnicos e profissionais que se conhecem pessoalmente, compartilham as questões e demandas informalmente e se auxiliam em um tipo de cooperativismo improvisado. Ainda, o Brasil mostrou a urgência de questões ligadas a tecnologias digitais, que esbarram na importação, dolarização e ausência de peças de

⁹⁸ Salvem o Patrimônio de Tela de Ghana. Tradução da autora.

manutenção. O tom da apresentação foi de criatividade e teimosia, porém a resiliência e a paixão brasileiras não podem nunca substituir as questões políticas de base: o país precisa de políticas públicas estruturadas, a Cinemateca Brasileira deveria ser a instituição de diálogo entre o setor e o Estado. Carecemos de estudos, pesquisas e cenários para resolver as questões.

4.7 Arquivos Alternativos e Suas Práticas Criativas

A apresentação seguinte teve como base o trabalho de campo realizado durante dois anos em San Cristobal de las Casas, México, e discute a criação de um protocolo experimental para digitalização e restauração de fitas de vídeo, apoiado pelo Instituto Mexicano de Cinematografia. Usando *software* de código aberto (DVRescue e VRecord) e transportando todos os materiais necessários dos Estados Unidos, esse laboratório faz da Promedios o primeiro centro de digitalização experimental em Chiapas. Jonathan Larcher, da Universidade de Paris Nanterre, apresentou o coletivo de mídia Promedios, do México, que, em 1998, treinou ativistas zapatistas e os auxiliou na realização de suas próprias produções de mídia. Desde então, a Promedios tornou-se uma plataforma central para os movimentos sociais em Chiapas, que, após a revolta zapatista, continuaram a experimentar infraestruturas de mídias alternativas. A instabilidade dos meios de gravação do arquivo de vídeo do coletivo – suportes em vídeo⁹⁹ nos formatos Mini-DV, Digital8 e Hi8 – levou-os a imaginar diferentes formas de preservá-los, inclusive através do apelo à assistência das instituições de conservação do norte global. Essa experiência parece demonstrar que a exigência de se ter os melhores suportes para a preservação do audiovisual, como o negativo em 35mm, muitas vezes vai contra a realidade histórica de muitos grupos, que só conseguem preservar a partir do que já possuem, mesmo quando esses suportes não são idealmente recomendados. A Promedios preserva o que é possível, em detrimento do que é ideal, uma perspectiva muito mais próxima das realidades de comunidades sem acesso a instituições e estruturas financeiras de gestão da memória.

Débora Butruce, da ABPA, Lila Foster, da Universidade de Brasília, e Marco Dreer, da Associação Internacional de Arquivos de Som e Audiovisual (IASA)¹⁰⁰, falaram com base em uma longa experiência em vários arquivos cinematográficos no Brasil e do trabalho político

⁹⁹ No período de quase 50 anos, a tecnologia de fitas magnéticas e digitais se desenvolveu em diversos braços: as tipologias mencionadas aqui denominam fitas de vídeo para uso doméstico, mas, dada sua qualidade para a retenção da imagem, também foram largamente usadas profissionalmente, especialmente em produções videográficas em que a questão financeira é um problema. O termo *prosumer*, em inglês, denota bem essa dualidade: profissional + consumidor médio.

¹⁰⁰ Sigla em inglês.

e cultural desenvolvido pela ABPA. O painel discutiu os desafios práticos enfrentados pelos preservacionistas brasileiros, bem como a situação problemática de nunca conseguirem cumprir os parâmetros de arquivamento audiovisual estabelecidos por outros países. A conversa teve três perspectivas:

1) a especificidade local das práticas de preservação de imagens em movimento dentro de nosso campo;

2) a preservação digital e os desafios da preservação de materiais nascidos digitais em um contexto de poucos recursos e grande instabilidade das instituições arquivísticas; e

3) o conflito filosófico e epistemológico entre as definições de preservação audiovisual e as práticas atuais estabelecidas pelo norte global e a realidade do arquivamento e preservação de imagens em movimento no Brasil, um país que faz parte do sul global.

A fala desses profissionais demonstra os vários níveis de colonialidade que o Brasil deve enfrentar: contestar as lógicas europeizadas de preservação para criar processos que acolham as especificidades da realidade brasileira, correndo contra o tempo para alcançar os problemas da preservação dos acervos nato digitais.

4.8 Nato Digitais e Preservação: uma Corrida contra o Tempo

Em território brasileiro, o Festival CineOP de Educação e Patrimônio Cinematográficos aconteceu em formato presencial de 22 a 27 de junho de 2022, na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais.

No dia 22 de junho de 2022, Perla Oliveira Rodriguez, da Universidade Nacional do México (UNAM), proferiu a *masterclass* realizada *online* com o tema *Perdemos a corrida contra o tempo?*¹⁰¹. Perla Rodriguez nos apresenta as tantas camadas de questões que envolvem a preservação dos nato-digitais: produções audiovisuais realizadas já em formato digital, ou seja, não fílmico, tanto em fitas quanto em cartões digitais. Rodriguez inicia sua fala apresentando um contexto da preservação digital: o século 21 já perdeu parte da sua herança audiovisual devido ao atraso do tema no campo da conservação do patrimônio. Em pesquisa

¹⁰¹ O Festival CineOP teve uma mesa com a representante da Cinemateca Brasileira, Dora Mourão, diretora do Conselho Consultivo. Dora participou da mesa de debates *Memória audiovisual brasileira: resistência e resiliência*, ao lado de Luiz Joaquim, do MIS-PE. A ausência de Valquíria Quilici, do CTA, no Rio de Janeiro, prejudicou a mesa, segundo uma das curadoras da mostra Preservação, Fernanda Coelho. Para Coelho, a mesa acabou esvaziada da questão proposta.

realizada pelo CYTED¹⁰², de 2019, afirma que a maioria das produções latino-americanas digitais já se perdeu.

A professora lista quatro questões majoritárias para se entender o processo de preservação digital. O primeiro item seria o risco de perda, ou seja, a noção de que a obsolescência programada e a decadência dos suportes físicos são derivadas do tempo e das novas tecnologias, e que esse é um dos grandes desafios das instituições de memória, arquivos, bibliotecas e museus, centros de documentação e investigação, assim como de emissoras de rádio e televisão, empresas privadas e cinematecas. A obsolescência programada é uma expressão utilizada para designar a modernização e atualização dos formatos e equipamentos técnicos das tecnologias digitais. As indústrias são pautadas pela modernização e atualização de equipamentos, e a velocidade com que isso ocorre gera uma rápida obsolescência dos equipamentos antigos, resultando em uma eterna corrida para a modernidade, ao mesmo tempo em que é fundamental manter os suportes antigos em pleno funcionamento para a projeção e difusão dos materiais originais realizados naqueles formatos. O maior problema da obsolescência programada é que, além de sempre necessitar de recursos para a aquisição dos novos equipamentos, é importante sempre haver recursos para a manutenção dos antigos, que nem sempre possuem peças e elementos à parte para compra no mercado.

Uma das soluções para driblar a obsolescência programada dos formatos digitais é a digitalização das coleções para que, mesmo fora da sua formação original, seja possível ter acesso ao conteúdo. No entanto, a digitalização e preservação de documentos em origem digital também traz algumas questões: a digitalização de um formato analógico (fita filmica ou magnética para *bits*) só nos dá acesso ao conteúdo, mas não mais à estética e linguagem que são do próprio formato. A digitalização de um filme em nitrato mantém o seu conteúdo, porém jamais preservará a experiência da projeção de uma película com sais de prata: granulação, densidade, profundidade, e mesmo os defeitos da própria matéria não serão necessariamente traduzidos em um processo de digitalização.

Há um problema prático que é o orçamento: o custo para digitalização de material audiovisual é sempre na casa dos milhares e acompanhado da discussão do que é adequado para cada instituição adquirir como equipamento. Aqui cabe a discussão de coletivos, cooperativas

¹⁰² Programa Ibero-Americano de Ciência e Tecnologia para o Desenvolvimento, criado pelos governos dos países Ibero-Americanos para promover a cooperação em ciência, tecnologia e inovação para o desenvolvimento harmonioso da Ibero-América. Atinge os seus objetivos através de diferentes instrumentos de financiamento que mobilizam empresários, investigadores e peritos ibero-americanos e lhes permite formar e gerar projetos conjuntos de investigação, desenvolvimento e inovação. Desde 1984, mais de 28 mil empresários, investigadores e peritos ibero-americanos participaram no Programa.

e instituições que possam intercambiar suas especialidades entre si. Pensar em uma instituição que tem todos os equipamentos para digitalizar todas as obras e formatos é utópico e, até certo ponto, ignorante, se considerarmos que a instituição deve atender à demanda das suas coleções, em geral mais restritas que as tantas variedades de formatos audiovisuais.

Para Rodriguez, de nada adianta uma potência digitalizadora se não houver uma política de armazenamento e gestão desses conteúdos, que, por sua vez, geram uma demanda por equipamentos para catalogação, administração e consulta. A digitalização é fundamental para a preservação, mas a preservação só é válida se servir às pessoas, dar a elas acesso ao que foi guardado. Armazenar e catalogar são duas pontas desse quebra-cabeça que demanda orçamento, planejamento de longo prazo e formação profissional qualificada. Rodriguez insiste que uma instituição de memória audiovisual tem que possuir equipes em constante diálogo e planejando juntas, além de sempre programar formação e atualização dos seus profissionais.

Os pontos aqui tratados por Rodriguez são fundamentalmente sobre gestão e orçamento de uma instituição. Porém, do ponto de vista mais teórico, ela traz a problematização da seleção como prática documental. Visto que seria impossível para qualquer instituição guardar tudo de todos os formatos, como conservar as coleções mais valiosas e quais os critérios dessa escolha? Incluídos nessas políticas, há que se pensar nos direitos de utilização e nos limites de acesso para acervos sensíveis.

Rodriguez afirma que determinar os valores patrimoniais e de acesso é tarefa complexa, polêmica, porque é, em última instância, subjetiva. “Valorar a partir da perspectiva documental significa determinar e reconhecer as qualidades de um documento. A valorização documental está associada à seleção. Ambos os conceitos têm relação estreita.” (Rodriguez, 2020, p. 75)

Ela sugere algumas modalidades de seleção, com critérios objetivos e contextualizados, criados a partir de um comitê de curadoria e com a elaboração de uma estratégia baseada na seleção tanto para priorizar a digitalização como para a preservação digital da herança do audiovisual. Esse comitê também deveria criar critérios de responsabilidade institucional, considerando autoria intelectual e direitos do autor, conteúdo das obras e as questões técnicas, como por exemplo o grave risco de degeneração física das fitas magnéticas até 2025. Ainda, elementos como o significado social, cultural, científico e a usabilidade dessas coleções.

A aula de Rodriguez trouxe elementos técnicos que são sempre debatidos no âmbito dos encontros e seminários. Não podemos esquecer, porém, que antes da problemática acerca

das limitações materiais, as políticas aplicadas nas instituições serão as bússolas das decisões técnicas. Acredito que é aí que a sociomuseologia tem espaço para trazer novos olhares: seria possível construir uma política de acervo audiovisual em que a função social e a participação comunitária vão reger as decisões técnicas?

4.9 Conferência CinEx Lab

Após um ano morando na França, participei do evento Pensando sobre a Museologia do Cinema¹⁰³, organizado pela pesquisadora Stéphanie Louis, do Centre Jean-Mabillon, nos dias 13 e 14 de outubro de 2022, em Paris.

Destaco a pesquisa de Rinella Cere, da Sheffield Hallam University, que teve parte publicada no livro *Digital Approaches to Inclusion and Participation in Cultural Heritage*¹⁰⁴, no prelo, editora Routledge. O capítulo escrito por Rinella, Danilo Giglito e Daniela Petrelli, *Descobrimo o legado colonial num arquivo digital britânico: o caso do Pitt Rivers Museum*, fala sobre as instituições culturais antropológicas e etnográficas. Esses espaços geralmente possuem grandes coleções de material audiovisual ligado ao passado colonial de várias nações europeias. Muitas dessas instituições estão agora conscientes do desafio ético que enfrentam e estão atualmente tentando abordar esse ambíguo e muitas vezes violento passado colonial. No contexto do projeto europeu Interpretação Polívoca do Patrimônio Colonial Contestável (PICCH), essa pesquisa propõe uma estrutura para a decolonização de filmes antropológicos mantidos em arquivos digitais e obtidos dentro das relações coloniais.

No livro, os autores reúnem os melhores exemplos e práticas de abordagens e plataformas digitais e interativas de vários projetos baseados em países europeus para promover a inclusão social e a participação no patrimônio e na cultura. As contribuições abordam temas-chave, como o engajamento de comunidades marginalizadas, a abertura de debates e novas interpretações em torno de heranças social e historicamente contestadas, e a forma pela qual as tecnologias digitais podem promover práticas mais inclusivas em matéria de patrimônio cultural.

É possível pensar que os estudos museais e os estudos de cinema como memória praticados na França ainda são regidos pelos pensamentos do início das tradições de coleções europeias em museus. Aparentemente, os eixos de pesquisa em museus e cinema são sob uma

¹⁰³ Em francês.

¹⁰⁴ *Abordagens digitais para a inclusão e participação no patrimônio cultural*. Tradução da autora.

perspectiva tradicional, ou seja, o cinema como objeto musealizado. Mais especificamente, o cinema e os objetos ao redor das produções são os temas predominantes. Ainda, as instituições de pesquisas estão localizadas em países francófonos e suas respectivas ex-colônias na África e na Ásia.

Existem possibilidades de diálogo e inserções de pensamentos sociomuseais das escolas de pensamento lusófonas, especialmente no eixo Brasil-Portugal. Curiosamente, porém, não me pareceu de interesse imediato.

4.10 Avicom, o Braço Audiovisual do Icom

Em busca de uma intersecção entre o campo de preservação audiovisual e o campo de museus, participei como ouvinte das reuniões do Avicom. O Comitê Avicom¹⁰⁵ (Comitê Internacional para o Audiovisual, Novas Tecnologias e Media Social), do Icom, está entre os vários comitês dessa instituição internacional. De acordo com o sítio do Avicom, ele aconselha, mantém informados e aumenta a consciência dos profissionais dos museus sobre as possibilidades que os métodos audiovisuais e as novas tecnologias oferecem aos museus. O Grupo de Trabalho Avicom sobre fotografia é dedicado à imagem fixa e está atualmente em processo de compilação de informação para um diretório temático de coleções de arte e fotografia documental em museus e estabelecimentos culturais em todo o mundo. O Grupo de Trabalho Avicom sobre Multimídia é dedicado ao cinema, vídeo, multimídia e à internet. Oferece *workshops* noturnos para estudantes e o público em geral. Esse grupo de trabalho também organiza o Festival Internacional do Audiovisual sobre Museus e Patrimônio (Faimp), que promove e difunde produtos multimídia criados por museus e instituições do patrimônio cultural e atribui prêmios às produções mais originais. Não se encontra nenhum documento, referência ou estudo do Avicom nas páginas oficiais do Icom Brasil. Em e-mail para o presidente do Conselho, Dr. Michael Faber, em abril de 2021, fui informada de que existem dois sítios para acesso: faimpAvicom.org e Avicom.mini.ICOM.museum. Em ambos os sítios, há informações sobre o festival e a sua história com a coleção de documentos, produtos audiovisuais submetidos e vencedores dos festivais.

A Assembleia-Geral do Comitê Avicom aconteceu no dia 24 de novembro de 2021, em formato híbrido, na cidade de Budapeste, Hungria. De acordo com a memória da reunião, redigida por Anna Maria Marras, cerca de 20 pessoas participaram presencialmente e *online*, e

¹⁰⁵ Sigla em inglês.

oito tópicos foram apresentados: o primeiro deles diz respeito aos relatórios dos projetos concluídos e em andamento, quais sejam:

- a) *Museus Diante de uma Emergência Planetária*: projeto que gerou uma *masterclass online* organizada pelo Icom Alemanha, Icom Grécia e Icom Chipre, com o parceiro adicional Icom Itália.
- b) *Avicom Tandem-Workshop*, com o Museu Nacional do Rio de Janeiro, que ocorreu nos dias 24 a 26 de agosto. O Avicom e o Museu Nacional do Rio de Janeiro realizaram uma oficina mediada pelo Icom Alemanha e receberam apoio financeiro e técnico do Instituto Goethe, com o tema *Inclusão e acessibilidade nos museus*. O projeto foi apresentado por Amanda Cavalcanti, que apontou os principais pontos do evento.
- c) Projeto de Solidariedade Avicom e MPR: O Avicom, o Comitê Internacional para Marketing e Relações Públicas (MPR) e o Icom Alemanha obtiveram financiamento pelo Fundo de Solidariedade do Icom para o projeto O Desafio Covid-19: Museus e seu Engajamento Digital em Tempos de Crise. Não foram encontrados relatórios ou outros documentos.

A reunião Avicom de 2022 ocorreu no dia 2 de dezembro, em formato *online*. Com duração de duas horas e quarenta minutos, e com cerca de 14 pessoas *online*, a reunião teve nove tópicos de pauta. Iniciou-se anunciando o novo Conselho Avicom 2022-2025, sendo o presidente Michael Faber, o vice-presidente Alex Kapsa, Ana Maria Marras como secretária e, como tesoureira, Eszter Aczél.

O relatório financeiro demonstrou o valor em caixa de mais de 6 mil euros e um gasto de mais de 15 mil, cerca de duas vezes mais que o valor de caixa. A justificativa foi os custos da viagem a Praga, para o evento anual do Icom. O Comitê tem gastos administrativos e com infraestrutura do sítio. Os outros itens da pauta não foram considerados relevantes para esta pesquisa.

O Avicom é um comitê para o uso de audiovisual como ferramenta instrumentalista somente, não explorando as questões de acervos e, mesmo com 700 membros, não possui outras atividades a não ser o festival que premia criações em audiovisual que fazem parte de exibição ou exposição. Com uma base estruturada entre a Alemanha e países do Leste Europeu, o Avicom tem um formato difícil de ser replicado em outras regiões do mundo: seu comitê é feito há mais de 10 anos pelos mesmos homens, que se revezam na aprovação do orçamento e na realização desse festival. A mídia social e outros mecanismos de comunicação são falhos e

desconectados entre si, sem qualquer estatística para análise real do que precisa ser melhorado. Ademais, não parece claro qual o objeto do comitê.

Dessa forma, não se vê no Icom qualquer ação específica para a conservação de acervos audiovisuais, apesar de haver outros comitês específicos para instrumentos musicais, vestuário, vidro, artes decorativas e *design*, e um comitê específico para conservação de um modo geral. Mesmo que a preservação de coleções audiovisuais seja tratada pela Fiaf ao longo de todos esses anos, seria interessante haver um diálogo entre essas duas grandes associações de instituições de memória no mundo.

4.11 Celebração do Patrimônio Audiovisual: 27 de outubro

O Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, organizado pela Universidade Konrad Wolf, de Babelsberg, Alemanha, juntamente com o Museu do Filme de Potsdam, foi realizado no dia 26 de outubro de 2022, para celebrar o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual.

Em 2022, o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual foi comemorado em conjunto com o 30º aniversário do Programa Memória do Mundo pela Unesco com o tema *Engajamento do patrimônio documental para promover sociedades inclusivas, justas e pacíficas*. Tomando como base a Agenda para o Desenvolvimento Sustentável de 2030, o patrimônio documental, como um recurso de informação, se presta tanto ao componente acesso público à informação da Meta 16.10 do SDG 16 quanto a seu componente liberdades fundamentais. Com relação ao tema da celebração, embora a questão de garantir o acesso universal ao patrimônio documental continue sendo uma preocupação fundamental, há um forte foco em como o patrimônio documental pode ser usado para promover sociedades inclusivas, justas e pacíficas. (Unesco, 2022¹⁰⁶, Grifos nossos)

O convite me foi feito pelo diretor do curso de Mestrado em Patrimônio Cinematográfico, Prof. Dr. Chris Wahl, através do mestrando Rodrigo Campos, para uma palestra de 45 minutos em um programa de dois dias. O tema foi *A vida após o incêndio – como resgatar (filmar) histórias no Brasil?*, apresentado no Museu do Filme de Potsdam, e o cerne do debate foi o incêndio da Cinemateca Brasileira de 29 de julho de 2021, em São Paulo, e as políticas do ex-presidente Jair Bolsonaro.¹⁰⁷

¹⁰⁶ <https://www.unesco.org/en/days/audiovisual-heritage>

¹⁰⁷ No dia 30 de outubro de 2022, Luiz Inácio Lula da Silva vence a eleição presidencial em segundo turno com pouco mais de 2,5 milhões de votos a seu favor. Durante a escrita desta tese, uma sombra desaparece do horizonte e este capítulo faz ainda mais sentido em um contexto democrático e de possíveis políticas públicas para a cultura.

Para celebrar o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual da Unesco e no contexto eleitoral do Brasil, a Universidade homenageou o patrimônio cinematográfico brasileiro com uma programação diversificada e questionando o estado atual da luta para preservá-lo. O evento se deu em duas partes: a veiculação do curta *Digital Ashes*, com direção de Bruno Barrenha, e do documentário */lost+found – Fernanda Coelho*, de direção de Diogo Cavour e Thiago Ortman. Em seguida, fiz a apresentação dos resultados das minhas pesquisas sobre a Cinemateca Brasileira.

Digital Ashes, de Bruno Barrenha, reúne fragmentos digitais cujas fontes analógicas já foram destruídas pelos incêndios. O documentário de TV */lost+found – Fernanda Coelho* retrata uma arquivista que trabalhou quase 30 anos na Cinemateca Brasileira e reflete sobre preservação e lembrança enquanto transmite a história movimentada do arquivo e seu *status* crítico atual. Após os filmes, falei da importância da atual conjuntura política para o patrimônio cinematográfico do Brasil. Em seguida, assistimos a dois filmes brasileiros. O programa de cinema teve o apoio do CTAv, no Rio de Janeiro, e é uma visão sobre os filmes feitos por mulheres no Brasil durante a ditadura militar, entre 1964 e 1985: *A entrevista*, de Helena Solberg; *Indústria*, de Ana Carolina; *Creche-Lar*, de Maria Luiza Aboim; ainda, *Orixá Ninú Ilê: arte sacra negra I*, de Juana Elbein dos Santos; e *Ritos de passagem*, de Sandra Werneck.

Precisa haver movimentos que reforcem essa demanda, em especial nos acervos audiovisuais do Brasil.

CONCLUSÃO: BAR ESPERANÇA¹⁰⁸

Se a minha vida fosse uma série da Netflix, a finalização desta tese se daria em uma nova temporada: Lula assumiu a presidência do Brasil em primeiro de janeiro de 2023, não sem muitas consequências dos anos anteriores; há um novo Ministério da Cultura, a Cinemateca Brasileira está sob a gestão da Sociedade dos Amigos da Cinemateca, em um contrato de gestão com o governo federal, monitorado pela Secretaria do Audiovisual. O Ibram tem nova presidência, o setor cultural retoma programas e os debates se reiniciam. A ABPA segue como uma importante interlocutora do setor de preservação audiovisual no Brasil, protagonizando debates e sistematizando informações do campo. Os anos de 2022 e 2023 ainda são pós-pandêmicos, o que me parece um sintoma do excesso de atividades e responsabilidades que nos forçam uma resiliência sobrecomum: eu me tornei imigrante na França, aprendi o idioma, escrevi artigos a convite da professora Silvia Capanema e do professor Alberto Silva, revisei e comentei trabalhos de mestrado e doutorado de colegas pesquisadores enquanto estreitei novos laços e retorno agora à vida profissional. Minha licença para este doutorado chega ao fim, um momento de reconfigurar prioridades: a tese está concluída, mas a pesquisa parece sempre inacabada! De posse de todos os resultados encontrados, a decolonização que se faz necessária possui várias facetas, e iniciar esse debate deve ser função do Estado que busca a democratização e o direito à memória de todas as pessoas.

Como toda boa série audiovisual, nem tudo são flores: a ameaça fascista e da extrema direita atrasa processos de diálogos em todo o mundo, golpes de estado acontecem em países da África enquanto vivemos temperaturas sobre-humanas e desastres naturais que matam em todos os continentes devido aos inúmeros ataques humanos ao meio ambiente. O consumismo de uma pequena parte da população mundial contrasta com a situação material de refugiados das guerras, dos desastres naturais, das perseguições políticas. A economia internacional que aderiu ao liberalismo econômico deixa à deriva a grande maioria da população do Planeta: populações indígenas, e consideradas não economicamente interessantes, são forçadas a existir, sem uma vida digna, sem o direito à moradia, saúde, educação, segurança.

Como é possível, com tantas crises, decolonizar nossas memórias audiovisuais? De posse da minha história e da minha origem, minha pesquisa se une às pautas urgentes do século 21. A preservação audiovisual no Brasil é tema consequente de 100 anos de exploração econômica e social: deixamos escorrer pelos dedos as memórias cinematográficas de muita

¹⁰⁸ *Bar Esperança* (direção de Hugo Carvana, 1983, 35mm, cor, 127, ficção).

gente. Para além dessas perdas, precisamos pensar um modelo de preservação audiovisual que acolha novos paradigmas e novas memórias. O meu lugar de fala é de quem se alimenta, tem abrigo e acesso, o suficiente para se debruçar em uma pesquisa acadêmica por três anos, sem remuneração. Fato este que não é só um privilégio, mas uma injustiça: me parece impossível passar pelo mesmo julgamento de resultados que colegas doutorandas que pesquisam e, ao mesmo tempo, vivem instabilidades de moradia, alimentação, segurança física; pessoas que pesquisam e buscam trabalho e se mantêm ativas em suas comunidades, em suas vidas pessoais e afetivas.

Os três anos de doutorado me mostraram as diferenças sociais que a academia não consegue dissipar, pelo contrário, corrobora a manutenção de um sistema que, mesmo fazendo parte dele, parece inacessível para a maioria. É necessário desconstruir paradigmas também acadêmicos, não só para a redação das nossas teses, mas para a feitura de novas ciências, aquelas criadas pelas minorias: mulheres precisam de universidades que antecipem nossas demandas como pessoas na sociedade, que não nos vê como iguais, que não nos dá oportunidades iguais, que nos mede com uma régua que não nos cabe. Queremos nos profissionalizar como pesquisadoras, remuneradas, acolhidas em nossas necessidades de saúde, habitação, segurança. Quero que a minha pesquisa seja uma em milhares, mas quero que os meus privilégios sejam os de todas as mulheres que decidem fazer doutorado, privilégios esses que devem ser parte da estrutura acadêmica – apoio e acolhimento financeiro, em especial, porque não é possível mensurar ou comparar a qualidade de uma tese que foi realizada em circunstâncias tão diferentes e adversas umas das outras!

Esta é uma breve conclusão dos três anos de vida acadêmica que resultaram na escrita desta tese. A conclusão, portanto, é do período, do tempo determinado para finalização e entrega de um projeto com perspectiva para ter essa duração. Passo agora às considerações sobre os resultados da pesquisa, que espero não se concluir com esta tese, mas que seja um tijolo para uma ponte de trabalhos que conectam a academia ao mundo real.

Para Além da Conclusão, Algumas Considerações

Conforme se nota nos capítulos, a revisão de literatura realizada para a pesquisa precisou ser transdisciplinar porque o tema preservação audiovisual como política pública abarca campos diversos. Foi necessário também explicar alguns conceitos e definições específicas, em particular a sociomuseologia e noções de decolonialidade, já que a minha intenção foi a de contribuir com esse olhar decolonial e sociomuseológico para os debates em

preservação audiovisual. Utilizei o termo *sociomuseologia* para me ater ao campo teórico enquanto discorri sobre questões de fundo da preservação audiovisual, sob o recorte da museologia comprometida com o social, analisando as possibilidades de decolonização de coleções. Os trabalhos de Mignolo sugerem que é necessária uma visão crítica sobre o eurocentrismo da história em prol da valorização de outras experiências culturais. A memória social é uma ferramenta para analisar relações entre memória, história e poder.

Procurei demonstrar que as coleções audiovisuais, como as demais coleções musealizadas, são produtos de um contexto colonial, que afetou a formação dessas coleções, e dos museus, bibliotecas e cinematecas. Portanto, é relevante que as instituições de guarda de coleções audiovisuais conheçam ferramentas da museologia social, com uma preservação crítica. Nesse sentido, insiro a Cinemateca Brasileira no campo dos museus e problematizo a existência dessa instituição na perspectiva de que “enfrentar as dificuldades estruturais causadas pelo processo colonizador corrobora com ações decolonizadoras do pensamento ocidental” (Pereira, 2018, p. 24), conforme já citado.

Busquei em Bourdieu (2007) a noção dos campos para analisar a trajetória do campo de preservação audiovisual a partir das primeiras cinematecas europeias e das decisões políticas na história do Brasil: as disputas simbólicas permeiam a preservação audiovisual e comprovam a origem colonizadora de instituições e projetos de governo. As tensões históricas corroboram a ideia de Derrida (1995) de que arquivos não são nem neutros, nem objetivos, influenciados e influenciadores da memória e da história. Como Quijano, vejo a colonialidade como um projeto de poder que construiu com sucesso um arcabouço científico e tecnológico para sua manutenção. Assim, é urgente que as cinematecas somem à luta decolonial, criando paradigmas e meios de preservação dos tantos cinemas que se fazem no Brasil e no mundo.

Acredito que a Cinemateca Brasileira teria como protagonizar esse reposicionamento institucional frente às memórias coletivas audiovisuais por estar ligada ao governo federal e possuir o maior acervo nacional. Porém seria necessário que houvesse uma estrutura política, de programas e projetos, parte integrante das ações para que ela fizesse parte desses debates decoloniais no Brasil e no mundo. Enquanto isso, países da África, da Ásia, das Américas e da Europa já discutem repatriamento, como demonstrei no Capítulo 4.

Iniciei a pesquisa com a afirmação de que a preservação audiovisual não faz parte das políticas públicas da cultura e que a Cinemateca Brasileira e outras instituições se encontram isoladas entre si, mas é possível mudar esse cenário, se olharmos para redes do campo museal. Decolonizar acervos por meio de políticas públicas é o papel do Estado Democrático de Direito.

Objetivos Alcançados?

O objetivo desta investigação, de analisar a trajetória de instituições e políticas públicas de preservação audiovisual sob as lentes da sociomuseologia parece ter sido alcançado, ao demonstrar que as instituições de memória do audiovisual internacionais afetaram o Brasil e a história da Cinemateca Brasileira sob os aspectos colonial e europeizado. Ainda não temos uma política pública de preservação audiovisual no Brasil, mas aponto que a Cinemateca Brasileira pode ter um papel político na construção dessa agenda e que os debates internacionais contemporâneos sobre acervos audiovisuais, cooperação técnica e decolonização podem indicar alguns caminhos.

O trabalho procurou trazer as políticas públicas vigentes para a proteção do audiovisual nas instituições brasileiras, o papel da Cinemateca Brasileira e sua função social de preservação do audiovisual, assim como o posicionamento de instituições nos debates sobre decolonização e democratização em contextos políticos e históricos sobre o cenário da memória social, da preservação audiovisual e das perspectivas internacionais apontadas como inspiração para encaminhamentos futuros.

No Capítulo 1, analisei a preservação audiovisual a partir do surgimento das cinematecas, com disputas políticas no âmbito da Federação Nacional de Acervos Fílmicos (Fiaf). O contexto eurocentrado parece se manter, e as perspectivas coloniais ainda estão presentes nas coleções audiovisuais no que tange à formação das coleções. A análise das políticas internacionais a partir da história das cinematecas europeias apontou tensões entre Henri Langlois, da Cinemateca Francesa, e Ernest Lindgren, do Instituto Britânico de Filmes (BFI), que moldaram o surgimento da Cinemateca Brasileira.

Vimos, no Capítulo 2, que o cinema como produto simbólico do campo da produção da indústria cultural (Bourdieu, 2007) é parte da indústria cultural como arte e como entretenimento e se destaca no campo de produção simbólica da consagração. Nesse campo, museus e bibliotecas, que colecionam o cinema, elevaram o *status* de algum tipo de cinema à revelia de outros. Nessa curadoria, a representação de culturas e pessoas não é necessariamente um critério.

A análise das políticas públicas com revisão de literatura nos campos de política pública e história no Brasil e a revisão de literatura sobre a Cinemateca Brasileira vai desde o surgimento do Cine Clube São Paulo, na década de 1940, e inclui as últimas ações do terceiro governo Lula, 2023-2026. Com isso, procurei demonstrar que a Cinemateca Brasileira é peça-chave na construção de uma política pública de preservação audiovisual e que o Brasil já possui

elementos estruturais potentes para o nascimento dessa convergência entre memória e cinema nas políticas públicas. Entendo que ela é essencial nessa construção e pode usufruir das metodologias sociomuseais em prol das representatividades dos grupos excluídos tanto das coleções quanto da criação de políticas.

Analisei, no Capítulo 3, o governo Bolsonaro e a retomada das políticas culturais pelo governo Lula, em 2023. A preservação audiovisual foi afetada pelas ausências e omissões, mas sua retomada é possível com articulação da ABPA e o MinC, por exemplo, e algumas propostas de ferramentas de gestão e ações como um urgente mapeamento das coleções audiovisuais no Brasil. A Cinemateca Brasileira poderia adotar um plano museológico construído de maneira colaborativa e ser mais presente nos debates políticos sobre o tema.

A seleção dos eventos trazidos no Capítulo 4 buscou demonstrar a evolução do tema decolonização, a aproximação da questão da preservação audiovisual com a museologia e a necessidade de a Cinemateca Brasileira aderir a esses questionamentos decoloniais. Os debates e os intelectuais reunidos nos eventos trazidos para este trabalho formam o cerne das comunidades possíveis para dialogar com a museologia social na criação de uma ponte de ideias e projetos. Também é possível inferir que, infelizmente, o comitê Avicom, do Icom, não possui qualquer ação específica para a conservação de acervos audiovisuais, mesmo com outros comitês específicos para instrumentos musicais, vestuário, vidro, artes decorativas e *design*, e um comitê específico para conservação de um modo geral. Seria interessante haver espaço para o debate da preservação audiovisual no Avicom e um diálogo entre Icom e Fiaf. Ainda assim, o intercâmbio de experiências e impressões foi riquíssimo para corroborar a relevância desta pesquisa e para reiterar a inquietação da distância entre o mundo da preservação audiovisual, os museus e o Icom na forma dos seus comitês, especificamente, o Avicom.

E, para terminar Bacurau¹⁰⁹

A Cinemateca Brasileira é inegavelmente uma instituição de memória, detentora de patrimônio material e imaterial e, de acordo com a definição de museus do Estatuto de Museus, Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, em seu artigo 1º:

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor

¹⁰⁹ *Bacurau* (de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019, digital, cor, 131 minutos).

histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (Brasil, 2009)

E, segundo o Conselho Internacional de Museus (Icom),

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite. (Icom, 2023)

Além de mostras de filmes da própria coleção e da realização de festivais de cinemas nas salas de exibição da instituição, a Cinemateca Brasileira possui um centro de documentação, uma biblioteca e uma base de dados da filmografia para pesquisa e utilização do público.

Para o professor Marcelo Cunha (2020), os museus não existem para fazer exposições; elas são veículos de comunicação dos museus e, sendo assim, são como um processo de comunicação, mesmo tendo caráter específico, já que suas questões técnicas não dão conta de todos os elementos de comunicação. Para Cunha, os museus devem existir para ecoar vozes das comunicações, se não, continuarão com discursos vazios de sentidos e utilidades. Para isso, é importante entender o conceito de comunidade, pois nem sempre é a noção de proximidade ou vizinhança que deve prevalecer, mas sim as comunidades com afinidades de temas, que são as mais pertinentes e congruentes. A Cinemateca Brasileira pertence a comunidades do patrimônio e memória, da produção audiovisual, das universidades e seus cursos de arte, cinema, museologia, gestão cultural.

Ela pode ser considerada museu também pelas suas atividades e presença da cadeia operatória, qual seja:

A consolidação do que delimitamos como fato museal pode ser identificada quando verificamos as facetas de um “fenômeno museológico”, um museu reconhecido como tal ou um processo museológico em franco desenvolvimento. Sob essa perspectiva, a construção desse fenômeno depende de procedimentos sistemáticos de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e ação educativo-cultural), que exigem explícita reciprocidade com a natureza tipológica construída pelo fato museal e suas especificidades de pesquisa e gestão. O conjunto desses procedimentos, desenvolvido como uma cadeia operatória, é a alavanca responsável pelo reconhecimento do mencionado fenômeno que, por sua vez, é vulnerável às necessárias capacitações profissionais, à aplicação de variadas técnicas e tecnologias e à aplicação de sistemáticas metodologias de avaliação. É o corpo que estrutura a noção de fato museal, estabelece caminhos e fronteiras

para a valorização da musealidade e permite a compreensão das engrenagens dos processos de musealização. (Bruno, 2020, p. 23)

Ainda, se considerarmos a Cinemateca Brasileira um processo museológico em franco desenvolvimento, e concordarmos com Bruno (2020) sobre a necessidade de procedimentos sistemáticos de salvaguarda e comunicação, podemos dizer que a instituição vem, há mais de 50 anos, desenvolvendo processos da cadeia operatória museal a partir das suas coleções de filmes e documentação. E, de acordo com Waldísia Rússio,

O fato museológico é a relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Essa relação comporta vários níveis de consciências, e o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão, audição, tato etc. (Rússio *apud* Bruno, 2010, p. 123)

A relação da pessoa com o filme, para citar somente uma das experiências possíveis na Cinemateca Brasileira, nos remete ao pensamento de Erica Carter: “Todo filme é inacabado até encontrar seu público.” (2022)

As cinematecas devem ser museus a serviço das diferenças (Britto, 2019), reforçando debates interculturais e decoloniais nas coleções já existentes e ressignificando o cinema para além das funções utilitaristas do suporte audiovisual para educação, instrução mecânica de afazeres, como bem argumentou Henri Langlois, para resistir à imposição do mercado audiovisual do seu tempo.

Afirmo que as cinematecas são museus porque possuem processos museais, catalogação, guarda e conservação de acervos, por exemplo. Os conteúdos audiovisuais, para além dos objetos que se fazem de suporte – bitolas para as películas; fitas magnéticas para os vídeos; fora os cartões digitais que comportam milhares de bites –, todos fazem parte da memória coletiva, social, seja pela estética, seja pela poética, seja pelas escolhas narrativas. O objetivo principal de uma cinemateca no século 21 deveria ser a preservação para a difusão com o olhar de hoje para as histórias de ontem, atento ao debate crítico e à linguagem audiovisual. Dar acesso à história do cinema sem a pretensão da neutralidade histórica, mas com ferramentas que estimulem o debate e a alfabetização audiovisual das pessoas. Só cidadãos críticos podem criar políticas públicas, cobrar das entidades governamentais as suas ausências ou fraquezas.

A pesquisa sob as lentes da sociomuseologia pôde propor esse olhar, com ênfase no acesso aos acervos, difusão da memória coletiva, preservação do patrimônio e construção de políticas para o campo, enfatizando o aspecto participativo de construção de políticas e dos

acervos em si, através da cooperação entre instituições e exemplos de diálogos entre profissionais do setor. A preservação do audiovisual no campo da museologia é urgente para preencher uma lacuna na discussão das cinematecas como centros de memória que se utilizam de processos museais para difusão do patrimônio audiovisual.

A minha intenção foi de trazer uma contribuição com a perspectiva sociomuseológica para problematizar os acervos audiovisuais como parte da memória coletiva do Brasil. Trazer a questão da preservação audiovisual para a sociomuseologia é compreender que as coleções audiovisuais, conforme as demais coleções musealizadas, são produtos de um contexto histórico e social com relações coloniais, ou seja: as perspectivas coloniais estão presentes nas coleções audiovisuais no que tange à formação das coleções, ao surgimento dos espaços de preservação (cinematecas, museus, bibliotecas) em uma análise dos poderes políticos, econômicos e institucionais que impactaram essa trajetória. De posse dessa análise, é possível recuperar e ampliar vozes e perspectivas de comunidades marginalizadas e historicamente sub-representadas, possibilitando uma possível decolonização das coleções audiovisuais. Isso se daria por meio de ferramentas da museologia social, envolvendo os diversos setores da sociedade: atores do poder público, da Cinemateca Brasileira, produtores e difusores do audiovisual, a academia, com projetos e programas focados no diálogo com o campo do patrimônio e do audiovisual que detêm conhecimento e podem garantir voz e participação nas decisões relacionadas a preservação, acesso e uso das coleções.

No filme Bacurau, o museu da cidade é um espaço de memória e um demarcador do território no presente: avisa aos que vem de fora sobre quem esteve ali, e sobre quem é hoje parte daquele território. Os visitantes, quando ignoram a sugestão das tantas pessoas da pequena Bacurau de que uma visita ao museu seria uma boa ideia, se tornam ainda mais estrangeiros e alienados: ao contrário do que pensam ao chegar na cidade, é uma questão de vida ou morte entender as memórias e as histórias locais contadas pelas pessoas dali. Aqui fora das telas, talvez não seja tão diferente: construir, manter e visitar as memórias criadas nos territórios pelas diversas pessoas que neles habitam podem salvar estas pessoas, mas também, aqueles que vêm de fora, pode salvar todos nós.

REFERÊNCIAS

- Almeida, R. C. N. (2019). *Fomento para a área do patrimônio museológico brasileiro: o incentivo fiscal, a Lei Rouanet e os museus da Região Nordeste*. Bahia: UFBA.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Madri: Capitán Swing Libros, SL. Retrieved from https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Giro_descolonizador/Frontera-Gloria_Anzaldua.pdf.
- Amancio, T. (2007). Pacto cinema-Estado: os anos Embrasil. *Alceu* 8 (16), 173-184. Retirado: outubro, 14, 2019 de http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf.
- Andrade, Rodrigo de Oliveira. (2018). Filmes na escola. *Pesquisa Fapesp* 271. Retirado: outubro, 12, 2019 de <https://revistapesquisa.fapesp.br/2018/09/18/filmes-na-escola/>.
- Autran, A. (2007). Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*, 7 (14).
- Barbier, R. (2002). *A pesquisa-ação*. Brasília: Plano Editora
- Bernadet, J.-C. (2008). *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume.
- Bernadet, J.-C. (2009). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bethônico, J. (2006). Signos audiovisuais e ciência da informação: uma avaliação. (2006). *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação* 11 (20), 58-78. Retirado: março, 12, 2023 de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2006v11nesp3p58>.
- Bezerra, L. (2013). *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los*. Tese de doutorado em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia.
- Bizello, M. L. (2010). Cinema e Memória: ver, guardar, lembrar Maria. *Informação e Memória*, GT10 Informação e Memória (p. 1-20). XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Rio de Janeiro, 2010.
- Borde, R. (1983). *Les Cinémathèques*. Bordeaux: L. d'Homme S.A.
- Borde, R.; Buache, F. (1997). *La crise des cinémathèques et du monde* (L'Age d'Ho.). Lion: L'Imprimerie du Lion.
- Bormann, R. (2019). Vigo, vulgo Almereyda de Paulo Emílio Sales Gomes: a subjetividade na história do cinema. *Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*. 11 (1), 111-126. Retirado: março, 3, 2019 de www.historia.uff.br/revistapassagens/artigos/v11n1a72019.pdf.
- Bourdieu, P. (2007). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.

- Britto, C. C. (2019). *Nossa maçã é que come Eva: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das museologias indisciplinadas no Brasil*. Retrieved July 9, 2020, from <https://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/9533>.
- Bruno, M. C. O. (2020). Museologia: entre abandono e destino. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9 (17), 19-28. Retirado: março, 3, 2019, de <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.31590>.
- Bruno, M. C. O. (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional* (Vol. 1). Retirado: março 20, 2020, de <https://www.sisemsp.org.br/publicacoes-do-sisem-sp/>.
- Bruno, M. C. O. (n.d.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*. (Vol. 2). Retirado: março, 20, 2020, de <https://www.sisemsp.org.br/publicacoes-do-sisem-sp/>.
- Calabre, L. (2009). *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV.
- Calil, C. (Org.). (2016). *Paulo Emílio Sales Gomes – Uma situação colonial?* Calil, São Paulo: Companhia das Letras.
- Calil, C. & Xavier, I. (Org.). (1981). *Cinemateca imaginária: cinema e memória*. Rio de Janeiro: Embrafilme.
- Camargo, C. (2003). Informação e memória – a Cinemateca Brasileira e o patrimônio histórico audiovisual. *Acervo*, 16, 143-154. Retirado: setembro, 13, 2022, de <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/142/142>.
- Cândido, M. M. D. (2014). *Orientações para gestão e planejamento de museus*. (Vol. 3). Florianópolis: FCC Edições.
- Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Chagas, M. & Gouveia, I. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, 27 (41), 9-22. Retirado: setembro, 20, 2022 de <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168>.
- Chagas, M. D. S. & do Nascimento Jr., J. (2009). *Subsídios para a criação de museus municipais*. Retirado: setembro, 20, 2022 de <http://Fiaf.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/manual-subsidio-para-criacao-de-museu.pdf>.
- Chagas, M. (1994). Em busca do documento perdido. *Cadernos de Sociomuseologia*, 29-47.
- Cinemateca Brasileira (2007). *Relatório de atividades da Cinemateca Brasileira*. Retirado: 18 de agosto de 2019 de cinemateca.org
- Cinemateca Brasileira (2008) *Relatório de Atividades da Cinemateca*. Retirado: 18 de agosto de 2019 de cinemateca.org

- Cinemateca Brasileira (2009) *Relatório de Atividades da Cinemateca*. Retirado: 18 de agosto de 2019 de cinemateca.org.br
- Cinemateca Brasileira (2010) *Relatório de Atividades da Cinemateca*. Retirado: 18 de agosto de 2019 de cinemateca.org.br
- Cinemateca Brasileira (2013). *Relatório anual da Cinemateca Brasileira de 2012*. Retirado 24 de janeiro de 2021 de cinemateca.org.br
- Cinemateca Brasileira (2016). *Relatório de atividades da Cinemateca Brasileira*. Retirado: 26 de setembro de 2019 de cinemateca.org.br
- Cinemateca Brasileira (2022) *Relatório de Atividades da Cinemateca Brasileira*. Retirado: 27 de setembro de 2022 de cinemateca.org.br
- Cinemateca Brasileira (2023) *Relatório de Atividades da Cinemateca Brasileira*. Retirado: 3 de março de 2024 de cinemateca.org.br
- Coelho, M. F. C. (2009). *A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso*. USP.
- Coelho, M. F. (2022). *Conservação de Coleções Audiovisuais*. Aulas ministradas online entre março e abril de 2022
- Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Retirado: 2023, de https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm.
- Corrêa de Araújo, Luciana. (2010). Cinemateca brasileira: acervo e pesquisas. *Humanitas*, 9 (1), 76-99.
- Correa., F. D. (2012). *O cinema como instituição: a Federação Internacional de Arquivos de Filmes*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista – Unesp.
- Correa., F. D. (2007). *Cinematecas e cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira*. São Paulo: Unesp. Retirado: março, 19, 2019, de https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93433/correajr_fd_me_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=Fiaf.
- Cunha, M. (2020). O tratamento museológico da herança patrimonial: a exposição como uma estratégia comunicacional. *Museologia e Patrimônio – Volume 3* (p. 31). Leiria: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais – Politécnico de Leiria. Retrieved from https://www.ipleiria.pt/esecs/wp-content/uploads/sites/15/2020/11/Livro_Volume3_Museologia_Patrimonio1.pdf?fbclid=IwAR0bf9sq5uPKpHFg3WNOiNulYDYw0lWpl6qCWl6dgCaqxJloYumd6T-fr3Y.
- Declaração de Santiago do Chile 1972. Retirado: abril, 17, 2023, de <https://ceam2018.files.wordpress.com/2018/05/declaracao-icom-unesco-santiago-do-chile-1972.pdf>.

Decreto nº 4.858/2003 de 13 de outubro. Dispõe sobre a composição e funcionamento do Conselho Superior do Cinema, e dá outras providências.

Decreto nº 974/93, de 8 de novembro. Regulamenta a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências.

Decreto nº 6.304/2007, de 12 de dezembro. Regulamenta a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual.

Decreto nº 66.967/1970, de 27 de julho. Dispõe sobre a organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura.

Decreto nº 7.729/2012, de 25 de maio. Regulamenta as disposições da Lei nº 12.599, de 23 de março de 2012, relativas ao Programa Cinema Perto de Você, estabelece normas para credenciamento, aprovação e habilitação de projetos para o Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica, e dá outras providências.

Decreto nº 24.651/34, de 10 de julho. Cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural.

Decreto-lei nº 526 de 1938. Cria o Conselho Nacional de Cultura.

Decreto-lei nº 25/1937 de 30 de novembro. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Decreto-lei nº 43 de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45 da Lei nº 4.131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de Legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências.

Decreto-lei nº 862/69, de 12 de setembro. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), e dá outras providências.

Derrida, J., & Prenowitz, E. (1995). Archive Fever: a Freudian Impression. *Diacritics*, 25 (2), 9. Retirado de <https://doi.org/10.2307/465144>.

Desvallées, A., & Mairesse, F. (2009). *Key Concepts of Museology*. Retirado: março, 23, 2021, de [www.digitallab.wldu.edu.et/bitstream/123456789/1724/1/key concepts in museology.pdf](http://www.digitallab.wldu.edu.et/bitstream/123456789/1724/1/key%20concepts%20in%20museology.pdf).

Doniol-Valcrose, J; Rohmer, Eric (1962). *Cahier du Cinéma*, 135, setembro, p. 1-25.

École National de Chartes (2022). *Colloque et Journées d'Etude Pensée la Muséologie du Cinéma*. Retirado: setembro, 18, 2019, de <http://egov.df.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Manual-de-manuseio-de-pel%C3%ADculas-cinematogr%C3%A1ficas.pdf>.

Edmondson, R. (2013). *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Unesco.

Ferreira, Cristina de Souza; Santos, R. V. (2016). A preservação do patrimônio audiovisual pela SPHAN/Fundação Pró-Memória no contexto da Redemocratização do Brasil (1984-2003). *Igualitária: Revista do Curso de História da Estácio BH*, 8. Retirado: setembro, 20, 2022, de <http://revistaadmmade.estacio.br/index.php/historiabh/article/viewArticle/2916>.

Ferreira, F. (2020). *A Cinemateca Brasileira e as políticas públicas para a preservação de acervos audiovisuais no Brasil*. Dissertação apresentada ao curso de Ciência da Informação da Universidade de Brasília para obtenção do grau de mestre. Retirado: agosto, 1, 2020, de <https://repositorio.unb.br/handle/10482/38654>.

Ferreira, F., & Gomes, A. A. (2020). Perspectivas de preservação audiovisual: o caso da prefeitura de São Paulo. *Relici*, 7 (3), 71-87.

Fonseca, M. C. L. (2001). Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. *Políticas Sociais: Acompanhamento e Análise*. Retirado: agosto, 10, 2021, de http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/4775/1/bps_n.2_referencia_2.pdf.

Francis, D. (2006). From Parchment to Pictures to Pixel Balancing the Accounts: Ernest Lindgren and The National Film Archive, 70 Years On. *Journal of Film Preservation*, (71), 20-41. Retrieved: November 12, 2022, from <https://pt.calameo.com/Fiaf/read/0009185406bfd4b7cc042>.

Freitas, S., Targino, J., & Granato, L. (2021). A política cultural e o governo Bolsonaro. *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 10(1), 219-239. Retrieved from <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/231672>.

Gabinete de Transição Governamental. (2022). *Relatório final*. Retirado: março, 12, 2023, de <https://gabinetedatransicao.com.br/noticias/relatorio-final-do-gabinete-de-transicao-governamental/>.

Gobira, P., Rolla, M. P., Silveira, Y. S. da, & Lemos, F. (Org.). (2017). *Refletindo sobre a cultura: política cultural, memória e universidade*. Belo Horizonte: EdUEMG.

Heffner, H. (2001). *Diagnóstico do Cinema Brasileiro*. Contracampo. Retirado 1º de março de 2021: <http://www.contracampo.com.br/34/diagnostico.htm>

Heymann, L. (2023). *50 anos da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972-2022): novos olhares sobre os museus*. São Paulo: Hucitec Editora Ltda.

Instituto Brasileiro de Museus [Ibram] (2018). *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília.

Ipea, Coordenação de Cultura. (2011). *Cultura viva: as práticas de pontos e pontões*. Brasília: Ipea. Retirado: agosto, 10, 2021 de https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/3043/1/Livro-Cultura_viva-as_pr%C3%A1ticas_de_pontos_e_pont%C3%B5es.

- Nora, P. (1993). Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. Retirado: <https://doi.org/10.5216/hr.v8i1.10477>.
- Lameris, B. (2017). *Film Museu Practice and Film History: the Case of the Netherlands Filmmuseum (1946-2000)*. Amsterdam: Amsterdam University Press/Eye Filmmuseum.
- Lara, T. V. (2015). *Cinemateca Brasileira: cinema, educação e inclusão social infantojuvenil*. São Paulo: Unicamp.
- Lara, T. V. (2017). *Patrimônio, audiovisual e educação: uma análise sobre os festivais internacionais de cinema de arquivo – o Recine e o Arquivo em cartaz*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro Lucio Costa/CLC-IPHAN, Centro de Categoria 2, sob os auspícios da Unesco, no âmbito do 1º Curso de Capacitação para Gestores de Bens Culturais. Iphan.
- Lavinas, L. (2014). *Um animal político na cultura brasileira: Aloísio Magalhães e o campo do patrimônio cultural no Brasil (anos 1966-1982)*. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do grau de mestre. Retirado: outubro, 13, 2019, de www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12041?show=full.
- Lei nº 8.401/92 de 8 de janeiro. Dispõe sobre o controle de autenticidade de cópias de obras audiovisuais em videograma postas em comércio.
- Lei nº 4.852/55, de 30 de dezembro. Dispõe sobre a criação de um adicional sobre o imposto de diversões públicas, a ser cobrado nas entradas de cinema, e dá outras providências. Prefeitura de São Paulo.
- Lei nº 378 de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública.
- Lei nº 12.599/2012, de 23 de março. Altera as Leis nº 10.893, de 13 de julho de 2004, que dispõe sobre o Adicional ao Frete para a Renovação da Marinha Mercante – AFRMM e o Fundo da Marinha Mercante – FMM, 11.434, de 28 de dezembro de 2006, 11.196, de 21 de novembro de 2005, 10.865, de 30 de abril de 2004, 8.685, de 20 de julho de 1993, 12.249, de 11 de junho de 2010, 11.775, de 17 de setembro de 2008, e 11.491, de 20 de junho de 2007, e a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001; revoga dispositivos das Leis nºs 9.432, de 8 de janeiro de 1997, e 10.925, de 23 de junho de 2004; altera a incidência da Contribuição para o PIS/Pasep e da Contribuição para o Financiamento da Seguridade Social – Cofins na cadeia produtiva do café; institui o Programa Cinema Perto de Você; e dá outras providências.
- Lei nº 7.505/1982, de 2 de julho. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico.
- Lei nº 8.313/1991, de 23 de dezembro. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências.
- Lei nº 8.159/1991, de 8 de janeiro. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e

privados e dá outras providências.

Lei nº 8.685/1993, de 20 de julho. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências.

Lucas, Taís Campelo. *Cinearte, o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Retirado: fevereiro, 26, 2020, de www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/historia-e-cinema/122-cinearte-o-cinema-brasileiro-em-revista-1926-1942.

Lustosa, L. (2011). *A política cultural do Conselho Federal de Cultura, 1966-1976*. Rio de Janeiro: FGV. Retirado: março, 26, 2019, de [http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/8980/Dissertação Lillian Lustosa - versão final.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/8980/Dissertação%20Lilian%20Lustosa%20-%20vers%C3%A3o%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

Malafaia, W. V. (2012). *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. Rio de Janeiro: FGV, 2012. Retirado: março, 26, 2019, de [https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10244/Introdução.Cap.I.II.III.IV.Conclusão.2012-1.pdf](https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10244/Introducao.Cap.I.II.III.IV.Conclusao.2012-1.pdf).

Malafaia, W. V. (2015). *O Cinema em Transe: debate cultural e política cinematográfica na transição democrática (1982-1990)*. XXVIII Simpósio Nacional de História (p. 12). Rio de Janeiro, 2015. Retrieved April 15, 2019, from http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1436742828_ARQUIVO_OCinemaemTranse.pdf.

Maldonado-Torres, N. (2017). Sobre a colonialidade dos Direitos Humanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 114, 117-136.

Manoni, L. (2006). *Histoire de la Cinémathèque Française*. Turin: Éditions Gallimard.

Marconi, M. & Lakatos, E. (2003). *Fundamentos de metodologia científica*. (5ª ed.). São Paulo: Editora Atlas S.A.

Medida Provisória 2.228-1/2001, de 6 de setembro. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional – PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.

Mendonça, T. M. Q. A. (2012). *Museus da imagem e do som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. Tese apresentada à Universidade Lusófona para obtenção do grau de doutor. Retirado: abril, 12, 2021, de <http://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/5205>.

Menezes, I. (2019). O profissional atuante na preservação audiovisual. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 8 (15), janeiro/julho. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Retirado: maio, 21, 2019, de <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/24668/21845>.

- Ministério da Justiça e da Segurança Pública – Arquivo Nacional. (2019). *As imagens em movimento no Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro. Retirado: outubro, 24, 2021, de https://www.gov.br/casacivil/pt-br/assuntos/conselho-superior-de-cinema/2-apresentacao-arquivo-nacional_as-imagens-em-movimento-do-arquivo-nacional.
- Moutinho, Ana, Vicente, Ana, Ferreira, Helena, Pinto, José & Primo, J. (2016). *Post-Screen: Intermittence + Interference*. Lisboa. Retirado: maio, 21, 2019, de www.researchgate.net/publication/316889709_PostScreen_IntermittenceInterference.
- Moutinho, M. M. (2019). *Sociomuseologia: ensino e investigação*. Lisboa: Universidade Lusófona.
- Oliveira, C. (2017). *Butantã gasta R\$640 mil por mês com duplos salários e bolsas irregulares*. Retirado: janeiro, 8, 2023, de <https://www.redebrasilatual.com.br/saude-e-ciencia/butantan-gasta-rs-640-mil-por-mes-com-duplos-salarios-e-distribuicao-de-bolsas-irregulares/>.
- Oliveira, N. H. C. de. (2018). Patrimônio cinematográfico: conceito, políticas e processos de patrimonialização. *Museologia e Interdisciplinaridade*, 7 (4). Retirado: maio, 21, 2019, de <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/24670/21846>.
- Pausini, A. I. S. C. R. (2020). *Modernidade e provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no nordeste brasileiro*. Lisboa: Universidade Lusófona.
- Pereira, Marcele R. N. (2018). *Museologia decolonial: os pontos de memória e a insurgência do fazer museal*. Tese apresentada ao Departamento de Museologia da Universidade Lusófona para obtenção do grau de doutor. Orientador: Mário Moutinho. Retirado: setembro, 21, 2021, de <http://hdl.handle.net/10437/9535>.
- Pernecky, N. (2022). Close-Up: Paulin S. Vieyra, a Postcolonial Figure: Motor, Mirror, Reinvention: Paulin Soumanou Vieyra on the African Cinema to Come (1956-1961). *Black Camera: an International Film Journal* 13, 2(13), 372-393. Retirado: junho, 25, 2022, de <https://doi.org/10.2979/blackcamera.13.2.20.Nikolaus>.
- Portaria nº 51/2018, de 2 de maio. Cria o Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira.
- Primo, J. (2019). Os desafios contemporâneos na investigação em sociomuseologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, 58, 3-17. Retirado: abril, 30, 2021 de <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/6920>.
- Primo, J. & Moutinho, M. (2020). *Introdução à sociomuseologia*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. Retirado: abril, 24, 2021 de <https://tinyurl.com/sj5jckc>.
- Primo, J. & Moutinho, M. C. (2021). Teoria e prática da sociomuseologia. *Cadernos de Sociomuseologia*. Retirado: abril, 24, 2021, de https://doi.org/10.36572/csm.2021.book_3.

- Primo, J. & Moutinho, M. (2021). Sociomuseologia e decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do mundo. In Primo, J. (2021). Teoria e prática da Sociomuseologia. *Cadernos de Sociomuseologia*.
- Quental, J. L. de A. (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*. Rio de Janeiro: UFF. Retirado: julho, 20, 2020, de <https://docplayer.com.br/15684732-Jose-luiz-de-araujo-quental.html>.
- Rabello, R., José, A., Chaves, G., Carlos, J., & Molina, F. (2009). *A face oculta do documento: tradição e inovação no limiar da Ciência da Informação*. São Paulo: Unesp. Retirado: junho, 19, 2020, de https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103372/rabello_r_dr_mar_prot.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Ramos, F. (2021). *Nova história do cinema brasileiro*, parte 1. São Paulo: Sesc.
- Rangel, J. A. (2010). *Edgard Roquette-Pinto*. Recife: Editora Massangana.
- Rapp, M. d. (2004). *Políticas de informação no contexto das políticas públicas de incentivo à cultura*. Rio de Janeiro: UFFRJ.
- Rodríguez, P. & Manfredi, Matteo (2020). *Preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica: retos y alternativas para el siglo XXI*. Quito, EC: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Rubim, C., Albino, A., & Rubim, Antonio; Barbalho, A. (2006). Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Galáxia*. Retirado: março, 3, 2022: <https://www.redalyc.org/pdf/3996/399641239008.pdf>
- Santos, R. (2020) *No coração do Brasil: a expedição de Edgar Roquette-Pinto à Serra do Norte*. Rio de Janeiro: Ed. Museu Nacional. Retirado: outubro, 24, 2021, de: www.museunacional.ufrj.br/see/docs/publicacoes/no_coracao_do_brasil.pdf.
- Santos, M. C. T. M. & Santos, T. M. (2014). Um compromisso social com a museologia. *Cadernos do CEOM*, 27 (41).
- Santos, M. S. dos. (2014). Por uma sociologia dos museus. *Cadernos do CEOM* (41). Retirado: abril, 20, 2021 de <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2597>.
- Senna, O. (2015). Novo modelo de distribuição. *Revista de Cinema*. Retirado: novembro, 23, 2021, de <http://revistadecinema.com.br/2015/10/novo-modelo-de-distribuicao/>.
- Serrano, J. & Venâncio Fº, Francisco. (1931). *Cinema e educação*. São Paulo: Melhoramentos.
- Silva, L. A. S. da. (2013). *Abordagens do documento audiovisual no campo teórico da arquivologia*. (Statewide Agricultural Land Use Baseline 2015). São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Retirado: novembro, 23, 2021,

de www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/silva_las_me_mar.pdf.

- Silva, V. M. (2001). *A construção da política cultural no regime militar*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do grau de mestre em Sociologia, orientada por Maria Arminda do Nascimento Arruda. Retirado: abril, 13, 2019 de <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-02072002-100601/publico/tde.pdf>.
- Silveira, R. & Carvalho, F. O. (2016). Embrasil X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80. *Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política*, 8 (24), 73-93. Retirado: outubro, 14, 2019, de <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/24616>.
- Smit, J. (1993). O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 Marias. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, 26, 81-84.
- Soares, B. B. (2018). Pesquisa em museus e pesquisa em museologia: desafios políticos do presente. *Museus & Museologia, desafios de um campo disciplinar*, 186. Retirado: março, 23, 2021, de www.academia.edu/38713163/pesquisa_em_museus_e_pesquisa_em_museologia_desafios_politicos_do_presente.
- Soares, B. B. (n.d.). *Passagens da museologia: a musealização como caminho*. Retirado: março, 23, 2021, de www.academia.edu/37465891/Passagens_da_Museologia_a_musealiza%C3%A7%C3%A3o_cmo_caminho.
- Soares, R. (2014). *Os documentos especiais à luz da arquivologia contemporânea: uma análise a partir das instituições arquivísticas públicas da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Unirio.
- Sousa, A. (2020). O drama da Cinemateca. *Revista Piauí*, 169. Retirado: janeiro, 26, 2023, de <https://piaui.folha.uol.com.br/edicao/169/>.
- Souza, C. (2009). *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese apresentada ao Departamento de Ciência da Computação da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de doutor.
- Sisem-SP. *A importância do Advocacy no cenário futuro dos museus*. Retirado: novembro, 2022, do YouTube do Sisem-SP.
- Tavares, M. (2014). *Reflexões sobre escolas e museus: uma breve análise da função educativa e da escolarização dos museus*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado do curso de Museologia da Universidade de Brasília para obtenção do grau de bacharel.
- Usai, P. Cherchi; Francis, D.; Horwath, A. & Loebenstein, M. (2020). *Film Curatorship*. (2nd ed.). New York: Columbia University Press.

- Valim, A. (2019). *Brazil, the United States, and the Good Neighbor Policy: the Triumph of Persuasion during World War II*. Rowman & Littlefield.
- Vergès, F. (2005). Les Troubles de la Mémoire. *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 179-180. Mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 17 juin 2023. URL: <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/15110>
- Walsh, C. (2017). *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I, Serie Pensamiento decolonial. Ecuador: Ed. Abdala Yala. Retirado: dezembro, 10, 2022, de <https://ayalaboratorio.files.wordpress.com/2018/03/catherine-walsh-pedagog3adas-decoloniales-volume-i.pdf>.
- Walsh, C. (2020). *Pedagogías decoloniales*. Quito: Abya-Yala. Retirado: dezembro, 10, 2022, de <http://agoradeeducacion.com/doc/wp-content/uploads/2017/09/Walsh-2013-Pedagogías-Decoloniales.-Prácticas.pdf>.

SÍTIOS CONSULTADOS

- Agência Nacional de Cinema – Ancine: <https://www.ancine.gov.br/>.
- Banco de Conteúdos Culturais: <http://www.bcc.org.br/>
- Biblioteca UFRJ: <http://biblioteca.if.ufrj.br/sobre/plinio-sussekind-rocha/>.
- Brasiliana: <https://brasiliana.museus.gov.br/sobre-a-brasiliana-museus/>
- Carta Maior: <https://www.cartamaior.com.br/>.
- Centro Técnico de Audiovisual – Ctav: <http://ctav.gov.br/>.
- Cinemateca Brasileira: <https://www.cinemateca.org.br/>.
- Cinemateca Pernambucana: <https://cinematecapernambucana.com.br/>
- Comunidade dos países de Língua Portuguesa – CPLP: www.cplp.org
- Conselho Internacional de Museus – ICOM: icom.museum
- Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.
- EyeFilmmuseum International Conference 2022:
<https://www.eyefilm.nl/uploads/downloads/blocks/Eye-International-Conference-2022-Program-Outline.pdf>.
- Federação Internacional de Acervos Fílmicos – Fiaf: <https://fiaf.icom.org.br/?p=2756>.
- Fiaf Congress (2022):
https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/2022/05/FIAF_Programf%C3%BCzet_A5__terv__jav_.pdf.
- História do Cinema Brasileiro. Retirado: junho, 1, 2019, de <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cosme-alves-netto/>.

Mapa da Cultura: mapas.cultura.gov.br

Maristela Filmes: <http://www.maristela filmes.com.br/>.

Masterclass Internacional: Perdemos a Corrida contra o tempo? Retirado:
<https://www.youtube.com/watch?v=G8yohU0pKyY&t=2s>

Ministério da Cultura: cultura.gov.br

O Explorador. Retirado: julho, 11, 2019, de <http://www.oexplorador.com.br/francisco-luiz-de-almeida-salles-critico-de-cinema-ex-presidente-da-cinematca-brasileira/>.

Questia. Retirado: outubro, 17, 2019, de <https://www.questia.com/magazine/1P3-1060289041/tania-savietto-1947-1998>.

Sociedade Amigos da Cinematca - SAC: <http://cinesac.org.br/>.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization - Unesco: unesco.org

Wikipedia: wikipedia.com.

ANEXOS

Plano Nacional de Preservação Audiovisual

Plano Nacional de Preservação Audiovisual

(versão aprovada na Assembleia Geral Ordinária da
Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, em 27/6/2016)

(A) Introdução

Definições

Como estipulado nos parágrafos 1º e 2º do 1º Artigo do Capítulo I
do Estatuto da

Associação Brasileira de Preservação Audiovisual:

"§ 1º Por 'Preservação Audiovisual' se entenderá 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.

§ 2º Por 'obra ou registro audiovisual' se entenderá 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."
Cabe, ainda, salientar que o patrimônio audiovisual inclui também
os chamados
materiais correlatos (fotografias, cartazes, materiais de produção e
divulgação,
roteiros, cenários e figurinos, equipamentos, entre outros),
artefatos e documentos que
trazem informações essenciais sobre modos e contextos de
produção, distribuição e
recepção.

Vigência:

O Plano, que visa melhorar a área de preservação audiovisual no
Brasil, foi formulado
e desenvolvido de acordo com as realidades em que atua para um

intervalo de tempo
de dez anos, devendo ser avaliado e, eventualmente, ajustado a
cada três anos.

abpa.contato@gmail.com
www.abpreservacaoaudiovisual.org.br
CNPJ 18.293.356/000126

(B) DIAGNÓSTICO

1. Necessidade de uma política que norteie a preservação audiovisual no Brasil;
2. Carência de estabilidade nas ações de preservação audiovisual no país;
3. Articulação deficiente entre as instituições públicas e privadas de preservação, bem como entre as unidades federativas;
4. Necessidade de enfrentamento dos desafios colocados pela preservação digital;
5. Necessidade de maior reconhecimento, pelo Estado e pela sociedade, do patrimônio audiovisual como integrante do patrimônio cultural do Brasil;
6. Carência de recursos, de recursos estáveis e de planejamento de longo prazo;
7. Legislação inadequada e desatualizada;
8. Falta de incentivo para pesquisa e publicação;
9. Disparidade entre os acervos espalhados pelo Brasil, com concentração de recursos e ações no eixo Rio de Janeiro-São Paulo;
10. Falta de incorporação sistemática, pelas instituições detentoras de acervos, de obras audiovisuais nativas digitais;
11. Instituições detentoras de acervos audiovisuais com:
 - Infraestrutura precária;
 - Recursos humanos e financeiros insuficientes e instáveis;
 - Formação precária e/ou desatualizada de parte dos funcionários ativos nas instituições. Ao mesmo tempo, existência de profissionais capacitados fora das instituições de preservação;
 - Diagnóstico e catalogação deficiente dos acervos;
 - Falta de uma política de acervo na maioria das instituições.

(C) OBJETIVOS e AÇÕES

1. Implementar uma Política Nacional de Preservação Audiovisual, como parte integrante das políticas públicas de cultura, que considere a complexidade e heterogeneidade do setor, com o objetivo de promover o desenvolvimento necessário da área de preservação audiovisual no Brasil.

AÇÕES:

- 1.1. Implementar o Plano Nacional de Preservação Audiovisual (PNPA), de modo a garantir a necessária estabilidade nas políticas de preservação audiovisual.
- 1.2. Estabelecer princípios de governança compartilhada para a Política Nacional de Preservação Audiovisual, com a definição de responsabilidades conjuntas entre poderes públicos e sociedade, a fim de promover a sinergia entre as ações desenvolvidas pelas instâncias municipais, estaduais e federal, assim como articular os trabalhos de instituições públicas e privadas.
- 1.3. Definir a preservação audiovisual como macro-área nas políticas de audiovisual federais, estaduais, distritais e municipais, garantindo a presença de um especialista em preservação nas instâncias de formulação e
abpa.contato@gmail.com
www.abpreservacaoaudiovisual.org.br
CNPJ 18.293.356/000126
implementação de políticas públicas de audiovisual e de patrimônio.
- 1.4. Implementar parcerias interministeriais e interinstitucionais para o desenvolvimento da área de preservação audiovisual.
- 1.5. Promover o avanço de um processo descentralizado de preservação audiovisual no país, fomentando e apoiando as cinematecas e arquivos audiovisuais regionais.
- 1.6. Constituir uma rede de instituições de preservação audiovisual em todo o Brasil.
- 1.7. Melhorar a infraestrutura das instituições detentoras de acervos audiovisuais

em todo o país, considerando uma distribuição regional equilibrada de bens e recursos.

1.8. Desenvolver políticas institucionais coordenadas de preservação para os acervos audiovisuais públicos e privados.

1.9. Realizar um inventário nacional, em todas as unidades federativas, dos acervos audiovisuais públicos e privados.

1.10. Incentivar o desenvolvimento de ações específicas para a preservação dos acervos das TVs públicas e privadas.

1.11. Fortalecer a constituição e a preservação de acervos audiovisuais universitários.

1.12. Definir estratégias para a incorporação de obras nativas digitais às práticas de preservação audiovisual.

1.13. Definir e difundir recomendações técnicas para a salvaguarda em longo prazo dos materiais audiovisuais, incluindo diretrizes para a produção de matrizes.

1.14. Determinar que as instituições responsáveis pela guarda de acervos audiovisuais elaborem planos de gerenciamento de risco, com vistas à segurança dos seus usuários e dos profissionais que nelas trabalham, à segurança predial, à salvaguarda dos materiais abrigados e dos equipamentos instalados.

1.15. Obter o compromisso das instâncias às quais os arquivos audiovisuais são vinculados (federal, estadual, municipal, distrital) de prover recursos financeiros para a implementação e manutenção de dispositivos de prevenção e combate a desastres; para as adequações prediais que se façam necessárias para atender às normas de segurança em vigência; para a regularização periódica de autos de vistoria, bem como para a contratação de pessoal especializado na prevenção e no combate de sinistros.

2. Promover o reconhecimento do patrimônio audiovisual, parte integrante do patrimônio cultural brasileiro, como instrumento estratégico para o desenvolvimento da sociedade brasileira, inclusive na sua dimensão econômica.
AÇÕES:
 - 2.1. Promover ações em prol do reconhecimento da preservação audiovisual como um valor estratégico na afirmação da identidade da nação, da sua cultura e de sua soberania nas políticas públicas de cultura.
abpa.contato@gmail.com
www.abpreservacaoaudiovisual.org.br
CNPJ 18.293.356/000126
 - 2.2. Desenvolver campanhas de valorização do patrimônio audiovisual junto às instituições da cadeia produtiva do audiovisual.
 - 2.3. Desenvolver campanhas de valorização do patrimônio audiovisual junto aos parlamentares nas três esferas da federação, bem como às diversas Secretarias e Ministérios.
 - 2.4. Desenvolver campanhas de valorização do patrimônio audiovisual junto a empresas públicas e privadas, e agências de fomento.
 - 2.5. Estabelecer relações com instituições de formação e associações profissionais afins.
 - 2.6. Incorporar o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, 27 de outubro, ao calendário governamental brasileiro.
 - 2.7. Participar das ações da Lei 13.006/14 (que estabelece a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica) de forma a levar o reconhecimento do patrimônio audiovisual para as escolas.
 - 2.8. Promover campanhas de conscientização para a preservação audiovisual, com destaque para a prospecção, identificação, conservação e divulgação de acervos.
3. Destinar recursos e linhas de financiamento específicos para o setor e

promover a ampliação dos investimentos continuados na área.

AÇÕES:

3.1. Criar um Fundo de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro, tendo como fontes possíveis a dotação orçamentária da União destinada especificamente às atividades de preservação audiovisual, assim como recursos captados por leis de incentivo.

3.2. Incentivar as secretarias e órgãos culturais – estaduais, municipais e distrital – para que reservem à preservação audiovisual uma determinada parcela dos recursos disponíveis, sejam recursos orçamentários ou aqueles obtidos via leis de incentivo fiscal ou leis de fomento.

3.3. Determinar recursos específicos e suficientes para a criação e manutenção de órgãos de salvaguarda regionais, que se encarreguem da preservação de obras e acervos audiovisuais e sua difusão.

4. Aperfeiçoar e atualizar a legislação para o setor.

AÇÕES:

4.1. Criar legislação específica relativa a: instrumentos de proteção legal; financiamento; dotações orçamentárias; direitos autorais e outros itens relacionados ao patrimônio audiovisual nacional.

4.2. Constituir um grupo de trabalho para avaliação da legislação vigente, com indicações para seu aperfeiçoamento na perspectiva da preservação audiovisual e para a criação de instrumentos legais específicos, quando não existentes.

abpa.contato@gmail.com

www.abpreservacaoaudiovisual.org.br

CNPJ 18.293.356/000126

4.3. Promover a criação de dispositivos legais em todas as esferas de governo que garantam orçamento público para que os arquivos audiovisuais cumpram sua missão institucional.

4.4. Estabelecer a obrigatoriedade de que toda obra audiovisual de produção ou

coprodução brasileira, realizada ou não com recursos públicos, tenha matriz e cópia de preservação, respeitando as recomendações técnicas estabelecidas pelos órgãos competentes.

4.5. Estabelecer o depósito obrigatório de toda obra audiovisual de produção ou coprodução brasileira, realizada ou não com recursos públicos, através do recolhimento de matriz e cópia de preservação nas instituições credenciadas.

4.6. Estabelecer o depósito obrigatório, nas instituições credenciadas, de cópia de toda obra audiovisual estrangeira tal como veiculada no Brasil.

5. Melhorar a formação e capacitação, ampliando a oferta de cursos para a formação técnica e acadêmica sistematizada no campo da preservação audiovisual, completa e contínua, como requisito a um aumento da qualidade dos serviços de preservação audiovisual. Os cursos devem englobar as dimensões fotoquímica e digital, assim como os diferentes setores da preservação e serem ofertados nas diversas regiões do país.

AÇÕES:

5.1. Desenvolver ações para a capacitação permanente de profissionais atuantes em instituições com acervos audiovisuais.

5.2. Desenvolver cursos técnicos de longa duração em cooperação com o Ministério da Cultura (MinC), o Ministério da Educação (MEC) e o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), bem como instâncias estaduais, municipais e distritais.

5.3. Fomentar a realização de cursos e seminários de curta duração, com instituições públicas ou privadas, inclusive na modalidade EAD (ensino a distância). Nos cursos presenciais, garantir uma distribuição territorial equilibrada das vagas.

5.4. Garantir a inclusão de conteúdos de preservação

audiovisual nos cursos de cinema e audiovisual conforme Resolução MEC/CNE/CES nº 10, de 27 de junho de 2006.

5.5. Promover a inclusão de conteúdos de preservação audiovisual nos cursos técnicos e universitários das áreas de Artes, Comunicação, Ciências da

Computação, Ciências da Informação, História e Museologia.

5.6. Criar editais e/ou linhas de fomento para apoio à participação de profissionais em eventos de preservação (tais como Congresso da FIAF, FIAF Summer

School, Encontro da CLAIM, AMIA, SEAPAVAA, FIAT, SOIMA, entre outros),

garantindo uma distribuição territorial equilibrada das vagas.

5.7. Constituir programa de bolsas de formação e/ou especialização para profissionais de preservação, inclusive no exterior, quando for o caso.

5.8. Promover maior integração dos profissionais que desenvolvem tecnologias da informação e comunicação com os profissionais que atuam em arquivos audiovisuais, visando uma formação complementar e atualizada em

gerenciamento de arquivos de mídia, curadoria digital e armazenamento digital

para preservação e acesso a longo prazo.

abpa.contato@gmail.com

www.abpreservacaoaudiovisual.org.br

CNPJ 18.293.356/000126

5.9. Promover cursos de formação e de atualização em gerenciamento de risco para os funcionários que trabalham nas instituições de acervo.

6. Fomentar pesquisas e publicações sobre preservação audiovisual.

AÇÕES:

6.1. Promover parcerias entre a ABPA e ministérios, universidades, empresas públicas e privadas para desenvolver pesquisas na área de preservação

audiovisual, numa perspectiva interdisciplinar.

6.2. Promover e incentivar a publicação de textos técnicos sobre preservação

audiovisual.

- 6.3. Promover a publicação de manual com orientações básicas para a criação e manutenção de áreas de guarda para a conservação de materiais audiovisuais.
 - 6.4. Constituir grupos de trabalho objetivando conceituar, definir e recomendar termos e procedimentos técnicos da área.
 - 6.5. Promover a tradução de normas e manuais elaborados no âmbito da FIAF, IASA, AMIA, FIAT, IWGA e de outras instituições relevantes na área.
 - 6.6. Implementar um programa de fomento para a pesquisa e publicação sobre a preservação audiovisual.
 - 6.7. 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.
 - 6.8. Promover a discussão conceitual da área de preservação audiovisual, bem como uma normatização dos termos técnicos utilizados.
 7. Incentivar o reconhecimento, a valorização e a regulamentação profissional.
AÇÕES:
 - 7.1. Garantir recursos para manutenção e ampliação do quadro funcional das instituições, incluindo a promoção de concursos públicos.
 - 7.2. Revisar as regras de formulação dos concursos públicos, tendo em vista a adequação da formação técnica dos futuros funcionários às necessidades e especificidades do setor.
 - 7.3. Criar estratégias que garantam a estabilidade funcional de profissionais para que não se interrompam programas e projetos institucionais.
 - 7.4. Propor e defender junto ao Congresso Nacional e ao Governo Federal a aprovação de legislação visando o reconhecimento e a regulamentação profissional para os que atuam na área de preservação audiovisual.
- abpa.contato@gmail.com

www.abpreservacaoaudiovisual.org.br

CNPJ 18.293.356/000126

(D) METAS

8. Implementar e regulamentar no Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) a linha de financiamento específica para a preservação.
9. Realizar o censo nacional dos acervos audiovisuais públicos e privados, em todas as unidades federativas, implementando um conjunto de projetos interconectados a fim de indicar, entre outros, as dimensões dos acervos, os tipos de materiais que os compõem e os recursos disponíveis.
10. Assegurar que 100% das instituições brasileiras detentoras de acervos audiovisuais definam e divulguem sua política de acervo, estabelecendo sua natureza e missão, incluindo gestão, aquisição, conservação, restauração, digitalização, descarte, difusão e acesso.
11. Assegurar que 100% dos arquivos públicos e, no mínimo, 80% dos arquivos privados cumpram com os parâmetros recomendados para gestão, aquisição, conservação, restauração, digitalização, descarte, difusão e acesso.
12. Garantir a realização anual de editais públicos destinados à criação de infraestrutura de conservação de materiais audiovisuais de diferentes suportes e padrões, seguindo as recomendações técnicas estabelecidas pelos órgãos competentes, com treinamento de funcionários, sempre que necessário.
13. Aprovar a isenção ou redução de taxas alfandegárias, em diferentes níveis, para a compra de equipamentos e insumos para preservação audiovisual não existentes no país.
14. Fomentar o desenvolvimento de produtos e de insumos não fabricados

- no Brasil.
15. Fomentar a realização de pesquisas e estudos na área de preservação audiovisual.
16. Desenvolver um programa de formação em preservação audiovisual em articulação entre a ABPA e o Ministério da Cultura (MinC), o Ministério da Educação (MEC) e o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), bem como instâncias estaduais, municipais e distritais.
10. Estabelecer condições adequadas de conservação em depósitos localizados nas cinco regiões do Brasil, funcionando como centros regionais de preservação de acervos audiovisuais.
11. Promover a realização de fóruns em todos os estados do Brasil e encontros regionais de preservação audiovisual, um em cada região do país.
12. Realizar o Congresso Brasileiro de Preservação Audiovisual.
13. Aprovar, no Congresso Nacional, a lei de proteção ao patrimônio audiovisual, que resguarde as instituições que preservam acervos audiovisuais, garantindo pesquisa e preservação.
abpa.contato@gmail.com
www.abpreservacaoaudiovisual.org.br
CNPJ 18.293.356/000126
14. Garantir a presença de especialistas em preservação audiovisual em concursos para provimento de cargos em instituições detentoras de acervos audiovisuais ou para contratos de gestão (tipo OS e OSCIP).
15. Garantir assento para a ABPA no Conselho Superior de Cinema e no Conselho Consultivo da Secretaria do Audiovisual (SAV).
16. Garantir assento para a ABPA no Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).
17. Garantir assento para a ABPA no Sistema Nacional de Patrimônio Cultural.

18. Garantir assento para a ABPA no Conselho de Comunicação Social do Governo Federal.

19. 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.



Date Created: Sun Oct 8 22:59:00 2023