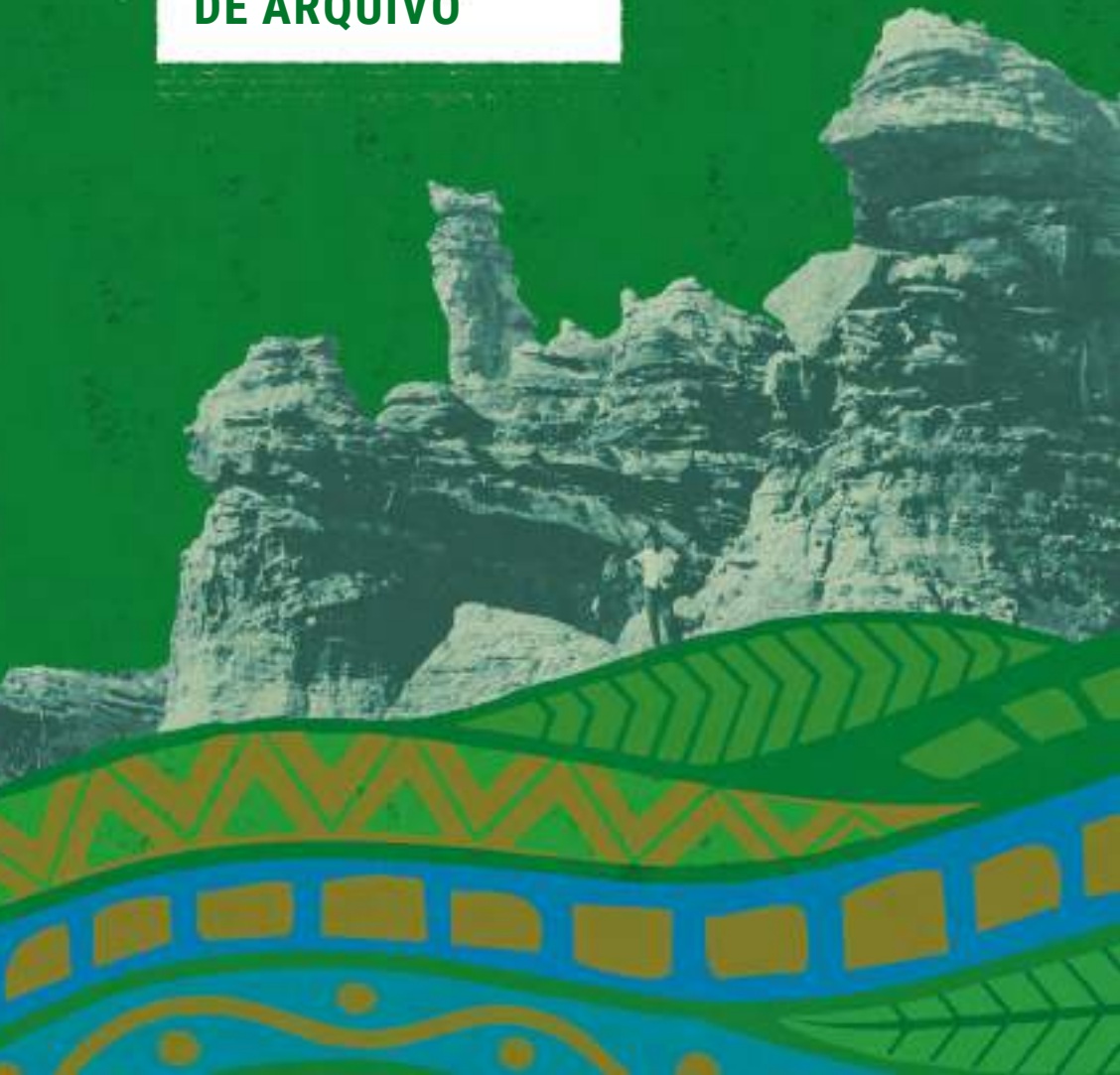
ISSN 2447 - 4177

ARQUIVO EM CARTAZ 2025

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

MEMÓRIAS DA TERRA EM FILMES DE ARQUIVO



ARQUIVO EM CARTAZ 2025

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

MEMÓRIAS DA TERRA EM FILMES DE ARQUIVO

Copyright © 2025 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Esta obra está sob uma Licença Creative Commons – Atribuição CCBY 4.0, sendo permitida a reprodução parcial ou total, desde que mencionada a fonte.

Presidência da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos
Esther Dweck

ARQUIVO NACIONAL

Diretora-geral
Monica Lima e Souza

Diretora-geral adjunta
Sheila Christina Mueller Mello

Diretor de Processamento Técnico, Preservação e Acesso ao Acervo
Thiago de Oliveira Vieira

Coordenadora-geral de Acesso e Difusão Documental
Leticia dos Santos Grativol Pimentel

Coordenadora de Pesquisa e Difusão do Acervo
Maria Elizabeth Brêa Monteiro

Chefe da Divisão de Produção Editorial
Mariana Simões

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Edição
Maria Cristina Martins
Viviane Gouvêa

Pesquisa de imagens
Viviane Gouvêa

Preparação e revisão
Maria Cristina Martins

Projeto gráfico, diagramação e capa
Eliane Alves

Imagem da capa
Serra de Ibiapaba/CE, 2/1970. Correio da Manhã.
BR_RJANRIO_PH_0_FOT_02936_m0003de0003

ARQUIVO NACIONAL

MINISTÉRIO DA GESTÃO E DA INOVAÇÃO EM SERVIÇOS PÚBLICOS

GOVERNO DO BRASIL
DO LADO DO POVO BRASILEIRO

outubro
2025

5 APRESENTAÇÃO: UM ARQUIVO CHAMADO TERRA
Maria Cristina Martins
Viviane Gouvêa

11 HOMENAGEM A FÁTIMA TARANTO

16 CINEMA DA TERRA
Olinda Wanderley Tupinambá

27 *O TERRITÓRIO*: CINEMA INDÍGENA PARA RESISTIR E DEFENDER A TERRA
Janelene Freire Diniz

39 O REGISTRO DE MEMÓRIA ENQUANTO DADO POLÍTICO
Fabrícia Sterce

44 SUSTENTABILIDADE NO AUDIOVISUAL: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA UMA PRODUÇÃO DE BAIXO IMPACTO AMBIENTAL
Ariene Ferreira

54 ENCONTROS NO TEMPO: DIÁLOGOS ENTRE CRIANÇAS, CINEMA, ARQUIVO E EDUCAÇÃO
Karla Lopes Beck
Adriana Carvalho Koyama

66 UMA PENSATA SOBRE ARQUIVOS AUDIOVISUAIS E A TRAJETÓRIA DO SETOR DE IMAGENS EM MOVIMENTO DO ARQUIVO NACIONAL: UMA HISTÓRIA DE AMOR
Walmor Martins Pamplona

76 POR QUE UM ARQUIVO AUDIOVISUAL?
Alessandro Ferreira Costa

89 DO ARQUIVO AO CINEMA: PESQUISA E REAPROPRIAÇÃO DE IMAGENS EM MOVIMENTO DO ARQUIVO NACIONAL
Mariana Lambert

101 MAPEAMENTO DOS ACERVOS DECLARADOS DE INTERESSE PÚBLICO E SOCIAL PELO CONARQ: UM PANORAMA DOS QUE POSSUEM DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS
Antonio Laurindo

109 O *SCENARIO* DA DIGITALIZAÇÃO DE FILMES NO BRASIL
Mauro Domingues

123 OFICINA LANTERNA MÁGICA: UMA RETROSPECTIVA
Cadu Marconi

APRESENTAÇÃO: UM ARQUIVO CHAMADO TERRA

Maria Cristina Martins

Viviane Gouvêa

Editoras

A Terra é um lugar de memória. Um grande arquivo que nos chega dos rios, das pedras, dos ventos. Dos animais, em cuja definição o ser humano ainda reluta a se inserir. Do ser humano e suas formas de adaptação, que incluem variados tipos de violência. O lugar de memória a que, mais do que nunca, precisamos dar atenção.

Entender a Terra a partir dessa dimensão de arquivo não é novidade para os povos originários, que sempre tiveram um regime de historicidade – e, portanto, uma concepção de memória – diferente das noções de tempo e memória europeias. Ou para os quilombolas, cuja memória é vista como algo coletivo e ancestral, ligada ao território, que guarda rastros de resistência e de práticas sustentáveis.

Mais do reconhecer a Terra como arquivo, é importante compreender o que isso revela, quais os caminhos que se abrem a partir dessas outras formas de conceber o tempo e a memória. O que é, por exemplo, a temporalidade não linear de que fala Ailton Krenak, na qual passado, presente e futuro se entrelaçam, numa espécie de memória cíclica? O que pode nos ensinar a concepção de floresta viva e guardiã de memórias coletivas, de David Kopenawa? Como a sabedoria dos povos originários e quilombolas no lidar com a Terra ou, mais especificamente, com o solo, a natureza – sabedoria historicamente discriminada e agredida –, pode nos fornecer soluções para a emergência climática?

Os caminhos de solução precisam admitir que a Terra é também repositório vivo de saberes, ciclos e acontecimentos, guia contra a destruição ambiental, enterrando-se de vez a ideia iluminista de que a natureza existe para ser dominada e explorada de forma desenfreada. Também precisam considerar o aspecto político do território, do que a terra nesse sentido representa para as culturas quilombolas e indígenas, a exemplo do que nos conta **Janelene Freire Diniz, no seu artigo "*O território*: cinema indígena para resistir e defender a terra",** sobre os indígenas do povo Uru-Eu-Wau-Wau, que, "com coragem e autonomia, formam sua própria equipe de mídia independente, usando a tecnologia como ferramenta de denúncia e resistência".

Tais caminhos não são nada simples e fáceis de percorrer, se pensarmos no poder que sustenta essa visão única de tempo e memória, se considerarmos que o sistema que se beneficia desse discurso de progresso a qualquer custo não pretende abrir mão de seus privilégios; progresso que, em muitos aspectos, enriquece apenas uma minúscula parte da população mundial, deixando a maioria em situação de enorme vulnerabilidade, principalmente

povos indígenas e pessoas negras, que por motivos históricos habitam espaços periféricos, "territórios marcados pelo lixo acumulado, esgoto a céu aberto, falta de sombra, com infraestrutura precária e enchentes cada vez mais frequentes", conforme denuncia **Fabrícia Sterce em "O registro de memória enquanto dado político"**. Apesar da dificuldade, é essa a questão que está posta e que devemos enfrentar, pois, como diz Achille Mbembe:

> O mundo não vai durar a não ser que a humanidade se empenhe na tarefa de constituição daquilo que é preciso chamar de reservas de vida. Se a recusa a perecer faz de nós seres de história [...], então a nossa vocação para durar só pode realizar-se quando o desejo de vida for a pedra de toque de um novo pensamento, da política e da cultura. (Mbembe, 2014, p. 302)

E é exatamente esse o debate proposto pelo Arquivo em Cartaz – Festival Internacional de Cinema de Arquivo, a partir do tema "Memórias da terra em filmes de arquivo", no qual a *Revista Arquivo em Cartaz* se insere. Organizado pelo Arquivo Nacional há dez anos, o festival tem como objetivo difundir o patrimônio audiovisual, realizar ações de educação e capacitação, discutir temas relevantes para a pesquisa e a preservação de acervos de filmes no Brasil e incentivar a difusão e disseminação desses acervos.

A cada edição do Arquivo em Cartaz, um tema é escolhido para orientar as atividades promovidas pelo festival. Em 2025, o convite é para que vejamos e escutemos – sentidos que se fundem no próprio significado do termo "audiovisual" – o que a Terra tem a nos mostrar e dizer. Propõe-se, assim, um diálogo sobre as relações entre humanidade e meio ambiente a partir dos filmes de arquivo, que documentam essas dinâmicas ao longo do tempo.

MEMÓRIAS DA TERRA EM FILMES DE ARQUIVO

Apesar de não ser possível conhecer o passado em sua totalidade, alguns recursos nos permitem acessar fragmentos, vestígios, rastros que nos apoiam na interpretação não só do passado, mas também do presente e do futuro. Um desses recursos são os filmes de arquivo, dos quais podem emergir aprendizados e reflexões com potencial para contribuir na resolução de questões que nos afetam coletivamente. Em seu artigo **"Por que um arquivo audiovisual?", Alessandro Ferreira Costa** nos mostra como

"as imagens – em especial aquelas em movimento – possuem impacto distinto sobre a percepção humana por sua capacidade de pregnância. Luz, sombra, textura, perspectiva, volume, forma, cor e composição, parafraseando o dito popular, valem mais que mil palavras".

Não é por acaso que o audiovisual funciona tão bem como ferramenta de ensino e aprendizagem. Em **"Encontros no tempo: diálogos entre crianças, cinema, arquivo e educação", Karla Lopes Beck e Adriana Carvalho Koyama** refletem sobre a prática de cineclube com crianças pequenas, que proporciona "encontros no tempo", capazes "de criar deslocamentos de percepção e entendimento de si e do social", podendo contribuir para "refratar a imagem que busca produzir, nas práticas escolares tendencialmente hegemônicas, um espectador subalternizado, passivo".

Quem também chama a atenção para o aspecto político dos filmes de arquivo é **Mariana Lambert em "Do arquivo ao cinema: pesquisa e reapropriação de imagens em movimento do Arquivo Nacional"**, ao destacar que "a reutilização de imagens preexistentes evidencia tensões e disputas em torno da memória coletiva, que não é estática, mas constantemente reinterpretada em meio aos embates políticos e sociais contemporâneos".

Considerando-se o tema específico do festival, os filmes de arquivo podem nos ajudar a recuperar, interpretar, construir as memórias da Terra, partindo da premissa de que a Terra é um lugar de memória, em três significados: território; natureza; resultado da ação humana. Como ensina **Olinda Wanderley Tupinambá no texto "Cinema da terra"**: "Nas nossas cosmologias, a terra é fonte de conhecimento e memória. Tudo está nela, os passos dos antepassados, os cantos dos encantados, os vestígios das lutas e dos rituais".

Para pensar a produção audiovisual em termos ecológicos, Olinda propõe uma metáfora da terra como câmera, afirmando assim o paradigma de "um cinema que não degrada, mas regenera. Que não consome, mas cultiva. Que não silencia, mas escuta. Que não separa natureza e cultura, mas reconhece a continuidade entre elas". Em linha similar, segue Fabrícia Sterce, para quem a resposta à crise "está sendo construída todos os dias, coletivamente, por quem vive nela.

De outro ponto de vista, **Ariene Ferreira, no artigo "Sustentabilidade no audiovisual: políticas públicas para uma produção de baixo impacto ambiental"**, aborda a importância da responsabilidade do Estado, que "pode impulsionar uma transformação verde na indústria audiovisual", abrangendo "desde a

adoção de tecnologias mais limpas e a redução do consumo de recursos até a gestão eficiente de resíduos".

Além da produção, outro ponto importante nesse debate é a preservação – imprescindível – dos registros audiovisuais, que levanta questões práticas intimamente relacionadas com questões ambientais – inevitavelmente políticas e sociais. Embora as tecnologias digitais tenham aberto possibilidades incríveis, tanto na esfera da produção audiovisual como da preservação, também nos impuseram dilemas. Nos últimos anos, produzimos mais registros audiovisuais do que em toda a história do cinema, e nos iludimos achando que esse interminável acervo se encontra a salvo em uma nuvem imaginária, enquanto, na verdade, um grande dispêndio de energia é necessário para abrigar esse mundo digital, sem contar o problema dos resíduos gerados a partir dessa intensa atividade de registro de imagens. Conforme nos mostra **Mauro Domingues em "O *scenario* da digitalização de filmes no Brasil"**, a preservação digital é muito mais complexa e cara do que a analógica, sendo, portanto, um grande desafio, entre outros motivos, pela necessidade de "sistemas de refrigeração com uso de água e fontes de alimentação elétrica sem interrupção". Além disso, os suportes digitais dependem de "hardwares e softwares específicos e exigem políticas de migração, backup e manutenção constante em razão da obsolescência tecnológica", destaca Mariana Lambert.

A pesquisa é um outro fator importante quando abordamos o tema dos filmes de arquivo. Segundo **Walmor Martins Pamplona no artigo "Uma pensata sobre arquivos audiovisuais e a trajetória do setor de imagens em movimento do Arquivo Nacional: uma história de amor"**, a pesquisa, "exercício de arqueologia da imagem e um ato criativo de recomposição de memórias", faz parte do "ciclo contínuo em que cada uso contribui para a revalorização e preservação das imagens". Já **Cadu Marconi, em "Oficina Lanterna Mágica: uma retrospectiva"**, destaca a conexão entre preservação e difusão documental, "possibilitando que documentos de arquivo, [...], sejam reapropriados no imaginário coletivo, se prestando a novos usos e interpretações".

Também sobre a relação entre preservação e difusão, **Antonio Laurindo dos Santos Neto, em "Mapeamento dos acervos declarados de interesse público e social pelo Conarq: um panorama dos que possuem documentos audiovisuais**, nos atualiza a respeito da legislação referente ao tema e indica lacunas e desafios, mostrando a importância das "políticas de acesso, difusão e uso social dos acervos" para evitar "o risco de

uma 'preservação invisível', em que os arquivos são reconhecidos, mas não alcançam efetivamente a sociedade".

Assim, nesta edição da *Revista Arquivo em Cartaz*, pretendemos, por meio da colaboração de pessoas as mais diversas, contribuir para o debate urgente que o tema "Memórias da terra em filmes de arquivo" nos apresenta, em seus vários desdobramentos: desde a importância da preservação e da pesquisa dos filmes de arquivo, utilizados em produções audiovisuais e na educação como forma de reflexão sobre passado, presente e futuro, até os desafios que as próprias etapas da cadeia do audiovisual enfrentam em relação ao tema da sustentabilidade, passando pelo protagonismo das populações indígenas, quilombolas e periféricas tanto no fazer cinema quanto nos ensinamentos sobre a relação que devemos ter com a Terra. Um convite inadiável para refletir sobre uma história na qual a humanidade, embora represente apenas "dois segundos ao fim de um dia de 24 horas", conforme Walter Benjamin, foi capaz de provocar as maiores tragédias do planeta. Cabe a nós, portanto, sobretudo àqueles que ocupam o poder, a responsabilidade de decidir se seguiremos em uma trajetória de destruição ou se ousaremos revertê-la.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*: edição crítica. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

HARTOG, François. Time and heritage. *Museum*, n. 227, v. LVII, n. 3, p. 7-17, 2005. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000140957.

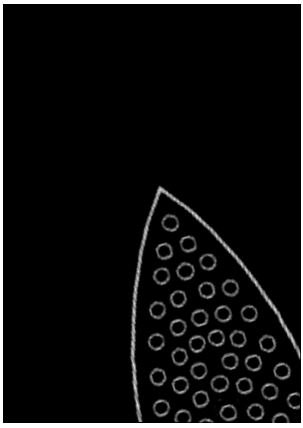
KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Portugal: Antígona, 2014.

MURPHY, Bernice. Memory, history and museums. *Museum*, n. 227, v. LVII, n. 3, p. 70-76, 2005. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000140957.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101.



HOMENAGEM A FÁTIMA TARANTO

Em 2019 o Arquivo em Cartaz homenageou as Mulheres de Cinema – mulheres dedicadas ao cinema em todos os seus aspectos, e muitas vezes invisibilizadas a não ser quando no papel de beldades à frente das câmeras. Entre cineastas e realizadoras, homenageamos aquelas que trabalham na tarefa de preservar nosso cinema. Uma das homenageadas daquela edição foi Fátima Taranto, chefe do setor de conservação de filmes no Arquivo Nacional por quase vinte anos. Integrou o grupo de trabalho inicial do Arquivo em Cartaz e participou, de uma forma ou de outra, de todas as suas edições.

Infelizmente essa trajetória foi interrompida precocemente em maio de 2025. Fátima Taranto deixou um filho, irmãs e irmãos, um gato, muitos amigos. Carioca nascida em Minas, seguia dançando para onde o bloco levava. Trazia a música e o cinema no coração. Adorava viajar com as amigas e protestar nas ruas contra os absurdos do nosso país. Profissional impecável e professora dedicada – ofereceu inúmeras oficinas técnicas e treinou vários profissionais ao longo dos anos, marcou a vida de muitos e o trabalho de tantos outros.

Reproduzimos aqui trechos da entrevista concedida a Antonio Laurindo e Mariana Monteiro para a *Revista Arquivo em Cartaz* de 2019.

Fátima Taranto, presente para sempre.

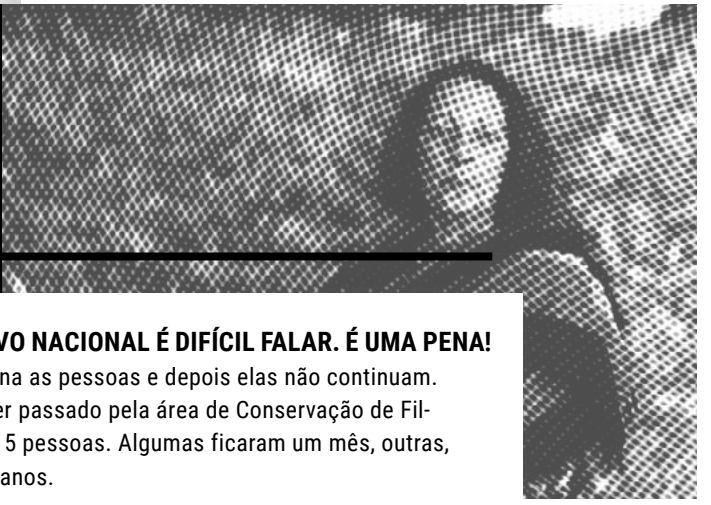
FÁTIMA: EU ME SINTO MUITO LISONJEADA, acho legal [sobre ser homenageada]. Ao mesmo tempo, fico envergonhada. É muito esquisito. Espero realmente representar essas mulheres que trabalham na cadeia do audiovisual.

EU E MAIS DOIS AMIGOS fundamos o Cineblube Anecy Rocha, na Associação Atlética Raio de Sol, em Vila Isabel. Foi o primeiro cineclube com o nome de uma mulher no Rio de Janeiro, e durou alguns anos. Isso deve ter sido em 1976, 1977… porque, em 1977, comecei efetivamente a participar da Federação de Cineclubes do Estado do Rio. Viajei para a Jornada Nacional de Cineclubes de Caxias do Sul, que acontecia uma vez por ano, e desde então não parei mais. Fiz parte de alguns cineclubes no Rio, como Barravento, Macunaíma e Estação Botafogo, e do Cantareira, em Niterói.

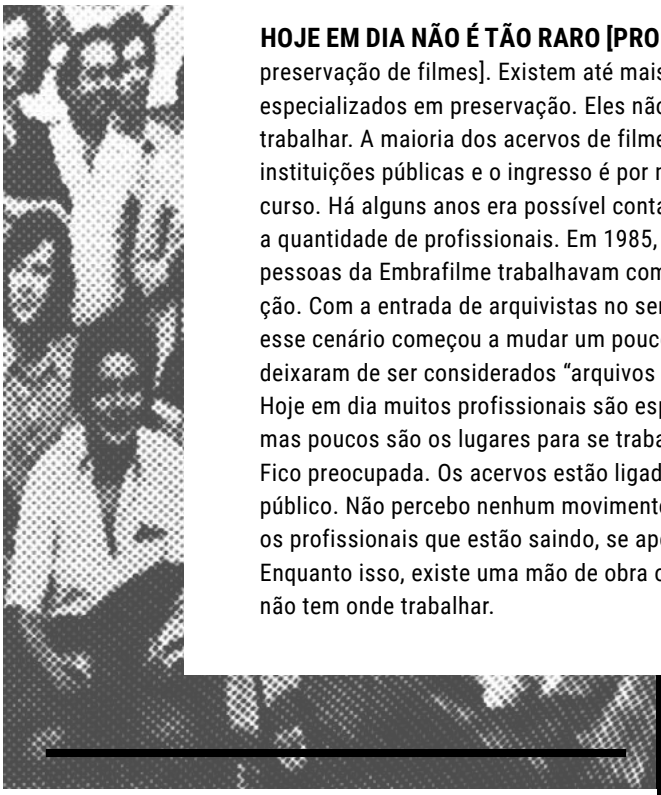
A PROGRAMAÇÃO DOS CINECLUBES ERA DIVULGADA nos jornais, por isso, muitas vezes, os agentes [da censura] apareciam durante as sessões. No lançamento do filme *Vento contra*, de Adriana Mattoso, fizemos a pré-estreia no Cineclube do Sindicato dos Bancários. O advogado Antônio Modesto da Silveira estava presente na sessão para participar do debate. Então, quando eles chegaram, eu desci pelas escadas com as latas debaixo do braço.

POR VOLTA DE 1987, O CHEFE DO ARQUIVO CENTRAL DA Embrafilme era um cara muito autoritário. Acabei pedindo para ser transferida para o arquivo de matrizes do Centro Técnico do Audiovisual (CTAv). Eu tinha curiosidade de saber de onde vinham os filmes a que assistia. Nunca tinha visto um negativo na minha frente. Aprendi muito no arquivo de matrizes, trabalhando com Mauro Domingues [arquivista e especialista em preservação audiovisual], Dilma Nascimento [arquivista] e Ronaldo Mattos [montador].

EM 1994, RETORNEI AO SERVIÇO PÚBLICO PARA trabalhar no CTAv, primeiro no arquivo de cópias e, posteriormente, no arquivo de matrizes, onde fiquei até o ano de 2006, quando fui requisitada pelo Arquivo Nacional. A formação em preservação audiovisual, a meu ver, deve ser contínua. Já participei de cursos na Cinemateca Brasileira (São Paulo) e na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Além disso, sou sócia e fundadora da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e participo anualmente dos seus encontros.



DO ARQUIVO NACIONAL É DIFÍCIL FALAR. É UMA PENA! A gente treina as pessoas e depois elas não continuam. Já devem ter passado pela área de Conservação de Filmes umas 15 pessoas. Algumas ficaram um mês, outras, um ou dois anos.



HOJE EM DIA NÃO É TÃO RARO [PROFISSIONAIS DA preservação de filmes]. Existem até mais profissionais especializados em preservação. Eles não têm é onde trabalhar. A maioria dos acervos de filmes está em instituições públicas e o ingresso é por meio de concurso. Há alguns anos era possível contar nos dedos a quantidade de profissionais. Em 1985, apenas duas pessoas da Embrafilme trabalhavam com preservação. Com a entrada de arquivistas no serviço público, esse cenário começou a mudar um pouco, e os filmes deixaram de ser considerados "arquivos especiais". Hoje em dia muitos profissionais são especializados, mas poucos são os lugares para se trabalhar. [...]. Fico preocupada. Os acervos estão ligados ao serviço público. Não percebo nenhum movimento para repor os profissionais que estão saindo, se aposentando. Enquanto isso, existe uma mão de obra ociosa que não tem onde trabalhar.

É UMA PAIXÃO. UMA MISSÃO. É TUDO MISTURADO. Tem o fato de gostar muito de cinema. É fundamental ver filmes. Quando estou agoniada, ir para a mesa de revisão analisar um rolo de filme me acalma. Entrar em uma sala de cinema também.

LEIA NA ÍNTEGRA

CINEMA DA TERRA

Olinda Wanderley Tupinambá

Multiartista graduada em comunicação social, curadora de festivais e mostras de cinema, produtora cultural, performer e cineasta

O cinema indígena tem florescido como uma forma potente de expressão, resistência e afirmação cultural. Longe de ser apenas um instrumento técnico ou uma linguagem imposta, ele vem sendo cultivado como um território simbólico, no qual imagens e sons brotam do chão das comunidades. Para pensar esse cinema, é possível traçar uma metáfora entre a terra e a câmera: a terra, como repositório de memórias e mãe originária, assume o papel da câmera que tudo guarda e observa; as sementes, por sua vez, tornam-se as cenas, pequenos núcleos vivos de narrativa que germinam com o tempo e o cuidado que têm o poder de transformar paisagens e coletivos.

Nos nossos modos de vida, a terra não é apenas paisagem, é mãe. É dela que se nasce, é nela que se pisa e é com ela que se sonha. O cinema, nesse contexto, não é apenas uma tecnologia de captação de imagens, mas sim uma extensão do corpo e da escuta comunitária. Ao filmar, nós, cineastas indígenas, semeamos histórias no tempo e no espaço, permitindo que a cultura floresça em imagens, resistindo à monocultura das narrativas dominantes.

Neste texto, pretendo caminhar por esse território fértil, refletindo sobre o cinema indígena como prática enraizada na terra. A partir da metáfora central, a terra como câmera e as sementes como cenas, proponho um percurso que atravessa a história do cinema indígena, sua estética própria, sua dimensão política e espiritual, e seu compromisso com o cuidado da memória e do futuro. Como uma roça que se cultiva com o tempo, o cinema indígena nos convida a outro ritmo de olhar, aquele que não extrai, mas semeia.

Durante muito tempo, nós, povos indígenas, fomos retratados no cinema através do olhar dos colonizadores, personagens silenciosos, exóticos ou romantizados, capturados por lentes externas que pouco ou nada compreendiam de nossas cosmologias, territórios e modos de vida. Essa representação preconceituosa enraizada no cinema etnográfico tradicional construiu imagens do "índio genérico" cristalizadas na cabeça dos espectadores, apagando a diversidade, a agência e a complexidade dos mais de trezentos povos indígenas deste Brasil.

Apenas a partir dos últimos anos esse cenário vem começando a mudar e tem se transformado aos poucos. Com o fortalecimento e a mobilização do movimento indígena, aliado com a ampliação do acesso às tecnologias, emergiu um novo protagonismo, os próprios indígenas passaram a operar as câmeras, registrar os eventos dentro e fora de suas comunidades, escrever seus próprios roteiros, montar seus filmes e conduzir as entrevistas. De objetos

passivos de registro, tornaram-se sujeitos ativos da linguagem cinematográfica. Brotava, assim, o cinema indígena, não apenas como um gênero ou estilo, mas como uma prática de retomada, construindo um novo imaginário da identidade indígena nas telas. Como diz Ailton Krenak, "reflorestando as telas".

Não podemos esquecer que alguns aliados foram importantes nas iniciativas de levar o acesso do cinema para algumas aldeias. Nesse processo, Vincent Carelli teve um papel fundamental. Em 1986, Carelli fundou o projeto Vídeos nas Aldeias, que tinha como objetivo levar formação de audiovisual para jovens indígenas. Esse processo abriu caminhos para que diversas etnias se apropriassem da linguagem do vídeo como ferramenta de luta política, educativa e cultural. Mais do que ensinar a "filmar", o projeto incentivou o fortalecimento da autonomia dos povos indígenas, respeitando seus tempos, narrativas e a relação com a natureza.

PENSAR A TERRA COMO CÂMERA É DESCOLONIZAR A LINGUAGEM DO CINEMA. A CÂMERA TRADICIONAL, HERDEIRA DA LÓGICA INDUSTRIAL E URBANA, COSTUMA SER ASSOCIADA AO OLHO HUMANO QUE EXTRAI, CAPTURA E REGISTRA A REALIDADE. JÁ A TERRA, PARA NÓS, POVOS INDÍGENAS, É UM CORPO VIVO QUE ESCUTA, ACOLHE E TRANSFORMA.

Falando em parceiros, não poderia deixar de citar a primeira Rede de Audiovisual de Mulheres Indígenas, a Katahirine, que surgiu para fortalecer o cinema feito pelas mulheres indígenas. A rede conta com coordenadoras, conselheiras e articuladoras locais, além da coordenação do cineclube, e tem formado mulheres em vários campos do fazer cinema, possibilitando que elas possam viver de seu trabalho como cineastas, o que era impossível para a maioria delas no passado. Acredito que a rede tem fortalecido o trabalho das mulheres indígenas ao mesmo tempo que empodera essas mulheres na ocupação de lugares estratégicos para distribuição dos filmes. Elas têm trabalhado ativamente em curadorias de mostras e festivais, demanda cada dia mais solicitada na rede. Tem sido bonito ver as cineastas mais jovens ganhando experiência na formação curatorial de filmes. Ao mesmo tempo que distribui renda para as cineastas indígenas, pois as funções desempenhadas por elas são remuneradas pela rede. O cinema indígena, além de ampliar a visão das pessoas sobre o cinema, também garante geração de renda para muitas cineastas.

Acredito que essa ferramenta – a câmera – tem ajudado a consolidar a prática do fazer cinema para muitos produtores indígenas.

Nos últimos anos, esse movimento tem se expandido com força e diversidade. Alguns coletivos começaram a surgir em diferentes regiões do país, as comunidades indígenas ganharam cada dia mais autonomia. No Xingu, coletivos audiovisuais indígenas surgem e crescem com seus filmes e representações, como é o caso do Coletivo Kuikuro de Cinema do Alto Xingu, coordenado por Takumã Kuikuro, um dos cineastas mais proeminentes e que foi aluno de Carelli, Kamikia Kisedje, Patrícia Xapy, Ariel Ortega, Divino Tserewahú. Esses cineastas ganharam visibilidade e autonomia e são conhecidos pelo seu trabalho em todo o país.

Em outras partes do Brasil, alguns cineastas apresentam suas produções independentes, como Graciela Guarani, Olinda Tupinambá, Glicéria Tupinambá, Ziel Karapotó, Vanuzia Pataxó. Esses cineastas têm produzido filmes entre documentário e ficção, transitando entre o filme experimental e o registro ritual. Todos eles trazem como ponto central de suas produções seus territórios e suas comunidades.

É importante destacar que o cinema indígena não se estrutura segundo as normas tradicionais do audiovisual ocidental. Nele, o tempo narrativo obedece a outras lógicas, mais ligadas à circularidade, à escuta e à oralidade. O som e a imagem não buscam o espetáculo, mas o encantamento e o pertencimento. Não há um compromisso com a objetividade jornalística, mas sim com a verdade da memória, da vivência e da relação com os encantados, os antepassados e a floresta. Respeitando os entrevistados e todos os imprevistos que podem acontecer em uma realização audiovisual, afinal, os encantados também conduzem o ritmo e o que vai ser filmado.

O Cine Kurumin é um dos festivais de cinema indígena que deu visibilidade às produções dos filmes indígenas, especialmente à produção dos povos do Nordeste, sobretudo os povos da Bahia e de Pernambuco. Em Minas Gerais, o Fórum Doc é um importante festival de cinema que também apresenta um panorama dos filmes que estão sendo produzidos pelos povos indígenas do país. Essas produções têm ganhado reconhecimento em festivais nacionais e internacionais, conquistando prêmios e espaço em mostras importantes, como a Mostra de Cinema de Tiradentes e o Festival de Brasília. Além disso, eventos como o Fórum de Cinema Indígena (na América Latina) consolidam espaços de visibilidade e troca entre realizadores indígenas e não indígenas.

Hoje, o cinema indígena não é mais apenas resistência, é existência potente. É semente que germina em várias línguas, que se ramifica em muitos territórios e que floresce como uma nova forma de ver, ouvir e contar o mundo.

Pensar a terra como câmera é descolonizar a linguagem do cinema. A câmera tradicional, herdeira da lógica industrial e urbana, costuma ser associada ao olho humano que extrai, captura e registra a realidade. Já a terra, para nós, povos indígenas, é um corpo vivo que escuta, acolhe e transforma. Ela não apenas testemunha os acontecimentos, mas participa ativamente das narrativas. Quando uma pessoa indígena filma, não está apenas registrando com um aparato técnico, está se conectando com a terra, com o chão que sustenta a memória do seu povo. A terra vê, a terra guarda, a terra registra. A terra também conta histórias.

Nas nossas cosmologias, a terra é fonte de conhecimento e memória. Tudo está nela, os passos dos antepassados, os cantos dos encantados, os vestígios das lutas e dos rituais. O que o cinema indígena propõe é um deslocamento do olhar técnico para um olhar relacional. O cineasta não é um operador externo, mas um agente integrado à paisagem, alguém que cultiva imagens com o mesmo cuidado com que se cultiva uma roça ou se prepara um ritual. Ao filmar, a câmera se torna uma extensão do operador. Como diz Alberto Alvares: "Minha câmera dança o ritual junto comigo". Dessa forma, o cineasta não é apenas a pessoa que filma, mas também aquela que participa dos rituais em suas comunidades.

Essa perspectiva é radicalmente diferente da ideia de um cinema que extrai imagens como se extrai minerais ou petróleo. No cinema indígena, a imagem não é um recurso, é um elo entre o visível e o invisível. Filmar não é capturar, mas participar de um ciclo mais amplo de escuta e revelação. A imagem não se separa da vida. O que a câmera indígena vê, a terra já viu. O que a câmera grava, a terra já guardou.

Essa forma de pensar e fazer cinema implica também um outro tempo. O tempo do cultivo, da espera, da observação atenta. É preciso estar em silêncio para ouvir a terra, assim como é preciso respeito para erguer a câmera e registrar uma cerimônia, uma história ou um canto. Há filmes indígenas que levam anos para serem feitos, não por falta de recursos, mas porque seguem com o tempo da natureza e da comunidade. Nada é imposto, tudo é construído em conjunto, como um plantio coletivo.

Essa conexão entre terra e câmera também se revela na maneira como nossos filmes retratam o território. A floresta, o

rio, a aldeia, o céu, tudo está vivo. Não são cenários, mas personagens. A paisagem fala. O vento tem som. A fumaça tem ritmo. Cada elemento natural tem agência narrativa. É a própria terra filmando através dos corpos de seus filhos e filhas.

Ao propor essa metáfora da terra como câmera, o cinema indígena afirma um outro paradigma, o da ecologia das imagens. Um cinema que não degrada, mas regenera. Que não consome, mas cultiva. Que não silencia, mas escuta. Que não separa natureza e cultura, mas reconhece a continuidade entre elas. Um cinema que nasce da terra e que, por isso, é sagrado.

Se a terra é a câmera que guarda, escuta e testemunha, as cenas são as sementes lançadas nela, pequenos corpos de memória e imaginação que, ao serem plantados no solo do cinema, têm o poder de germinar mundos. Cada cena em um filme indígena não é apenas uma sequência visual, é um gesto vivo, um fragmento do tempo ancestral que se inscreve no presente. Como as sementes guardam a possibilidade de florestas inteiras, as cenas guardam a possibilidade de universos narrativos que desafiam o olhar colonial e afirmam outras formas de ser e contar histórias.

CRESCI VENDO AS LIDERANÇAS DE MINHA COMUNIDADE LUTAREM PARA RECONQUISTAR NOSSO TERRITÓRIO. A LUTA PELA TERRA SEMPRE FOI A GRANDE LUTA DE NÓS, POVOS INDÍGENAS, E MEU TRABALHO COMO CINEASTA COMEÇA PELA TERRA.

As sementes precisam de condições específicas para germinar, terra fértil, tempo, cuidado, respeito. O mesmo se aplica às cenas no cinema indígena. Elas não brotam do acaso ou da pressa, mas da escuta atenta aos ritmos da comunidade, dos ciclos da natureza, dos ensinamentos dos mais velhos. Muitas vezes, a cena mais simples, uma fogueira acesa, uma criança brincando, um canto entoado ao pôr do sol, ou o simples despertar da aldeia com todas as suas complexidades, carrega uma força simbólica profunda. São imagens que falam por dentro, que nos conectam ao tempo circular da vida.

Há também uma dimensão política nessas sementes-cenas. Cada imagem produzida por nós, cineastas indígenas, é um ato de replantio cultural. Em contextos marcados por séculos de apagamento, violência e silenciamento, filmar torna-se um modo de semear resistência, identidade e futuro. Uma cena pode revitalizar uma língua ameaçada, registrar um ritual em risco, recontar uma

história segundo a memória dos anciãos. O cinema torna-se então um roçado simbólico, um lugar onde se cultiva a continuidade e a reinvenção.

Além disso, essas sementes visuais têm capacidade de germinar fora dos territórios de origem. Ao serem assistidas em mostras, festivais ou salas de aula, elas encontram novos solos, corações e mentes dispostos a acolher essas imagens com respeito e escuta. É assim que uma cena filmada em uma aldeia em algum estado do Brasil pode transformar o olhar de alguém na cidade, abrindo espaços para o diálogo intercultural e para a descolonização do pensamento sobre nós, povos indígenas, abrindo um leque de novas possibilidades.

Não são cenas que procuram representar o "exótico", o "outro", ou o "diferente"; são cenas que crescem de dentro, enraizadas na experiência vivida, na espiritualidade, na reciprocidade entre humanos e não humanos. Em vez de roteiros rígidos e enquadramentos autoritários, criamos, na maioria das vezes, filmes que seguem o fluxo da fala, do gesto, do tempo da natureza. Cenas que brotam como brotam as folhas depois da chuva, espontâneas, delicadas, necessárias.

Também é importante lembrarmos que muitas dessas sementes não germinam de forma imediata. Elas ficam ali, em silêncio, esperando o momento certo. Assim como uma semente pode ficar adormecida anos no solo antes de brotar, uma imagem pode ressoar tempos depois no imaginário de quem assiste. O cinema indígena, nesse sentido, planta em camadas profundas da percepção, produzindo germinações invisíveis, afetivas e coletivas.

As cenas, como as sementes, são portadoras de vida. E vida, para nós, povos indígenas, é sempre relacional. Uma cena não existe sozinha, mas em conexão com o que veio antes e com o que virá depois. É parte de um ecossistema narrativo, de uma floresta de histórias que se entrelaçam. E, como uma roça diversa, o cinema indígena cultiva essas imagens com paciência, atenção e alegria.

Para compreendermos com mais profundidade como o cinema indígena materializa a metáfora da terra como câmera e das cenas como sementes, é importante observar obras e trajetórias de cineastas indígenas que vêm cultivando imagens com raízes profundas em seus territórios. A seguir, destaco alguns exemplos que mostram como esses filmes não apenas documentam, mas performam uma relação viva com a terra, o tempo e a comunidade.

Takumã Kuikuro, do povo Kuikuro, é um dos nomes mais reconhecidos do cinema indígena contemporâneo. Membro do

Filmagens de *Kaapora: o chamado das matas*, de 2020. Fotografia de Samuel Wanderley

Coletivo Kuikuro de Cinema, ele atua como diretor, roteirista, montador e narrador de suas obras. Em um de seus filmes, *O dia em que a lua menstruou* (2004), assim como em *As hipermulheres* (2011), codirigido por Carlos Fausto e Leonardo Sette, é possível observar a terra não apenas como cenário, mas como origem do pensamento narrativo.

Em *As hipermulheres*, por exemplo, o registro de um ritual feminino no Alto Xingu é feito a partir da escuta do tempo comunitário. As imagens respeitam o ritmo dos corpos, das falas e dos cantos, e nos colocam diante de uma floresta sonora e visual que não pode ser domada. A câmera se posiciona como parte da aldeia, não como intrusa. É a terra que dirige, que dita os planos, que sustenta a narrativa. Cada cena é uma semente ancestral que se abre para o público, convidando-o a partilhar uma experiência que é, ao mesmo tempo, íntima e coletiva.

Isael Maxakali e Sueli Maxakali, do povo Tikmũ'ũn (ou Maxakali), é um casal cineasta que faz do cinema uma extensão espiritual do seu território. Juntos têm produzido filmes que registram as histórias, cantos e mitos dos yãmîy, seres encantados que vivem na floresta e na água. Em obras como *Yãmîyhex: as mulheres-espírito* (2019) e *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: essa terra é nossa!* (2020), as imagens são convites a uma escuta que ultrapassa a razão.

A câmera, nesse caso, serve não para "mostrar" os yãmîy, mas para convocar sua presença. O filme torna-se ritual, encantamento, invocação. As cenas não obedecem a uma lógica linear, mas surgem como visões, sementes de um mundo que resiste ao apagamento e que se atualiza através do cinema. O espectador é convidado a entrar em outra ecologia de tempo e de sensibilidade, onde a terra fala com vozes múltiplas e os espíritos caminham junto aos vivos.

O CINEMA COMO CUIDADO

Pertencente ao povo Mbyá-Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy constrói uma cinematografia marcada pela delicadeza e pela profundidade espiritual. Seus filmes, como *Desterro Guarani* (2011) e *Tava: a casa de pedra* (2012), codirigido por Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho, transitam entre o documentário e a performance ritualística.

Em sua obra, as imagens são cuidadosas como quem colhe ervas sagradas. A câmera caminha junto com os corpos e com os cantos, respeitando os ciclos da floresta e da comunidade.

Suas cenas são como sementes de encantamento: pequenas, mas profundas; silenciosas, mas vibrantes. Há uma forte presença da oralidade guarani, que se entrelaça à imagem como um rio subterrâneo. Cada filme é uma casa construída sobre a terra viva da memória coletiva.

Cresci vendo as lideranças de minha comunidade lutarem para reconquistar nosso território. A luta pela terra sempre foi a grande luta de nós, povos indígenas, e meu trabalho como cineasta começa pela terra. Utilizo o audiovisual como ferramenta de retomada cultural e fortalecimento identitário, mas também como prática de escuta desse processo de interação do homem com a natureza. Enxergo meu cinema como ritual. Ao escolher as imagens, tento imaginá-las como sementes que irão germinar em algum solo fértil pelo mundo. É uma forma de plantar esperança em um futuro em que essas cenas possam germinar.

Em *Kaapora: o chamado das matas* (2020), evidencio essa relação íntima entre cinema e natureza. O filme apresenta ao público o ser encantado Kaapora, guardião da floresta e espírito que mantém o equilíbrio entre humanos e não humanos. A escolha de abordar essa presença não como uma fantasia, mas como uma realidade espiritual e ancestral, reafirma o meu cinema como território de saber. As cenas não são construídas para "explicar" Kaapora, mas para evocar sua presença, como se cada plano fosse uma semente lançada no imaginário coletivo, capaz de germinar respeito e escuta em relação à terra viva.

Em minha prática cinematográfica, tento romper com o tempo linear e com as estruturas narrativas ocidentais. Afirmando meu compromisso com o território e os encantados, ouvindo as folhas, as águas, os ventos, os cantos e os sinais. Cada cena é tecida como quem planta uma roça, com paciência, intenção e afeto. Essa norma da imagem como cuidado ecoa os saberes tradicionais do meu povo, em que filmar é um modo de curar, de ensinar e de manter viva a memória coletiva.

Além disso, acredito que minha atuação como comunicadora e educadora, promovendo oficinas, cineclubes e ações comunitárias, diz muito sobre o cinema no qual eu acredito. Minha produção cinematográfica não é feita para ser consumida, mas compartilhada. Me considero uma dispersora de sementes, assim como faço com as imagens. Sei que nem todas germinarão no mesmo tempo, mas todas têm potencial de florescer onde houver solo fértil.

Nossos filmes não são apenas uma sequência visual, são um gesto vivo, um fragmento do tempo que eternizamos no presente.

Como as sementes guardam a possibilidade de florestas inteiras, as cenas guardam a possibilidade de universos narrativos que desafiam o olhar colonial e afirmam outras formas de ser e contar história. O cinema indígena é, para nós, um cinema da terra. É como plantar. A câmera vira uma enxada que abre espaço para a memória, e cada história é uma semente que a gente deposita com cuidado. Não é filmar por filmar, é esperar o tempo certo, regar com afeto, deixar o sol e a chuva fazerem seu trabalho. Quando o filme floresce, ele não pertence só a quem gravou, mas a toda a comunidade que o nutriu. O cinema da terra não corre, não arranca as raízes para mostrar o que ainda está crescendo. Ele respeita. E, no fim, o que fica é mais do que a imagem, é a certeza de que nossas histórias vão seguir vivas, germinando em outras bocas, em outros olhos, em outras mãos que também pertencem a esta terra.

O cinema, quando pensado a partir da perspectiva indígena, deixa de ser apenas uma ferramenta de registro ou expressão artística, ele se torna um instrumento de luta, afirmação cultural, cura coletiva e visão de futuro. Para nós, povos indígenas, a relação entre cinema e futuro é profundamente espiritual, política e territorial. O cinema é uma forma de plantar futuro.

O TERRITÓRIO: CINEMA INDÍGENA PARA RESISTIR E DEFENDER A TERRA

Janelene Freire Diniz

Doutoranda em Educação na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Servidora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia (IFRO)

ENREDOS INICIAIS

> A câmera guarda as palavras, os sentimentos e as memórias. As imagens não se renovam e não envelhecem, e a sabedoria registrada, guardada no filme, com o tempo não será esquecida. A câmera é como se fosse um segundo olho, um segundo ouvido, ela não é apenas uma guardadora de imagem, ela é uma Guardiã da Memória. (Alvares, 2018, p. 15)

Os povos originários preservam memórias ancestrais preciosas. Eles se lembram de que são filhos da Terra e mantêm vivos os vínculos milenares com a magnífica fonte sagrada geradora de vida. Para esses povos, a Terra é mãe. O território não é um mero espaço físico, mas uma extensão do corpo – entrelaçado à espiritualidade e enraizado na força ancestral.

Nos tempos atuais, em que a nossa Mãe-Terra vivencia um intenso processo de adoecimento, em razão de ações humanas sobre o planeta, é urgente traçar novos caminhos, tecer os fios que outrora foram cortados, na tentativa de nos desvincular de onde viemos, de quem somos e para onde voltaremos. Precisamos reativar nossa memória ancestral, rememorar que também somos filhos da Terra, que ela é a nossa mãe, fonte sagrada que gera e nutre. Os povos indígenas muito podem nos ensinar nesse movimento de reconexão com a Terra, pois, historicamente, preservam sua identidade como filhos da Mãe-Terra, lutam contra os ataques e agressões desferidas pelos modos antropocêntricos de vida presentes no modelo de sociedade capitalista ocidental.

Daniel Munduruku (2011) nos ensina que a perspectiva dos criadores indígenas é singular e necessita ser valorizada, pois reflete visões de mundo próprias de culturas e modos de vida distintos daqueles presentes em sociedades não indígenas e ocidentais. Dessa forma, negar essa especificidade seria colaborar com uma lógica que, constantemente, exige dos indígenas legitimação (Munduruku, 2011).

Nesse fio, Hancio e Wunder (2023) reconhecem a magnífica capacidade de recriação da vida e, na arte cinematográfica indígena, compreendem um território amplo e fértil, capaz de provocar fissuras nos discursos oficiais e coloniais, abrindo espaço para outras histórias, outras poéticas, outras malhas de vida, outros fluxos de encontros e, quem sabe?, também para uma escola outra, ampliando possibilidades para pensarmos outros modelos de sociedade, outras formas de compreensão da vida. Macedo

(2023) enfatiza o cinema como modalidade artística que permite uma tradução cultural entre cosmologias diferentes. Portanto, reconhecer a potencialidade do cinema indígena é compreender sua força enquanto ferramenta de diálogo e resistência, especialmente frente às opressões impostas pelo capitalismo.

Nesse cenário, a lei n. 13.006, de 26 de junho de 2014 (Brasil, 2014), acrescentou o § 8º ao art. 26 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, tornando obrigatória a exibição de filmes de produção nacional como componente curricular complementar, integrado à proposta pedagógica das escolas da Educação Básica, por, no mínimo, duas horas mensais. Essa atitude legal reafirma a importância do cinema para a educação e, sobretudo, do cinema nacional.

Por meio do diálogo com o cinema indígena, em especial com o filme *O território* e sua força originária, propomos neste texto um convite a experimentar modos não antropocêntricos, não eurocêntricos, de pensar e sentir a Terra, reconhecendo na cinematografia indígena um chamado de força e sensibilidade ancestral que nos evoca à reflexão, à luta em defesa da floresta, que nos revela outras formas de viver e estabelecer relações com a Mãe-Terra e com todas as formas de vida.

CINEMA INDÍGENA: RESISTÊNCIA NAS RAÍZES DA ANCESTRALIDADE

A produção cinematográfica indígena no Brasil tem crescido significativamente nos últimos anos, marcando uma virada importante: os povos indígenas passam a ser sujeitos e protagonistas de suas próprias narrativas. Na concepção de Nunes, Silva e Silva (2014), a representação dos povos indígenas no cinema está intrinsecamente vinculada à constituição do cinema como uma manifestação artística moderna e de projeção global. Ao longo do tempo, essas representações demonstram um crescimento progressivo, delineando uma trajetória ascendente, desde o início do século XX até a contemporaneidade.

Nesse movimento, o cinema indígena oferece ao público novas perspectivas, convida-nos à reflexão sobre outros modos de vida, valorizando a beleza da diversidade e mobilizando uma relação profunda de respeito e afeto por todos os seres que conosco coexistem. Conforme apontam Wunder e Villela (2017), nos últimos vinte anos, cresceram as produções indígenas que problematizam as imagens construídas até então a seu respeito, promovendo

visibilidade à multiplicidade que está em diálogo direto com a diversidade dos povos.

As formas dos autores indígenas de entender e narrar o mundo são carregadas de uma singularidade que não pode ser reduzida aos parâmetros ocidentais. Um olhar fincado nas raízes da ancestralidade, atravessado pelas cosmologias, firmado e fortalecido na espiritualidade, vivências e memórias coletivas que escapam às estruturas da racionalidade eurocêntrica. Já não é possível negar essa potencialidade, ou silenciá-la: ocupar espaços de fala e criação, como o cinema, é produzir uma outra lógica, que rompe com a perspectiva colonizadora eurocêntrica, aliando-se à diversidade e à liberdade de criar.

Em meio a um tempo profundamente distópico – marcado por guerras, conflitos, degradação ambiental, individualismos, disputas políticas e econômicas oriundas do modelo de sociedade capitalista ocidental –, o cinema indígena vai além das telas: envolve, sensibiliza e propõe outros modos de existência que não agridem as demais formas de vida, que cultivam modos mais solidários de ser e estar no planeta, conectados e respeitosos com o habitar o mundo.

Considerando o contexto global de crise ambiental e social gerado pelas práticas capitalistas vigentes, Diniz e Barba (2023) apostam nos saberes e vivências ancestrais dos povos indígenas para mobilizar outras formas de pensar e agir em relação ao meio ambiente, pois as vozes desses povos têm ecoado fortemente e nos apontam caminhos para outros modos de existir. O protagonismo dos povos originários na luta em defesa da floresta, do território, da vida e dos seus modos integrados de vida vem ganhando cada vez mais espaço nas telas, através de produções cinematográficas, várias delas já premiadas internacionalmente.

Para Hancio e Wunder (2023, p. 49), "a produção cinematográfica indígena nos convida a caminhar pelos sentidos amplos e diversos de vida que nos compõem". Com profunda sensibilidade, os autores percebem nesses filmes possibilidades de composição de novos sentidos com as cosmovisões indígenas sobre o que é estar vivo para tudo o que acontece no mundo (Ingold, 2015).

Os povos indígenas preservam um profundo respeito e conexão com a Terra, cultivam uma compreensão integrada da existência, na qual tudo está interligado: o visível e o invisível, o terreno e o sagrado, tudo se encontra entrelaçado. Esses povos têm resistido historicamente às investidas violentas do mundo globalizado, cuja lógica busca homogeneizar e fragmentar. Nas palavras de Munduruku (2020, p. 77),

> Terra para o indígena é a grande mãe que acolhe, que alimenta, que nutre, que ampara, que cura, que dá vida. Terra é vida. É mais que um objeto. É mais que um tesouro a ser explorado. É mais que latifúndio para a cultura pastoril ou do agronegócio. É mais que portadora de riqueza mineral ou vegetal. A terra está viva e ela guarda a memória de todos nós.

Esses povos tecem milenarmente suas formas de viver alinhadas com os ritmos da Terra, da floresta, desenvolvendo práticas enraizadas na ancestralidade, na coletividade, no cuidado e na sustentabilidade. Seus modos de vida, não predatórios e profundamente conectados à Mãe-Terra, oferecem caminhos para repensarmos a vida e o fazer cinematográfico, abrindo espaço para outras narrativas, outros olhares e outras maneiras de estar no mundo.

A presença indígena no cinema denuncia as violências e violações históricas impostas pelo processo colonial, ao mesmo tempo que convoca a ancestralidade e anuncia modos de vida fundamentados numa relação profunda com a Terra, na qual ela é nossa mãe e os demais seres são nossos parentes. A resistência indígena vivida no cotidiano das comunidades ecoa nas telas e plataformas, despertando curiosidade, indignação, envolvimento e desejo de mudança.

Fidelis e Gomes (2022, p. 1.366) consideram que

> o cinema e a linguagem cinematográfica podem se tornar mais um espaço de resistência e produção cultural para esses povos, uma vez que permitem imprimir no conteúdo dos filmes a perspectiva própria dos ideais indígenas.

Assim, o contato com as produções cinematográficas indígenas pode contribuir para o necessário rompimento com uma visão de mundo colonial e dicotômica, especialmente na relação entre ser humano e natureza. Tais produções abrem caminho para outras formas de concebermos a Terra, de compreender a vida: uma percepção integrada da existência, uma compreensão do mundo como totalidade, onde viver não significa eliminar nem subjugar outras formas de vida. São modos de existência fundamentados no acolhimento da plenitude do fluxo vital, um movimento sensível e equilibrado de vínculo com a terra, com o meio natural e com as raízes ancestrais.

Macedo (2023) considera que o cinema indígena transcende a finalidade artística e de entretenimento, sendo veículo

de promoção da diversidade cultural, da cidadania indígena, de alargamento democrático, da preservação e de constituição de um rico e dinâmico patrimônio imaterial a ser valorizado.

Nesse sentido, o cinema indígena é expansão, é transfiguração, é semente que germina, é força que resiste. É o rompimento das tentativas de silenciamento impostas àqueles que respeitam a floresta, que compreendem a dimensão sagrada da vida, que fazem ecoar os cantos em defesa da Mãe-Terra. É retrato poético e urgente da luta dos povos originários pela preservação de seus territórios e de suas culturas.

O cinema indígena vem se afirmando como uma expressão potente, capaz de mobilizar sensibilidades e articular saberes socioambientais por meio de uma linguagem visual própria e engajada, como nos diz o grande líder Ailton Krenak (2021).

Na visão de Hancio e Wunder (2023), ao nos abrir a outras linguagens e narrativas, somos convidados a vivenciar movimentos artísticos – como o cinema indígena – que nos possibilitam compreender as expressões estéticas e os saberes de diferentes povos. Esse contato nos leva a outras concepções de mundo, outros entendimentos do que é a vida e sobre como os diferentes povos se relacionam com ela e a ampliam.

Nessa perspectiva, a cinematografia indígena não é apenas representação, mas uma forma de existência e de resistência. Como anunciam autores como Ailton Krenak e Davi Kopenawa (2015), são concepções de mundo que desafiam o pensamento ocidental moderno, propondo uma convivência mais sensível e espiritual com a Terra. Complementarmente, Eduardo Viveiros de Castro (2015) destaca que essas cosmologias operam com lógicas distintas do pensamento eurocêntrico, rompendo dicotomias como natureza/cultura, humano/não humano.

O PROTAGONISMO DOS POVOS ORIGINÁRIOS NA LUTA EM DEFESA DA FLORESTA, DO TERRITÓRIO, DA VIDA E DOS SEUS MODOS INTEGRADOS DE VIDA VEM GANHANDO CADA VEZ MAIS ESPAÇO NAS TELAS, ATRAVÉS DE PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS, VÁRIAS DELAS JÁ PREMIADAS INTERNACIONALMENTE.

O cinema indígena, portanto, não apenas comunica saberes, mas manifesta modos de ser e de viver, constituindo-se como uma potente ferramenta estética, política e epistemológica.

O TERRITÓRIO: FORÇA ANCESTRAL E LUTA PELA TERRA

Aqui, com profundo respeito e reverência, propomos entrar em contato com o filme *O território*, coproduzido por Txai Suruí (2022), um marco da resistência cinematográfica indígena firmada no pertencimento e na afirmação de ancestralidade do povo Uru-Eu-Wau-Wau, da Amazônia rondoniense.

O território não apenas narra uma história: é inconformação com a destruição da floresta, com o tombamento dos corpos humanos e não humanos, abre espaço para um outro olhar sobre a Amazônia, sobre seus povos e sobre como esses povos estão conectados à Mãe-Terra.

Diante da degradação sistemática da vida, *O território* traz um alerta, um pedido de socorro, por meio de registros realizados pelos próprios indígenas. Um clamor por rupturas e reinvenções, uma urgência por uma relação de respeito e afeto com a Terra, com a floresta.

Esse importante documentário, dirigido por Alex Pritz, com produção executiva da ativista indígena Txai Suruí (2022), foi lançado em setembro de 2022. O filme assegura a autonomia e o protagonismo aos Uru-Eu-Wau-Wau para que suas narrativas cheguem às telas, apoiadas em suas próprias vozes e experiências. Com 1h25min de duração, o documentário marca profundamente quem lhe assiste, possibilitando uma imersão na realidade cotidiana de um povo que diariamente enfrenta ameaças e conflitos para proteger a floresta. Muito além de representações superficiais, esse filme, produzido com e pelos próprios indígenas, amplifica as vozes (historicamente silenciadas) que ecoam em defesa da floresta.

Com sensibilidade, força ancestral e coragem, o documentário apresenta como esse povo originário tem estado sob constante ameaça, devido à presença de invasores madeireiros, posseiros e fazendeiros em seu território. Por meio dos olhares de Bitaté, jovem liderança Uru-Eu-Wau-Wau, e da ativista ambiental Neidinha Suruí, são denunciadas violências contra a floresta e contra os seus guardiões, como o assassinato de Ari Uru-Eu-Wau-Wau, ativista morto em 2020, durante sua vigilância comunitária.

O território manifesta a potência do cinema originário de forma concreta: ao colocar câmeras nas mãos dos próprios Uru-Eu-Wau-Wau, o filme rompe com a lógica colonial de representação e oportuniza o protagonismo aos povos originários na construção de suas próprias narrativas. Os indígenas se tornam narradores e cineastas, exercendo um papel ativo na denúncia das

invasões, das queimadas e da grilagem de terras, incentivadas por uma lógica capitalista predatória, que visa ao lucro acima da vida e da preservação ambiental.

O território é memória ancestral viva. O filme revela o elo profundo entre os povos indígenas e a floresta, uma conexão com a Mãe-Terra que nos desperta para a urgência de agir coletivamente em sua defesa, em defesa da vida. Diante das ameaças constantes às suas existências, da degradação do território indígena e da destruição de seus modos de vida pela ganância dos invasores, jovens lideranças indígenas do povo Uru-Eu-Wau-Wau e ativistas ambientais se erguem, arriscam suas vidas para proteger a floresta e, com coragem e autonomia, formam sua própria equipe de mídia independente, usando a tecnologia como ferramenta de denúncia e resistência para expor suas realidades e fazer ecoar o sofrimento da floresta.

Com recursos visuais e sonoros de grande impacto, o longa conduz os espectadores ao dia a dia dos Uru-Eu-Wau-Wau, oportunizando ao espectador uma visão rara dos conflitos e tensões, expondo alguns dos responsáveis por incêndios e ocupações ilegais na terra indígena. Reunindo registros feitos por cinegrafistas Uru-Eu-Wau-Wau ao longo de três anos, *O território* denuncia não só os autores das invasões, mas também os mecanismos estruturais, ideológicos, econômicos e políticos que sustentam a destruição da Amazônia.

OS POVOS INDÍGENAS PARTILHAM UM DESEJO: MANTER A FLORESTA VIVA, MANTER A FLORESTA EM PÉ. *O TERRITÓRIO* NOS TRANSPORTA PARA O CORAÇÃO DA FLORESTA AMAZÔNICA, EXPRESSANDO, DE MANEIRA VISCERAL, COMO O AVANÇO DO AGRONEGÓCIO E DAS POLÍTICAS DESENVOLVIMENTISTAS AMEAÇAM NÃO APENAS O TERRITÓRIO FÍSICO, MAS TAMBÉM OS MODOS DE VIDA, A CULTURA E A ESPIRITUALIDADE INDÍGENA.

Os povos indígenas partilham um desejo: manter a floresta viva, manter a floresta em pé. *O território* nos transporta para o coração da Floresta Amazônica, expressando, de maneira visceral, como o avanço do agronegócio e das políticas desenvolvimentistas ameaçam não apenas o território físico, mas também os modos de vida, a cultura e a espiritualidade indígena. Os machados, as motoserras que mutilam a floresta aniquilam também diversas formas de existência, destroem simbologias sagradas e comprometem a vida das gerações atuais e futuras.

Essa produção cinematográfica, já premiada internacionalmente, escancara o desmatamento que avança sobre os corpos-territórios indígenas na Amazônia. A ferramenta audiovisual se torna um instrumento de luta contra projetos violentos de colonização e desmatamento que ameaçam as terras indígenas brasileiras e seus habitantes. Desse modo, essa obra é mais que necessária para entendermos que o futuro possível está em (re)aprendermos com esses povos – que resistem à violência colonial – a como compartilhar o mundo, ao invés de explorar e acumular no mundo.

ENREDOS FINAIS

Em nossa concepção, *O território* já é um clássico. Gostaríamos muito que todas as pessoas tivessem a oportunidade de assistir a essa e a outras produções cinematográficas indígenas, de ter um momento de reflexão, de pensar sobre. Esse período extremamente crítico que estamos atravessando, no qual o planeta manifesta claramente suas dores, seu estado de extremo desequilíbrio, em que as mudanças climáticas já são uma realidade, exige o comprometimento de todos para ressignificar os modos de vida e de produção econômica que degradam a existência do e no planeta.

No urgente movimento de pensar e construir outros modos de habitar o planeta, o pensamento indígena – um pensamento não eurocêntrico, não moderno – tem uma enorme potência para nos ensinar: a partir das suas vivências milenares, das suas formas de estabelecer relações com a floresta, com as demais formas de vida, uma outra lógica é produzida, uma outra conexão, em que todos os seres são igualmente importantes, possuem sentimentos, sabedoria e, assim como nós, foram gerados no ventre sagrado da nossa Mãe-Terra.

O cinema indígena nos leva a lugares geralmente nunca acessados. Nesse sentido, conhecer histórias de luta, como a do povo Uru-Eu-Wau-Wau, um povo guardião, que dedica sua vida na defesa da Mãe-Terra, nos inspira, ao mesmo tempo que nos causa indignação pela ausência de políticas efetivas de proteção da floresta e dos seus povos guardiões.

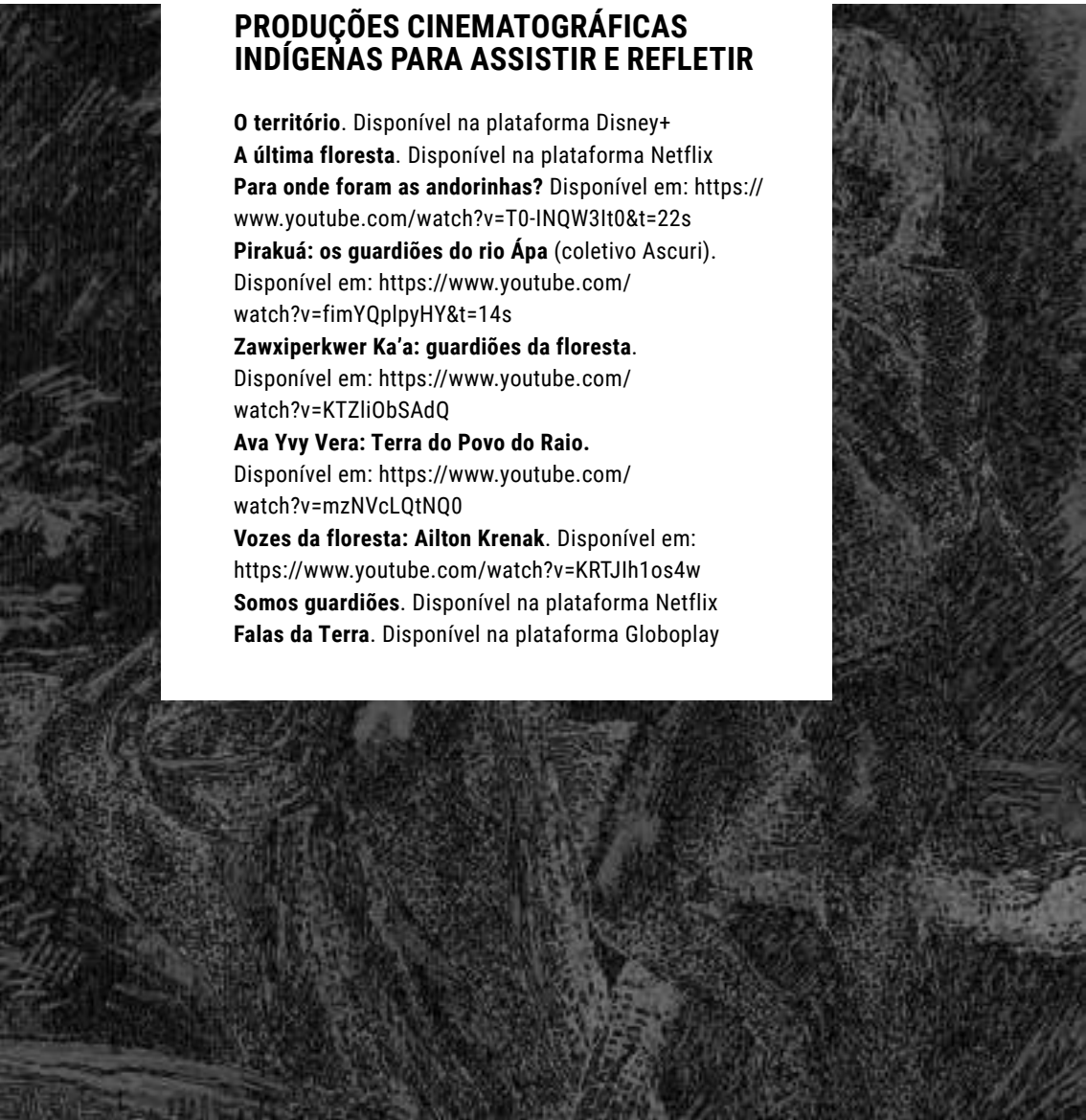
Assim como tantos outros povos indígenas, o povo Uru-Eu-Wau-Wau não se curva aos moldes do capitalismo que converte a natureza em um mero recurso a ser superexplorado; ao contrário, esse povo insiste em reconhecer e respeitar as fontes sagradas de vida, a nossa Mãe-Terra, a floresta, despertando-nos para a

urgência de trilhar novas maneiras de ser e existir nesse planeta, pois somos parte desse sagrado sublime que compõe a teia da vida, alertando-nos para nosso dever e responsabilidade de sermos aliados na luta em defesa da Terra e da vida, para que todos os seres tenham o direito de continuar existindo.

A presença indígena no cinema demarca as telas (Krenak, 2021), ao mesmo tempo que impressiona os espectadores, plantando a semente do desejo da mudança de habitar o planeta com gentileza, respeito e solidariedade.

PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS INDÍGENAS PARA ASSISTIR E REFLETIR

O território. Disponível na plataforma Disney+
A última floresta. Disponível na plataforma Netflix
Para onde foram as andorinhas? Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T0-INQW3It0&t=22s
Pirakuá: os guardiões do rio Ápa (coletivo Ascuri). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fimYQplpyHY&t=14s
Zawxiperkwer Ka'a: guardiões da floresta. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KTZliObSAdQ
Ava Yvy Vera: Terra do Povo do Raio. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mzNVcLQtNQ0
Vozes da floresta: Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KRTJIh1os4w
Somos guardiões. Disponível na plataforma Netflix
Falas da Terra. Disponível na plataforma Globoplay



Assim, o cinema indígena se revela como uma forma de contranarrativa que desestabiliza o discurso dominante e denuncia as injustiças naturalizadas pelo sistema capitalista. Mais do que um registro audiovisual, trata-se de um ato político, uma ferramenta de luta e de afirmação identitária, que defende o direito à terra, à vida e à autodeterminação dos povos primeiros.

REFERÊNCIAS

ALVARES, Alberto. *Da aldeia ao cinema*: o encontro da imagem com a história. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

BRASIL. Lei n. 13.006, de 26 de junho de 2014. Acrescenta § 8º ao art. 26 da lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de Educação Básica. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13006.htm.

BRASIL. Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. Brasília: Presidência da República, 1996.

DINIZ, Janelene Freire; BARBA, Clarides de. Para onde foram as andorinhas?: cinema indígena como estratégia de ensino das mudanças climáticas. *Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental*, FURG, v. 40, n. 3, p. 117-135, set./dez. 2023.

FIDELIS, Cid Nogueira; GOMES, Márcia. Cinema indígena: hibridação cultural e produção audiovisual na aldeia. *Contemporânea*: Revista de Ética e Filosofia Política, v. 2, n. 6, nov./dez. 2022.

HANCIO, Luiz Felipe Medina; WUNDER, Alik. Cinema indígena e educação: pelo rio Ápa e pelo fogo que nunca apaga. *Leitura*: Teoria & Prática, Campinas, São Paulo, v. 41, n. 89, p. 37-51, 2023.

INGOLD, Tim. *Estar vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução de F. Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação. In: *Cosmologias da imagem*: cinemas de realização indígena. Belo Horizonte: Catálogos do Forumdoc.bh, 2021.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MACEDO, Maria Helena Japiassu M. de. O registro audiovisual de autoria indígena no cinema brasileiro. *Caliandra*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 89-108, jan./jun. 2023.

MUNDURUKU, Daniel. *Crônicas Indígenas para rir e refletir na escola*. São Paulo: Moderna, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. Literatura x literatura indígena: consenso? *Emília*, São Paulo, dez. 2011. Disponível em: https://emilia.org.br/literatura-x-literatura-indigena-consenso/.

NUNES, Karliane Macedo; SILVA, Renato Izidoro da; SILVA, José de Oliveira dos Santos. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. *Polis*: Revista Latinoamericana [on-line], n. 38, 2014. Disponível em: http://journals.openedition.org/polis/10086.

O TERRITÓRIO (*The Territory*). Direção: Alex Pritz. Produção executiva: Txai Suruí. Produção: Associação Indígena Uru-Eu-Wau-Wau et al., 2022. (1h25 min.). Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt16378164/.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu, 2015.

WUNDER, Alik; VILLELA, Alice. (In)visibilidades e poéticas indígenas na escola: atravessamentos imagéticos. *Teias*, v. 18, n. 51, p. 14-32, 2017.

O REGISTRO DE MEMÓRIA ENQUANTO DADO POLÍTICO

Fabrícia Sterce

Artista, gestora e jornalista de dados. Fundadora e presidenta da Visão Coop e liderança da Regenera.AI em parceria com o Reino Unido

Nas periferias do Brasil, registrar é reconhecer que a memória individual e coletiva desses territórios constitui um patrimônio essencial para a construção de narrativas mais justas sobre um país. Esse gesto nasce da necessidade de existir, de ser ouvido e lembrado diante das lógicas coloniais de apagamento que historicamente silenciaram vozes. Ao mesmo tempo, o registro é também um instrumento de prova: torna visível uma realidade sistematicamente invisibilizada e abre caminhos para transformações possíveis.

QUANDO AS PERIFERIAS REGISTRAM SUAS PRÓPRIAS VIVÊNCIAS, ELAS NÃO APENAS RESISTEM AO APAGAMENTO, ELAS CRIAM FERRAMENTAS CONCRETAS PARA REIVINDICAR DIREITOS E CONSTRUIR JUSTIÇA.

Em territórios marcados pelo lixo acumulado, esgoto a céu aberto, falta de sombra, com infraestrutura precária e enchentes cada vez mais frequentes, o audiovisual, para muito além da técnica, se transforma em um instrumento coletivo que guarda memórias e expõe sinais da crise climática e do racismo ambiental. Afinal, são os moradores que melhor conhecem as vulnerabilidades e as soluções possíveis a partir de suas realidades, e ainda assim permanecem excluídos de decisões de políticas públicas. Registrar essas memórias, portanto, é transformar experiência em prova viva, afirmando que sem a voz das periferias não há justiça social e climática, e não há democracia efetiva.

É nesse contexto que o documentário *Como sobreviver ao racismo ambiental* foi idealizado, e parte de um projeto que se constrói sobre camadas de memória e mobilização comunitária. A obra nasce do acúmulo de vivências, diagnósticos e ações que enfrentam o racismo ambiental nos territórios da Baixada Fluminense, na Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Composta por 13 municípios e cerca de quatro milhões de habitantes, em sua maioria pessoas negras e indígenas, migrantes e trabalhadoras, a região carrega as marcas de uma urbanização excludente. Ali, o estigma da violência, a ausência do Estado e a contaminação ambiental se entrelaçam, enquanto a precarização de serviços públicos e o abandono institucional moldam a vida cotidiana.

Para apresentar essas narrativas, o documentário se organiza em quatro capítulos, guiados pelos elementos da natureza, água, fogo, terra e ar. Ao percorrer Queimados, Nova Iguaçu, Itaguaí e Duque de Caxias, encontramos vivências atravessadas por

enchentes, queimadas, poluição do ar e do solo, respectivamente. Esses impactos são fruto de uma negligência histórica e planejada, pela qual comunidades estigmatizadas são impedidas de acessar direitos básicos e, de maneira desproporcional, sofrem as consequências da emergência climática.

REGISTRAR ESSAS MEMÓRIAS, PORTANTO, É TRANSFORMAR EXPERIÊNCIA EM PROVA VIVA, AFIRMANDO QUE SEM A VOZ DAS PERIFERIAS NÃO HÁ JUSTIÇA SOCIAL E CLIMÁTICA, E NÃO HÁ DEMOCRACIA EFETIVA.

O conceito de "invisibilidade" atravessa toda a narrativa documentada: o que se presencia na Baixada Fluminense não são desastres isolados, mas tragédias anunciadas que compõem uma teia de eventos interconectados fruto das desigualdades sociais, raciais e de gênero em nosso país. A câmera se posiciona junto aos moradores, e esse alinhamento é também o que torna a ideia de audiovisual em acervo: é parte de um processo contínuo de geração de dados e preservação de histórias corriqueiras, que, somadas, formam um mosaico de realidades repetidas em milhares de ruas e áreas Brasil afora.

A origem do projeto foi enraizada na experiência vivida durante a enchente de 2020 em Queimados, cidade marcada por episódios recorrentes de inundações e violências. Naquele ano, bairros inteiros da Baixada Fluminense ficaram submersos, e um grupo de moradores queimadenses criou um gabinete emergencial de enfrentamento às enchentes. Dessa ação surgiu o primeiro diagnóstico climático da cidade e a articulação de respostas comunitárias à crise. A partir dessa vivência nasceu a Visão Coop, realizadora do filme, um laboratório cooperativo voltado à justiça ambiental e à inteligência coletiva, que utiliza ferramentas de tecnologia e meios de comunicação para enfrentar os desafios impostos pela crise climática. Anos depois, essa jornada deu origem ao longa que carrega uma pergunta fundamental: *como sobreviver ao racismo ambiental?*

São histórias de heróis invisíveis, que poderiam ser alguém da sua família, um vizinho, um parente próximo: mães, jovens, lideranças comunitárias que enfrentam a crise ambiental e climática sem recursos, sem equipamentos, mas unidos em senso de comunidade e responsabilidade com o território. Mais do que uma obra audiovisual, ela não oferece um olhar de fora, mas atua como um espelho interno.

O filme não busca um relato frio e isento, mas uma convocatória política a partir das subjetividades, como um espelho que

reflete de dentro para fora, se materializando enquanto manifesto, estratégia política e disputa de narrativa. Ao registrar as experiências de moradores da Baixada Fluminense, o filme compartilha da tese de que histórias reais, mesmo as aparentemente comuns, são fundamentais para reconstituir o tecido social, confrontar a história oficial e produzir um acervo vivo de resistência, trazendo o simples ato de ouvir como um compromisso com a dignidade de pessoas e ecossistemas.

Entre as paisagens das periferias e favelas, ao mesmo tempo que se acumulam diversas histórias marcadas por perdas, de casas, de saúde, de tempo, ainda assim, são trajetórias que insistem em fazer emergir novas formas de vida e resiliência: são gestos de

Equipe do filme *Como sobreviver ao racismo ambiental* e membros do Instituto EAE com o projeto Eles Queimam Nós Plantamos, na Serra do Vulcão em Nova Iguaçu/RJ

solidariedade, ações em rede e tecnologias sociais construídas a partir de saberes ancestrais e comunitários. A proposição de registrar essas experiências é um convite para repensar o futuro, liderado não por soluções importadas, mas pelo reconhecimento das potências já existentes nos territórios.

O audiovisual como ferramenta de pesquisa, preservação e memória eterniza cada entrevista em fragmentos que, ao contrário dos grandes bancos de dados institucionais, são produzidos por meio da imersão nos territórios e da humanização de relatos. Nesse sentido, o projeto se alinha à ideia contemporânea da memória também como dado político, em que registrar é não apenas lembrar ou quantificar, mas também reafirmar quem somos e o que nos atravessa. Assim como arquivos preservam tratados de guerra ou documentos estatais, o documentário arquiva batalhas cotidianas e invisíveis.

Cada memória carrega afetos, narrativas e experiências que, quando estruturadas em uma obra, circulam, se conectam a outras histórias, revelam padrões e se tornam pontos de partida para a transformação. Quando as periferias registram suas próprias vivências, elas não apenas resistem ao apagamento, elas criam ferramentas concretas para reivindicar direitos e construir justiça. A resposta para essa crise não é simples, mas está sendo construída todos os dias, coletivamente, por quem vive nela. O filme é uma dessas construções. Ele conecta saberes populares e científicos, e cria imagens de esperança que, longe de romantizar a dor, anunciam possibilidades de bem viver.

Quando o documentário dá voz aos moradores da Baixada Fluminense, suas estratégias e invenções, ele rompe com o silêncio imposto às periferias e transforma essas narrativas em acervo. *Como sobreviver ao racismo ambiental* constrói um repositório audiovisual no qual cada história contada reconfigura o que se entende por verdade. Porque, onde quase tudo falta, lembrar de onde somos e quem somos também é uma forma de se proteger e sobreviver, reconhecendo que as memórias dos territórios historicamente marginalizados não são apenas relatos do passado, mas fontes de conhecimento e ferramentas para reimaginar e reconstruir novos futuros.

SUSTENTABILIDADE NO AUDIOVISUAL: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA UMA PRODUÇÃO DE BAIXO IMPACTO AMBIENTAL

Ariene Ferreira

Produtora audiovisual e cultural,
consultora socioambiental e
fundadora da Cinema Verde

Pesquisa e assistência: Nathalia Kimberly

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é discutir o papel das políticas públicas na promoção de práticas sustentáveis no setor audiovisual, com foco na realidade brasileira e em experiências internacionais como as do Reino Unido, Canadá e França. Dessa forma, busca-se compreender como o Estado pode atuar de forma estruturante para alinhar a produção audiovisual às metas ambientais globais, garantindo a sustentabilidade econômica e ecológica do setor.

A análise visa demonstrar que, ao implementar regulamentações, incentivos fiscais e programas de capacitação, o Estado pode impulsionar uma transformação verde na indústria audiovisual. Isso abrange desde a adoção de tecnologias mais limpas e a redução do consumo de recursos até a gestão eficiente de resíduos. Ao explorar esses mecanismos, defende-se a necessidade de políticas públicas robustas que permitam ao setor audiovisual contribuir ativamente para a construção de uma economia mais verde e circular.

POLÍTICAS PÚBLICAS E O AUDIOVISUAL BRASILEIRO: UMA RELAÇÃO HISTÓRICA

Em meio à intensificação das crises ambientais globais e ao avanço das políticas climáticas internacionais, a sustentabilidade tornou-se um tema incontornável em todos os setores da economia, e o audiovisual não está à margem desse debate. Como indústria cultural e criativa de alto impacto logístico, o setor audiovisual tem sido desafiado a repensar seus processos de produção, circulação e preservação a partir de critérios ambientais e éticos. Essa transformação, contudo, não ocorre sem o impulso das políticas públicas.

As políticas públicas têm sido, desde as origens do audiovisual no Brasil, fundamentais para garantir a viabilidade das produções nacionais e o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica própria. Essa relação se consolidou especialmente após o processo de desarticulação vivido pelo setor no início da década de 1990, com o desmonte da Embrafilme, sendo posteriormente reconstruída por meio da criação de instituições como o Conselho Superior do Cinema (CSC), a Agência Nacional do Cinema (Ancine) e a Secretaria do Audiovisual (SAv) do Ministério da Cultura. Esses órgãos passaram a desempenhar papel estratégico na formulação de diretrizes, na regulação do setor e na implementação de

AO EXPLORAR ESSES MECANISMOS, DEFENDE-SE A NECESSIDADE DE POLÍTICAS PÚBLICAS ROBUSTAS QUE PERMITAM AO SETOR AUDIOVISUAL CONTRIBUIR ATIVAMENTE PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA ECONOMIA MAIS VERDE E CIRCULAR.

políticas de fomento, contribuindo para a retomada e o crescimento do cinema brasileiro no século XXI (Marson, 2009; Ancine, 2023).

Nesse sentido, torna-se evidente que as políticas públicas não apenas criam e expandem espaços para o setor audiovisual, mas são fundamentais para a própria existência e sustentabilidade da indústria no Brasil. O audiovisual é um campo que depende intrinsecamente de marcos regulatórios, incentivos financeiros, mecanismos de fomento e políticas de estímulo à produção, distribuição e exibição nacional. Sem essas políticas estruturantes, muitas produções brasileiras enfrentariam dificuldades insuperáveis para acessar recursos, mercados e públicos, o que comprometeria o desenvolvimento cultural e econômico do setor.

Além disso, o *Anuário estatístico do audiovisual brasileiro 2023*, publicado pela Ancine, demonstra a interdependência entre a atuação do Estado e o crescimento do setor. Em 2022, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) destinou R$1,2 bilhão para o financiamento de projetos audiovisuais, abrangendo diversas linhas de fomento. Esses aportes são decisivos para manter a diversidade cultural, a geração de emprego e renda, e o fortalecimento da indústria cinematográfica frente ao domínio do mercado internacional. Dessa maneira, as políticas públicas passam a ser componentes centrais e indispensáveis para a sustentação do setor audiovisual brasileiro (Ancine, 2023).

A sustentabilidade, no Brasil, ainda é um eixo periférico nas políticas audiovisuais brasileiras, apesar de o país contar com políticas ambientais amplas, como a Política Nacional do Meio Ambiente (1981) e a Política Nacional sobre Mudança do Clima (2009), que estabelecem diretrizes gerais para todos os setores da economia. Contudo, essas legislações não possuem dispositivos específicos para o setor audiovisual, o que torna o vínculo entre cultura e meio ambiente ainda frágil do ponto de vista institucional.

Alguns instrumentos, como a Política Nacional de Educação Ambiental (lei n. 9.795/1999), podem ser acionados de maneira transversal, e o Plano Nacional de Cultura (PNC) cita a sustentabilidade entre seus valores, mas sem detalhar ações voltadas ao audiovisual. A ausência de editais, marcos legais ou programas

voltados à sustentabilidade no cinema e na televisão revela uma lacuna a ser enfrentada com urgência.

Apesar da carência de políticas públicas específicas, algumas iniciativas vêm sendo implementadas em projetos pontuais. Produtoras, coletivos e consultorias ambientais têm buscado adotar boas práticas como:

- Redução de plásticos descartáveis em sets: substituir o descartável plástico por papel kraft ou alternativas biodegradáveis ou reutilizáveis. Essa medida reduz significativamente a geração de resíduos sólidos, evita o acúmulo de lixo em locações e contribui para a preservação do meio ambiente, diminuindo a demanda por plásticos derivados do petróleo, um recurso não renovável e altamente poluente.
- Adoção de canecas e garrafas reutilizáveis: distribuir (ou incentivar que cada membro da equipe leve) garrafas e canecas reutilizáveis para consumo de água e bebidas nos sets. Além de reduzir o uso de copos descartáveis, essa prática promove a responsabilidade individual e fortalece a cultura da sustentabilidade no ambiente de trabalho. Também pode representar economia financeira ao longo da produção.
- Gestão e separação de resíduos: implantar coletores identificados para separação de resíduos recicláveis, orgânicos e rejeitos nos sets, além de destinar corretamente os materiais descartados. A separação adequada dos resíduos facilita a reciclagem, reduz o impacto ambiental do lixo gerado pela produção e pode até gerar relatórios de impacto para investidores ou editais que exigem contrapartidas sustentáveis.
- Planejamento de logística para reduzir deslocamentos: organizar roteiros de filmagem de forma otimizada, agrupando cenas por locação e otimizando o transporte da equipe e equipamentos. Menos deslocamentos resultam em menor consumo de combustíveis fósseis, redução de emissões de CO_2, economia de recursos e melhor aproveitamento do tempo de produção, contribuindo tanto para o meio ambiente quanto para o orçamento.
- Medição e compensação de emissões de carbono: calcular as emissões de gases de efeito estufa geradas pela produção (transporte, energia, alimentação etc.) e compensá-las por meio de ações como plantio de árvores ou compra de créditos de carbono. Essa prática neutraliza o impacto

ambiental da produção, melhora a imagem institucional da empresa ou produtora e atende a exigências crescentes de responsabilidade socioambiental de patrocinadores, editais e plataformas de exibição.

Contudo, essas ações ainda são majoritariamente voluntárias e dependem da consciência ambiental de realizadores e de grandes canais de entretenimento como Amazon, Globo e Netflix. Apesar de iniciativas pontuais demonstrarem avanços importantes, como relatórios de impacto ambiental e compromissos de neutralização de carbono já divulgados por essas empresas (Netflix, 2021; Amazon, 2024; Globo, 2025), elas ocorrem de forma isolada e fragmentada, sem um alinhamento sistemático com diretrizes ou metas estabelecidas por políticas públicas nacionais. Essa desconexão entre o setor produtivo e o campo das políticas públicas enfraquece a capacidade de transformar a sustentabilidade em um valor estruturante da cadeia audiovisual como um todo.

A AUSÊNCIA DE REGULAMENTAÇÕES, INCENTIVOS OU EXIGÊNCIAS INSTITUCIONAIS POR PARTE DO ESTADO TORNA DIFÍCIL GARANTIR QUE A SUSTENTABILIDADE DEIXE DE SER UMA BOA PRÁTICA OPCIONAL PARA SE TORNAR UM PADRÃO DE PRODUÇÃO CONSOLIDADO.

A ausência de regulamentações, incentivos ou exigências institucionais por parte do Estado torna difícil garantir que a sustentabilidade deixe de ser uma boa prática opcional para se tornar um padrão de produção consolidado. Políticas públicas são fundamentais para criar ambientes normativos, financeiros e técnicos que orientem o setor rumo a modelos mais sustentáveis. Elas podem estabelecer critérios mínimos ambientais para acesso a recursos públicos, fomentar capacitação técnica para produção verde, criar selos e certificações, além de promover mecanismos de monitoramento e avaliação de impacto.

Sem essa base pública articulada, mesmo as empresas mais comprometidas ficam limitadas a ações autônomas, sem referência comum ou integração com um projeto nacional de desenvolvimento sustentável para o audiovisual. Portanto, é essencial que o avanço institucional dentro das plataformas se some a políticas públicas eficazes, garantindo que a sustentabilidade no setor não dependa exclusivamente da vontade individual, mas sim de um compromisso coletivo e estruturado.

Resíduos orgânicos do projeto Pssica, que viraram adubo no projeto Compostagem Na Real, em Belém, com consultoria da Cinema Verde e gestão de resíduos da Origem56

Além disso, o setor audiovisual pode ter um papel estratégico na disseminação dos valores dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (Agenda 2030/ONU). O ODS 12 (Consumo e Produção Responsáveis) e o ODS 13 (Ação contra a Mudança Global do Clima) estão diretamente ligados às transformações necessárias nas cadeias de produção cultural. Integrar esses objetivos às políticas públicas audiovisuais é alinhar o Brasil a compromissos internacionais e preparar o setor para um futuro que exigirá responsabilidade ambiental como condição básica para financiamento, circulação e reconhecimento artístico.

Diante desse cenário, propomos alguns eixos para estruturação de políticas públicas que integrem a sustentabilidade ambiental ao setor audiovisual no Brasil:

- **Inclusão de critérios ambientais em editais de fomento**, com pontuação adicional para produções que adotem práticas sustentáveis.
- **Criação de selos verdes nacionais**, baseados em experiências como o Green Film Protocol, para reconhecer produções ambientalmente responsáveis.
- **Definição de diretrizes obrigatórias** para gestão de resíduos, uso de energia, materiais recicláveis e compensação de emissões em projetos financiados com recursos públicos.
- **Capacitação de profissionais** por meio de programas de formação em parcerias com universidades, agências ambientais e entidades culturais.
- **Apoio à pesquisa e desenvolvimento** de tecnologias sustentáveis para uso em energia, iluminação, cenografia, figurino, transporte e filmagens em geral.

EXPERIÊNCIAS INTERNACIONAIS

Reino Unido – Albert Initiative

Criada pela Bafta (British Academy of Film and Television Arts), a iniciativa Albert é uma das mais avançadas no mundo. Ela oferece um sistema de certificação ambiental, calculadoras de carbono e treinamentos obrigatórios para equipes de produção. Em parceria com a BBC, Channel 4 e outras emissoras, a Albert tornou-se referência para práticas sustentáveis no audiovisual. Desde 2021, todas as produções da BBC são obrigadas a aderir ao sistema.

França – Ecoprod

Na França, a iniciativa Ecoprod reúne instituições públicas e privadas como CNC (Centre National du Cinéma), France Télévisions e TF1. Ela oferece guias técnicos, ferramentas para medição de impacto ambiental, formações e um selo verde para produções sustentáveis. Desde 2023, a França exige que produções financiadas com recursos públicos apresentem um plano de gestão ambiental.

Canadá – Green Spark Group e Reel Green

No Canadá, as iniciativas Reel Green (British Columbia) e Green Spark Group promovem treinamentos, selos e métricas de sustentabilidade para produções audiovisuais. O governo canadense apoia essas ações como parte de sua política climática e

cultural. Algumas províncias oferecem incentivos fiscais adicionais para produções que adotam práticas sustentáveis.

Essas experiências mostram que políticas públicas efetivas – combinadas com articulações entre governo, sociedade civil e mercado – podem transformar o audiovisual em um aliado da sustentabilidade.

CINEMA VERDE: UMA EXPERIÊNCIA

Há 15 anos, a Cinema Verde foi fundada com o propósito de colaborar para transformar a cultura no setor audiovisual e gerar impactos socioambientais positivos. Desde então, sua atuação tem se baseado em três pilares: responsabilidade socioambiental, sensibilização e engajamento dos profissionais do setor. Tudo isso orientado por um planejamento estratégico e pela execução de ações voltadas à redução dos impactos socioambientais relacionados à atividade audiovisual.

A Cinema Verde implementou programas de sustentabilidade em diversos projetos – séries e filmes de ficção e não ficção, programas de TV e filmes publicitários – produzidos por diferentes empresas no Brasil. Também incorporou a temática em palestras, cursos e eventos, e contribuiu para a criação de espaços de debate sobre experiências na implementação desses programas nas produções.

Em 2024, em parceria com a Mostra Ecofalante, a Cinema Verde realizou o I Encontro sobre a Sustentabilidade na Indústria Audiovisual, e o painel "Políticas públicas para um audiovisual sustentável". Essa pauta tem estado no radar da organização desde o início. Ao longo da trajetória, percebeu-se que criar uma nova cultura – em que os cuidados com o meio ambiente estejam integrados aos nossos hábitos – exige mais do que boa vontade: requer adoção de práticas integradas, investimento por parte das produtoras e, principalmente, incentivos e políticas públicas que fomentem esse novo modelo.

Os orçamentos de projetos independentes costumam estar voltados à realização e à difusão das obras. Por isso, é fundamental criar dispositivos que viabilizem a inclusão de linhas orçamentárias dedicadas à sustentabilidade, essenciais para a preservação da vida no nosso planeta. É nesse sentido que as políticas públicas vêm colaborar, criando as condições necessárias para que possamos fazer essa transição de forma estruturada e eficaz.

CONCLUSÃO

O setor audiovisual é um poderoso vetor de representação cultural, mas também um agente de impacto ambiental. Sua transição para modelos mais sustentáveis exige uma atuação coordenada entre criadores, produtores, sociedade civil e, sobretudo, o poder público. As políticas públicas brasileiras precisam avançar do plano geral das diretrizes ambientais para mecanismos específicos que estimulem e obriguem a adoção de práticas sustentáveis nas produções audiovisuais.

Iniciativas internacionais demonstram que isso é possível, viável e desejável. Cabe ao Brasil dar o próximo passo, articulando políticas culturais e ambientais em benefício de uma produção audiovisual ética, responsável e alinhada com os desafios do século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT. *Sustainable production handbook*. BAFTA, 2024. Disponível em: https://wearealbert.org.

AMAZON. *9 conclusões do relatório de sustentabilidade da Amazon*. 2024. Disponível em: https://www.aboutamazon.com.br/noticias/sustentabilidade/9-conclusoes-do-relatorio-de-sustentabilidade-da-amazon.

ANCINE. *Anuário estatístico do audiovisual brasileiro 2022*. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2023. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario-2022r.pdf.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual 20112020. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/transparencia-prestacao-de-contas/pdm2013.pdf.

BRASIL. Lei n. 12.187, de 29 de dezembro de 2009. Institui o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) para o financiamento de projetos audiovisuais e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 30 dez. 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l12187.htm.

BRASIL. Lei n. 9.795, de 27 de abril de 1999. Institui a Política Nacional de Educação Ambiental. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 28 abr. 1999. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9795.htm.

ECOPROD. *Guide des éco-tournages*. Paris, 2023. Disponível em: https://www.ecoprod.com.

GLOBO. Globo ESG 2024. G1, 29 abr. 2025. Disponível em: https://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2025/04/29/globo-esg-2024.ghtml.

GREEN SPARK GROUP. *Sustainable production training*. Canadá, 2024. Disponível em: https://greensparkgroup.com.

MARSON, Melina Izar. *Cinema e políticas de Estado*: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras, 2009. Disponível em: https://www.cena.ufscar.br/wp-content/uploads/2021/02/Vol.-I-Cinema-e-Políticas-de-Estado.pdf.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Novo Plano Nacional de Cultura e a 4ª CNC*. Brasília: Ministério da Cultura, 2024. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/texto/4CNCeNovoPNC_livreto.pdf.

NETFLIX. *The true climate impact of streaming*. 2021. Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/news/the-true-climate-impact-of-streaming.

REEL GREEN. *Environmental best practices for film and TV*. British Columbia, 2024. Disponível em: https://reelgreen.ca.

ENCONTROS NO TEMPO: DIÁLOGOS ENTRE CRIANÇAS, CINEMA, ARQUIVO E EDUCAÇÃO

Karla Lopes Beck

Doutoranda em Educação na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora da Educação Infantil na Prefeitura Municipal de Campinas, onde pesquisa o diálogo de crianças com o cinema no contexto escolar

Adriana Carvalho Koyama

Doutora em Educação pela Unicamp e professora da Faculdade de Educação da Unicamp. Correspondente do Sub-Comitee on Education and Research – Memory of World Program/Unesco e integrante do International Council of Archives (ICA)

Por que caminhos o cinema feito com crianças pode nos levar? Que encontros pode nos proporcionar? Com essa pergunta, vamos pelos caminhos da memória abrindo o baú do acervo digital produzido e colecionado pela professora Karla Beck, entre experiências e pesquisas com crianças de Educação Infantil da rede municipal da cidade de Campinas/SP, onde Karla trabalha. Arquivos, cinema e educação se entretecem nesse movimento, crianças nos encontram nas muitas trilhas que essa coleção nos abre.

Começamos essa conversa sobre infância e cinema com um convite: assistirmos juntos a uma sessão de cineclube que tem como protagonistas crianças de três a cinco anos, sua professora e uma película de Méliès. O registro sonoro desse encontro e do envolvimento entre elas deu origem ao filme *É mágica*, sobre o qual falaremos a seguir.

FILME *É MÁGICA*

Essa sessão fez parte das experiências de pesquisa do mestrado de Karla Beck (2019), que era também professora desse grupo de crianças. Durante um ano, esse coletivo viveu experiências de cinema na escola, envolvendo a produção de filmes pelas crianças e sessões de cineclube, assistindo a filmes coletivamente e conversando sobre eles, debatendo e refletindo a partir de suas leituras. O cineclube é parte importante do trabalho com cinema na escola, pois, como afirmam Ana Lúcia Ramos e Inês Teixeira, "não se trata aqui apenas de organizar sessões de cinema sucedidas por discussões, mas principalmente deixar de assumir uma postura de quem está ensinando alguma coisa para se colocar como acompanhante de uma jornada" (Ramos; Teixeira, 2010, p. 18). Fazer cineclube na escola de Educação Infantil nessa perspectiva é, portanto, uma escolha política, uma opção por não controlar as leituras que as crianças fazem dos filmes nem os caminhos pelos quais elas nos levarão. *É mágica* apresenta um pouco dessas experiências.

Assistir a filmes no coletivo escolar, afirmando a escolha política e educacional que aqui apresentamos, é uma construção que leva tempo, sendo preciso "aceitar a alteridade do encontro artístico e deixar a necessária estranheza da obra de arte fazer seu lento caminho por si mesma" (Bergala, 2008, p. 65). *É mágica* apresenta-nos uma experiência que não tem pressa e é pautada muito mais em perguntas do que respostas. Não se trata apenas do ato de assistir a filmes e conversar sobre eles, mas sim um

modo de acolher as narrativas infantis em suas especificidades, buscando, na atenção às falas das crianças, flagrar suas leituras inventivas desses filmes, leituras que nos convidam a um outro olhar e uma outra postura diante desses filmes, que por suas mãos se reapresentam para nós em sua infinita alteridade.

Estabelecer a prática de cineclube com crianças pequenas, acolhendo suas formas de se relacionar com os filmes, é, em certa medida, refratar a imagem que busca produzir, nas práticas escolares tendencialmente hegemônicas, um espectador subalternizado, passivo, que se rende às leituras preconcebidas das obras cinematográficas, apresentando-as como ilustrações de um conhecimento preexistente.

Assistir a filmes com crianças, no modo como vemos ocorrer na experiência registrada em *É mágica*, exige do adulto que as acompanha um deslocamento em relação a tais práticas, o entendimento de que ali está ocorrendo uma outra forma de produção de conhecimento. Estamos falando de uma forma de produção de conhecimento relacionada à que nos apresenta Walter Benjamin, que compreende o método como desvio, defendendo um pensamento não linear, que "começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas" (Benjamin, 1994, p. 50). Um pensamento "ao mesmo tempo minucioso e hesitante, que sempre volta ao seu objeto, mas por diversos caminhos e desvios, o que acarreta também uma alteridade sempre renovada do objeto" (Gagnebin, 2013, p. 87).

ONDE ASSISTIR

É mágica
Disponível em: https://youtu.be/YdOCGfGcf_s

Segundo Gagnebin, o modo benjaminiano de conceber o conhecimento trabalha com uma imagem de verdade como contemplação, que se diferencia da intuição, mas reconhece e acolhe a percepção, os sentidos, sensibilidades e experiências vividas pelos sujeitos que se envolvem na produção de conhecimentos. A contemplação se pauta em uma

> espécie de atenção (*Aufmerksamkeit*) ao mesmo tempo intensa e leve. Essa atenção indica uma presença do sujeito ao mundo tal que saiba deter-se, admirado, respeitoso, hesitante, talvez perdido, tal que as coisas possam se dar lentamente a ver e não naufraguem na indiferença do olhar ordinário. (Gagnebin, 2013, p. 87-88)

O pensamento das crianças, na significação da experiência do cineclube, é como anuncia Gagnebin (2013), minucioso e hesitante, um movimento de contemplação. Silêncio e quietude em uma sessão de cineclube com crianças não garantem seu envolvimento naquela apreciação/contemplação. Da mesma forma, conversas e agitação não querem dizer que as crianças não estejam assistindo aos filmes. São diferentes formas de atenção movimentadas pelas crianças, colocando em jogo outras sensibilidades na construção de sentidos plurais para o que veem (Kastrup, 2012). Nessas sessões de cineclube, as crianças estão assistindo e narrando, se deslocando e construindo significações através dessas narrativas, experienciando outros tempos nos diálogos entre o filme de arquivo e o presente. Por que caminhos seus olhares nos levam?

FILME DE VOVÓ[1]

Revimos os minutos Lumière[2] de outro dia. É comum, quando as crianças veem os filmes, principalmente de heróis e princesas, que elas fiquem falando "eu sou esse daí!", "eu sou o Batman!", "eu sou a Elza!". Estávamos assistindo ao filme *A chegada do trem* e as crianças começaram com falas desse tipo. Guilherme, uma das crianças mais velhas da sala (cinco anos e meio), falou em tom

[1] Narrativa escrita a partir de experiência de cineclube vivida com as crianças durante a pesquisa *Um convite ao labirinto: experiências cinematográficas na Educação Infantil* (Beck, 2019).

[2] Remetemos aqui aos primeiros filmes feitos pelos irmãos Lumière. Trata-se de um dispositivo de filmagem em que se propõe capturar um curtíssimo curta-metragem de um minuto sem movimentação de câmera nem captação de som.

PARA AS CRIANÇAS, ASSISTIR AOS FILMES É TAMBÉM SE RELACIONAR COM OUTRAS CULTURAS E TEMPOS. OS MENINOS, COMENTANDO SOBRE O FILME DOS IRMÃOS LUMIÈRE, IDENTIFICARAM UM OUTRO TEMPO NAQUELA PRODUÇÃO, EM QUE ELES NÃO EXISTIAM, MAS "AS VOVÓS" SIM.

rígido e esclarecedor: "Vocês não são ninguém, porque aí ninguém existia ainda!". Alguém completou: "É, não tinha criado ainda. O Jesus não tinha criado ninguém!". Leonardo, ouvindo o diálogo, comentou: "Isso aí é filme de vovó". Cauê, por sua vez, disse ao ver uma carruagem: "Olha, tia, o cavalo tá puxando um trem quebrado!".

Para as crianças, assistir aos filmes é também se relacionar com outras culturas e tempos. Os meninos, comentando sobre o filme dos irmãos Lumière, identificaram um outro tempo naquela produção, em que eles não existiam, mas "as vovós" sim. A visão da carruagem como um trem quebrado sendo puxado por cavalos revela um encontro da criança com o filme, encontro do presente da criança, que desconhece a carruagem, com o presente da produção, estampado na tela de cinema. Tendo a memória como meio, nessa sessão as crianças se relacionam com o passado no presente, dá-se um salto entre o presente do coletivo infantil com o presente do "filme de vovó", produzindo sentidos plurais sobre o que veem. Nessa relação entre as duas temporalidades, a criança encontra uma forma de compreender aquilo que vê lançando mão das tecnologias que conhece. Daí surge a figura do trem quebrado puxado por cavalos, um belo labirinto explorado por aquela criança. Como na sessão de *É mágica*, o cinema se coloca como uma possibilidade de crianças dizerem, através das imagens em movimento, o que lhes toca; e a nós, uma oportunidade de acessar as culturas produzidas pelas infâncias. O labirinto, enquanto lugar onde cabem as crianças e suas formas de narrar, é o espaço da infância.

A criança vive experiências limiares, entre o estado de vigília e o sonho. Como se ainda estivesse por despertar, vive seus labirintos, vive e brinca, sonha e vive. Como afirma Carolina Galzerani, em diálogo com Gagnebin, no limiar do labirinto a criança não manifesta medo, "pelo contrário, o desejo de exploração predomina como se soubesse, confusamente, que só poderá se reencontrar se ousar perder-se" (Galzerani, 2021, p. 172).

Na relação com as infâncias, nos vemos sendo levadas por elas ao labirinto, local de produção das narrativas produzidas por elas. Como nos diz Olgária Matos, as crianças, como as figuras do

forasteiro e do *flâneur,* "fazem a experiência de um mundo sem ponto fixo e não se deixam subjugar pelo totalitarismo do sentido único das coisas" (Matos, 1990, p. 295). Elas não temem caminhos desconhecidos nem são guiadas apenas pela razão instrumental. Nesse sentido, na relação de produção de conhecimento que estabelecemos com as crianças, a escolha é por outra racionalidade, uma racionalidade estética que, segundo Galzerani, em diálogo com Olgária Matos,

> liberta o imaginário e a diversidade, em todas as suas dimensões (na linguagem escrita e falada, na expressão corporal, na produção de imagens, de símbolos). Racionalidade estética que permite a explicitação de pontos de vista e não de pontos fixos; racionalidade que transforma os tempos passados em tempos redescobertos – na produção dos saberes históricos escolares –, possibilitando conferir às experiências outrora vividas atualizações de significados. (Galzerani, 2021, p. 80)

Um outro modo de produzir conhecimentos históricos educacionais emerge dessas inquietações de Galzerani, tecidas em diálogo com as contribuições dos campos da educação, do ensino de história e da história cultural. Partindo de suas leituras sobre a educação na modernidade, em diálogo com a obra de Walter Benjamin, a autora, nossa professora, nos interroga:

> Até que ponto temos sido, como autômatos, enredados pelas teias de uma sociedade filisteia global, cuja organicidade se associa a valores de mercado e de consumo, e que, em nome da circulação ampla das mercadorias e das pessoas – feitas também mercadorias –, impõe pensamentos únicos, hierarquiza os saberes, dilui singularidades culturais locais, desqualifica e exclui o "outro", o diferente, e produz tanta violência? Até que ponto temos tido consciência de nós mesmos e dos outros – consciência que deve ser concebida historicamente, situada na rede temporal –, se reproduzimos, muitas vezes, o universo simbólico do sempre igual, se construímos visões históricas, educacionais, homogeneizadoras, apagadoras das diversidades socioculturais, distantes das nossas experiências? (Galzerani, 2021, p. 98)

Galzerani nos traz nesse pequeno fragmento importantes questões para pensarmos sobre as escolhas que fazemos e os modos de produção e de vida que evocamos. Aquelas violentas, que apagam os sujeitos em prol da mercadoria? Ou outras, que

acolhem as produções plurais sem tentar escamotear suas ambiguidades e tensões? O que está em jogo aqui é uma perspectiva de sociedade e outras formas de estar no mundo, de compreender a infância e a educação. Galzerani (2021), ao apresentar sua concepção de educação das sensibilidades, chama nossa atenção para sua dimensão central da formação dos sujeitos.

> Educação das sensibilidades ou dos sentidos, como noção produzida no diálogo com os ensaios de Walter Benjamin (dentre os quais, Paris, capital do século XIX, produzido originalmente em 1935 e recentemente publicado em 1985), e as obras do historiador Peter Gay (1988). Para esses estudiosos, tal imagem ou noção é produto e, ao mesmo tempo, produtora de práticas sociais, historicamente datadas, dentre as quais a escola configura-se, apenas, como uma delas. [...]. Em Benjamin, a inspiração para o trabalho educacional com tal imagem estende-se, também, para a "percepção", agora no sentido bergsoniano, de que na sociedade moderna capitalista (hoje radicalizada) prevalecem práticas educativas voltadas para o forjar do "olhar armado" (visualizado como necessário ao homem moderno, economicamente ativo, mas politicamente dócil), em detrimento dos demais sentidos. Em ambos os autores, fica o convite para focalizarmos tal imagem ou conceito, via uma dimensão mais ampliada das pessoas envolvidas – tanto sob o ponto de vista físico e psíquico como sob o ponto de vista social –, apresentando-as como portadoras de sensibilidades e de racionalidades, dimensões conscientes e inconscientes, lembranças e esquecimentos. (Galzerani, 2021, p. 249)

Ao refletir sobre a educação das sensibilidades em nossa formação, Carolina Galzerani nos provoca a flagrar que imagens de sujeito estamos afirmando em nossas experiências educacionais. Percebendo e tomando posição relativa aos atravessamentos sociais, culturais e históricos envolvidos nas nossas propostas educacionais, ela nos convida à busca de uma educação mais comprometida com sujeitos "visualizados como pessoas mais inteiras, portadoras de sentidos também mais ampliados" (Galzerani, 2021, p. 250). Por que veredas essas escolhas nos levam nas experiências de produção de filmes em diálogo com as infâncias?

MARGARIDINHA, UMA CRIANÇA ANTIGA

O filme *Margaridinha, uma criança antiga* foi produzido durante a Oficina Lanterna Mágica, do Arquivo Nacional (AN), que incentiva a utilização de imagens de arquivo como fonte de inspiração artística e desenvolvimento científico. A partir de uma seleção de imagens em movimento sob custódia dessa instituição, os participantes da oficina participam de discussões teóricas e experimentações práticas para produzir uma obra final. *Margaridinha, uma criança antiga* é um filme que nos convida ao encontro com uma criança carioca de meados do século XX, em sua festa de aniversário. A partir de imagens produzidas pela família de Margaridinha,[3] entre cenas de danças, amigos e família, a menina conta, na década de 1930, sobre suas experiências vividas no bairro do Méier. O filme, de 2020, é todo montado com imagens e sons do acervo do Arquivo Nacional, composto com fragmentos de imagens em movimento em preto e branco e com fragmentos sonoros também do acervo do AN. Foi idealizado por duas pedagogas, participantes da Oficina Lanterna Mágica, e feito para crianças, em uma proposta que parte da ideia de que filmes de arquivo também podem e devem ser acessados por crianças pequenas.

ESTABELECER A PRÁTICA DE CINECLUBE COM CRIANÇAS PEQUENAS, ACOLHENDO SUAS FORMAS DE SE RELACIONAR COM OS FILMES, É, EM CERTA MEDIDA, REFRATAR A IMAGEM QUE BUSCA PRODUZIR, NAS PRÁTICAS ESCOLARES TENDENCIALMENTE HEGEMÔNICAS, UM ESPECTADOR SUBALTERNIZADO, PASSIVO.

As autoras/diretoras/produtoras, professoras da primeira infância, mobilizam seu olhar para capturar, nas cenas registradas pela família dessa menina e preservadas pelo Arquivo Nacional, as experiências infantis que conhecem tão bem em seu convívio cotidiano com as crianças na Educação Infantil. Escolhem, para acompanhar essas imagens, saborosas produções sonoras que caem como uma luva nessa festa de aniversário. E convidam para participar da criação do roteiro e para narrar o filme uma menina de oito anos, Serena, que também vive no Rio de Janeiro,

[3] O filme teve roteiro de Caroline Chamusca e Karla Beck, produção de som de Caroline Chamusca e Serena Paranhos, edição de Caroline Chamusca, Karla Beck e Pedro Fontoura e orientação de Patricia Machado.

ONDE ASSISTIR

Margaridinha, uma criança antiga
Disponível em: https://youtu.be/MAs-rYZzmLeA?si=mGqNdhL95uSK2GrB

mas em 2020. Na feitura do filme, o passado encontra o presente a partir da relação que Serena, criança da atualidade, estabelece com a produção imagética, ao inventar a narração do filme, dialogando com as imagens dessa "criança antiga". Serena nos coloca diante de uma tensão entre os dois tempos, possibilitando que ocorra um encontro entre dois presentes: o presente da Margaridinha e o presente da Serena, duas meninas cariocas. Ao dar voz à menina da década de 1930, Serena brinca a partir da infância na cidade do Rio de Janeiro, algo comum às duas meninas. Daí surgem então os registros da leitura que Serena faz dos fragmentos de imagem em movimento trazidas para ela pelas idealizadoras do filme, que Serena identifica e narra, dando vida a brincadeiras, festas e experiências infantis que perpassam a vida de ambas.

Na experiência desse filme, o arquivo não se coloca como algo distante e inacessível, ou engessado em uma narrativa cronológica e hierarquizante, mas convida a um verdadeiro encontro da criança com as imagens de arquivo, à criação de possibilidades de construção de sentidos a partir do diálogo aberto entre infâncias do passado e do presente e suas culturas.

UM CONVITE AOS ENCONTROS NO TEMPO

> Não é que o passado lance sua luz sobre o presente ou que o presente lance sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. (Benjamin, 2006, p. 505)

O arquivo pode convidar a outras experiências com o tempo, em que questões significativas do presente, trazidas pelos sujeitos

singulares, emerjam no diálogo com os conjuntos documentais. Encontro entre passado e presente, capaz de criar deslocamentos de percepção e entendimento de si e do social, do tempo e de sua experiência.

A experiência de tempo vazio e homogêneo, vivida em tantos espaços sociais – inclusive no da história ensinada –, pode ser confrontada por uma experiência de tempo em que passado e presente dialogam. A partir de experiências e memórias vividas pelos sujeitos históricos no presente em encontros com outros sujeitos no tempo e no espaço, vemos emergir uma outra narrativa, um estímulo à imaginação de outros futuros possíveis. Nas palavras de Olgária Matos,

> uma diferença entre monumento e documento. O monumento é algo produzido para ficar, faz parte da memória oficial celebrativa; o documento é aquilo que permaneceu malgrado ele mesmo. O historiador faz a história como a criança, que brinca a partir dos objetos abandonados ou jogados pelos adultos como inúteis, a partir do "lixo da história". O fragmento é, aqui, o inassimilado, o heterogêneo, algo cujo sentido é nômade e a isso o historiador vai procurar dar sentido. Não há utopia de um sentido único das coisas [como prega a lógica cartesiana] a história não está fechada, o historiador reabre o passado para contá-lo de outra maneira. Isso não significa que o faça arbitrariamente, mas em sua relação com o presente. Voltar ao passado só faz sentido se ao mesmo tempo o presente iluminar o passado e sua pós-história. É essa a crítica ao historicismo e ao positivismo do fato. (MATOS, 1990, p. 305)

Para que essa experiência do tempo seja possível, buscamos nos afastar das práticas ligeiras, banalizantes, em que as seleções e leituras de documentos (fragmentos) são propostas já dentro de um quadro explicativo, com questões cuja resposta o educador traçou de antemão. Resistimos à tentação de repetir o gesto, aprendido em tantas práticas sociais e escolares, de tomarmos os documentos como ilustração de narrativas históricas já existentes (Koyama, 2015).

Essa outra experiência com o tempo, como vimos, exige de nós uma outra atenção: leve e dedicada, distraída e focada, vivida com uma forma de consciência que Benjamin relacionou ao despertar. Investigando essa forma de consciência distendida, sensível, Benjamin situa-a no limiar em que memória involuntária e experiência do presente se encontram, fazendo emergir, para o sujeito da experiência, questões relevantes, não somente

para sua investigação, mas, principalmente, para sua existência. Na imagem do filósofo, o ócio é o pássaro que choca os ovos da experiência. Alargar os tempos das experiências de produção de conhecimentos históricos educacionais, ampliar e distender as expectativas relativas a essas experiências, sonhar com outras possibilidades de relação com o passado, entrecruzando memórias e experiências de diferentes sujeitos sociais enraizados no tempo e no espaço: a pesquisa em arquivos pode estimular todas essas possibilidades. As experiências sociais, tal como emergem no contato dos sujeitos singulares com suas memórias involuntárias, podem deslocar as significações do passado, do presente e do futuro (Koyama, 2017).

A ESCOLA E OS ESPAÇOS SOCIAIS VOLTADOS À EDUCAÇÃO SÃO, COMO A ARTE, E COM A ARTE, CAMPOS PRIVILEGIADOS PARA O TRABALHO DE MEMÓRIA, NA CONSTRUÇÃO DE OUTRAS HISTÓRIAS POSSÍVEIS.

Tais abordagens, ao desafiar as concepções tecnicistas de educação, concebem a escola, bem como os espaços não formais de educação, como instâncias socioculturais de produção e circulação de conhecimentos. Como espaços de encontros intergeracionais e, na bela expressão de Jan Masschelein (2014), lugares onde a sociedade permite a si mesma o tempo livre para se reinventar. Seus sujeitos, professores, crianças e estudantes, são produtores de saberes históricos educacionais, tecidos em diálogo com as memórias sociais. A escola e os espaços sociais voltados à educação são, como a arte, e com a arte, campos privilegiados para o trabalho de memória, na construção de outras histórias possíveis.

O desejo é de afirmar o convite aos encontros no tempo, propostas possíveis de atravessamentos envolvendo crianças, estudantes, educadores, cinema, arquivo e educação. Encontros que não tenham o controle como guia, não se pautem em uma visão tecnicista da história, mas sejam abertos às significações das infâncias e dos sujeitos que se permitem viver uma outra relação com o tempo-espaço, um verdadeiro encontro entre passado e presente que indique novos caminhos a seguir.

REFERÊNCIAS

BECK, Karla Lopes. *Um convite ao labirinto*: experiências cinematográficas na Educação Infantil. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, 2019. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1127072.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema*: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Tradução de Mônica Costa Netto e Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink; Cinead-Lise-FE/UFRJ, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In: *História e narração em Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GALZERANI, Maria Carolina Bovério. *Imagens que lampejam*: ensaios sobre memória, história e educação das sensibilidades. Campinas, SP: FE/Unicamp, 2021. Disponível em https://www.bibliotecadigital.unicamp.br/bd/index.php/detalhes-material/?code=110760.

KASTRUP, Virginia. A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, SP, Brasil, v. 3, n. 1, 2012.

KOYAMA, Adriana Carvalho. De fantasmagorias a alegorias: desafios da educação e(m) arquivos. In: SIMAN, Lana Mara de Castro; MIRANDA, Sonia Regina (org.). *Patrimônio no plural*: educação, cidades e mediações. v. 1. Belo Horizonte: Fino Traço, 2017. p. 136-153.

KOYAMA, Adriana Carvalho. *Arquivos on-line*: ação educativa no universo virtual. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2015.

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. *Em defesa da escola*: uma questão pública. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MATOS, Olgária. Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1990. Disponível em https://artepensamento.ims.com.br/item/desejo-de-evidencia-desejo-de-videncia-walter-benjamin/.

RAMOS, Ana Lúcia Azevedo; TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. Os professores e o cinema na companhia de Bergala. *Revista Contemporânea de Educação*, v. 5, n. 10, jul./dez. 2010. Disponível em https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1612.

UMA PENSATA SOBRE ARQUIVOS AUDIOVISUAIS E A TRAJETÓRIA DO SETOR DE IMAGENS EM MOVIMENTO DO ARQUIVO NACIONAL: UMA HISTÓRIA DE AMOR

Walmor Martins Pamplona

Doutorando em ciência da informação, jornalista, arquivista e servidor do Arquivo Nacional

PARA QUE SERVEM ARQUIVOS AUDIOVISUAIS?

A pesquisa em arquivos audiovisuais é, ao mesmo tempo, um exercício de arqueologia da imagem e um ato criativo de recomposição de memórias. Seu campo de atuação vai muito além da simples consulta a acervos de filmes, vídeos, fitas magnéticas ou registros digitais: é um processo que exige rigor metodológico, conhecimento técnico, sensibilidade estética e consciência histórica. Essa prática permite transitar por três grandes frentes – a produção acadêmica, o uso das imagens como fonte de informação e a construção de obras audiovisuais que incorporam o material pesquisado como núcleo narrativo.

No campo acadêmico, os arquivos audiovisuais são fonte primária e insubstituível para investigações em áreas como história, antropologia, comunicação, cinema e ciência da informação. Trabalhar com esses registros implica compreender não apenas o conteúdo das imagens e sons, mas também os contextos de produção, os suportes tecnológicos e as mediações que influenciaram sua criação e preservação. Ao longo da pesquisa, a análise de elementos técnicos, como formatos de película, padrões de vídeo ou características de captação sonora, se entrelaça com questões teóricas, como a função documental da imagem, a construção social da memória e a ética no uso de registros que envolvem pessoas e comunidades. A dimensão acadêmica exige, por isso, tanto um olhar crítico quanto um trabalho de arranjo e descrição rigorosos, que possam servir de base para futuras investigações.

Há também um segundo tipo de aplicação, em que o pesquisador atua como mediador entre o arquivo e um produto que não necessariamente exibe o material encontrado, mas que se apoia nele como fonte de informação. Nesse cenário, a pesquisa em arquivos audiovisuais alimenta roteiros, cenários, figurinos, reconstruções históricas e processos criativos que não dependem da exibição das imagens originais, mas da precisão factual e do enriquecimento contextual que elas oferecem. Trabalhar dessa forma implica um mergulho minucioso na iconografia e no audiovisual de época, para que o produto final – seja um longa-metragem, uma série, uma exposição ou um projeto educacional – tenha consistência histórica e estética. Esse uso indireto dos arquivos é invisível ao espectador, mas fundamental para a credibilidade e a força narrativa da obra.

O terceiro campo, talvez o mais fascinante e desafiador, é aquele em que o material encontrado no arquivo se torna a própria matéria-prima do produto audiovisual. Aqui entram

documentários construídos inteira ou parcialmente a partir de imagens de arquivo, produções de *found footage* e obras ficcionais que incorporam trechos originais como recurso narrativo. Nesse processo, a pesquisa se estende à negociação de direitos autorais, à restauração e digitalização de materiais, e à decupagem precisa que permite reorganizar imagens produzidas em outros contextos para narrar novas histórias. O trabalho exige não apenas domínio técnico, mas também sensibilidade para respeitar a integridade dos registros originais e, ao mesmo tempo, reinterpretá-los criativamente. Cada imagem reutilizada carrega consigo camadas de sentido que podem ser preservadas, deslocadas ou ressignificadas pelo novo contexto em que é inserida.

Essa vivência na interface entre arquivo e criação ensina que o pesquisador audiovisual é, antes de tudo, um intérprete de memórias visuais e sonoras. Ele lida com fragmentos do passado que precisam ser compreendidos em suas dimensões técnicas, estéticas, jurídicas e culturais. Ao mesmo tempo, seu trabalho se projeta para o futuro, pois o resultado da pesquisa – seja um artigo acadêmico, um relatório para a produção de um filme ou uma obra audiovisual montada a partir de arquivos – gera novos registros e, por sua vez, novos arquivos. É um ciclo contínuo em que cada uso contribui para a revalorização e preservação das imagens, mas também impõe responsabilidades quanto à sua integridade e ao respeito aos sujeitos e contextos retratados.

ESSA VIVÊNCIA NA INTERFACE ENTRE ARQUIVO E CRIAÇÃO ENSINA QUE O PESQUISADOR AUDIOVISUAL É, ANTES DE TUDO, UM INTÉRPRETE DE MEMÓRIAS VISUAIS E SONORAS.

A experiência acumulada ao longo de projetos tão diversos reforça que a pesquisa em arquivos audiovisuais é, por natureza, interdisciplinar e colaborativa. Ela exige diálogo constante com arquivistas, cineastas, historiadores, restauradores, advogados especializados em direitos autorais, e com as próprias comunidades representadas nas imagens. Cada interlocutor oferece um ponto de vista essencial para que o trabalho não se limite a uma busca solitária por imagens, mas se transforme numa ação coletiva de reconstrução e transmissão de memórias.

Um documento audiovisual arquivístico não é apenas um registro visual e sonoro de um evento, obra ou situação. Ele é um artefato cultural complexo, que concentra camadas de informação explícitas e implícitas, intencionais e não intencionais,

relacionadas não apenas ao conteúdo principal que registra, mas também ao seu contexto de produção, às escolhas técnicas, aos elementos de fundo e até às condições de preservação. O estudo dessas camadas expande a compreensão do documento, permitindo interpretações que ultrapassam a intenção original do autor e revelam aspectos históricos, sociais, culturais, políticos e econômicos.

A camada mais evidente é aquela vinculada ao propósito declarado da obra – seja um filme amador registrando uma festa familiar, um documentário sobre um fato histórico, uma reportagem televisiva ou uma ficção cinematográfica. Essa camada está ligada ao enredo, aos personagens, ao conteúdo explícito que o espectador percebe de imediato. É nela que se concentram a intenção do realizador e as informações que motivaram o registro.

Quase sempre, o documento audiovisual capta elementos que não faziam parte do objetivo central da filmagem, mas que se tornam relevantes para pesquisadores posteriores. Um filme familiar feito em São Paulo na década de 1930 pode mostrar, ao fundo, uma manifestação política, bandeiras de um partido, cartazes eleitorais ou até a presença de forças policiais. Um vídeo publicitário dos anos 1970 pode evidenciar hábitos hoje obsoletos ou condenados, como o tabagismo em ambientes fechados, o consumo de bebidas alcoólicas em locais de trabalho ou a ausência de equipamentos de segurança.

Cada obra audiovisual carrega marcas visuais de seu tempo: mobiliário, eletrodomésticos, veículos, arquitetura, letreiros comerciais, embalagens de produtos. Esses elementos são fontes preciosas para historiadores do design, estudiosos da moda, arquitetos, museólogos e arquivistas. Em filmes coloridos, os matizes de tintas e tecidos, a iluminação artificial e a forma como as cores são reproduzidas também informam sobre tecnologias e tendências estéticas da época.

Os documentos audiovisuais preservam gestos, posturas corporais, formas de interação, expressões idiomáticas e modos de se relacionar socialmente. Em um filme amador, pode-se observar a separação de gêneros nas atividades, a presença ou ausência de crianças em determinados espaços, as formas de tratamento verbal e não verbal. Em registros jornalísticos, as entrevistas e declarações espontâneas revelam linguagens, sotaques, gírias, jargões e discursos que marcam identidades culturais e épocas.

O suporte físico, o formato de captação e as técnicas empregadas são, por si, fontes de informação. Um filme em 16mm revela não apenas a tecnologia disponível, mas também as condições

de acesso a equipamentos e laboratórios de revelação. Marcas de desgaste, cortes, granulação, variações de cor e imperfeições na imagem ajudam a identificar processos de preservação ou degradação e até a história de distribuição do documento.

Muitas vezes, a forma de enquadrar, editar ou narrar revela alinhamentos ideológicos. Filmes institucionais e propaganda política, por exemplo, não apenas mostram seu conteúdo oficial, mas também deixam transparecer omissões, ênfases e estratégias retóricas. Até obras aparentemente neutras, como um registro turístico, podem refletir visões de mundo e discursos hegemônicos da época.

O espaço registrado – seja ele um ambiente urbano, rural, natural ou construído – fornece pistas valiosas sobre paisagens desaparecidas, uso do solo, poluição, presença de espécies vegetais e animais, ou mesmo mudanças climáticas perceptíveis em registros comparativos ao longo do tempo. Um filme feito em uma avenida nos anos 1960 pode servir, décadas depois, para análises de urbanismo, mobilidade ou desaparecimento de patrimônios arquitetônicos.

O som, quando presente, é uma camada riquíssima: músicas de época, ruídos urbanos, pronúncias regionais, anúncios de rádio captados incidentalmente, *jingles* publicitários, entonações de voz. Em filmes silenciosos, intertítulos e acompanhamentos musicais também oferecem informações sobre hábitos culturais e escolhas artísticas.

Por vezes, detalhes fortuitos – um reflexo em uma vitrine, uma sombra projetada, um borrão – podem revelar mais do que o plano central. Uma pessoa que atravessa rapidamente o quadro, um objeto esquecido em segundo plano ou um ruído captado por engano podem se tornar elementos-chave em investigações posteriores, seja para confirmar um fato histórico, seja para enriquecer uma narrativa artística.

A trajetória de um documento até chegar ao arquivo também é uma camada informacional: anotações na embalagem, etiquetas de classificação, marcas de censura, edições feitas por diferentes mãos ao longo do tempo. O estado do material conta uma história própria – de cuidado, negligência, reuso ou esquecimento – que é parte integrante da sua interpretação.

Assim como um palimpsesto carrega escritas sobrepostas de diferentes épocas, um documento audiovisual arquivístico concentra registros simultâneos, intencionais e não intencionais, visíveis e ocultos. A análise aprofundada dessas camadas transforma cada filme antigo em uma fonte multidisciplinar, útil não apenas

para cineastas e historiadores, mas também para antropólogos, linguistas, urbanistas, designers, sociólogos e ambientalistas, entre outros. Compreender essas camadas implica reconhecer que um filme é mais do que sua narrativa declarada: é uma janela para um conjunto de mundos paralelos — muitos deles só percebidos décadas depois da sua criação. E quanto mais distante no tempo ele se encontra, mais valiosas se tornam essas dimensões ocultas, porque se tornam, muitas vezes, as únicas testemunhas visuais de aspectos já apagados da experiência humana.

No fim das contas, pesquisar arquivos audiovisuais é estar sempre em trânsito entre a materialidade e a imaterialidade, entre o registro bruto e a obra final, entre a história tal como foi registrada e as múltiplas leituras que podemos fazer dela no presente. É um ofício que combina a precisão de um arquivista, a sensibilidade de um artista e a curiosidade de um investigador. E é justamente essa combinação que faz do trabalho com arquivos audiovisuais um campo tão rico, desafiador e vital para a preservação e reinvenção das nossas memórias visuais.

A SAGA DA SEÇÃO DE FILMES E VÍDEOS DO ARQUIVO NACIONAL DO BRASIL

Há histórias que não estão registradas em nenhum regimento interno, mas vivem nas memórias de quem esteve lá. A trajetória da seção de filmes do Arquivo Nacional é uma dessas histórias: feita de inícios marcantes, reviravoltas inesperadas e de um aprendizado que só o tempo e o contato direto com as imagens em movimento puderam trazer.

Nos primeiros anos, embora constasse dos organogramas desde o fim da década de 1950, o setor existia mais no papel do que no dia a dia. O trabalho girava em torno de microfilmes, e a presença de películas cinematográficas ainda não tinha peso na rotina. Eram tempos em que o audiovisual, no contexto arquivístico, não ocupava lugar de destaque – talvez por falta de acervo, talvez por falta de atenção ao gênero documental cinematográfico, talvez pelos dois motivos juntos, entre outros tantos.

Foi nos anos 1980 que a mudança começou a ganhar corpo. A chegada de grandes acervos de cinejornais, pontualmente da Agência Nacional, foi como uma onda que varreu a calmaria. De repente, havia milhares de metros de película para identificar, higienizar, organizar e, mais difícil ainda, compreender o seu conjunto. Não era apenas matéria bruta; eram fragmentos de história

recente, cada rolo carregando cenas que iam do cerimonial oficial às ruas cheias, passando por imagens do cotidiano que talvez não tivessem sido tão valorizadas na época, mas que, anos depois, ganhavam novo sentido.

Foi nessa fase que o setor se viu diante de um dilema: como tratar tecnicamente esses documentos sem perder de vista os princípios arquivísticos? As cinematecas eram fonte de saber prático, e foi com elas que se aprendeu a manusear, identificar, higienizar e acondicionar filmes com segurança. Mas no Arquivo Nacional a lógica era outra: não se tratava de preservar "obras", e sim documentos que pertenciam a fundos institucionais, ligados a funções de Estado. O desafio era fazer as duas visões conversarem.

O cotidiano, reconstituído nas entrevistas da pesquisa, era feito de improviso e engenho. Uma sala adaptada para receber latas de filme servia ao mesmo tempo de depósito e oficina, com mesas cobertas por bobinas abertas e cheiro de vinagre vindo de películas em decomposição. Equipamentos chegavam por doação ou transferência, muitas vezes já usados, e as soluções técnicas tinham que ser inventadas com o que havia à mão. No meio dessa labuta, iam surgindo os primeiros instrumentos de pesquisa, anotações meticulosas, fichas de identificação e relatórios que tentavam dar ordem ao que, à primeira vista, parecia o caos.

Com o tempo, a seção foi criando sua própria identidade. A experiência acumulada em lidar com acervos tão diversos – de cinejornais a filmes institucionais, de registros científicos a produções culturais – formou um corpo de conhecimento que se refletia nos instrumentos de pesquisa e nas metodologias desenvolvidas. O trabalho já não era apenas o de guardar; era também o de tornar acessível, de permitir que pesquisadores, jornalistas, cineastas e curiosos pudessem encontrar nas imagens aquilo que buscavam.

A história da seção de filmes também se conta pelos episódios que ficaram gravados não só nas latas e fitas, mas na memória de quem trabalhou ali. Entre relatos de improvisos técnicos e achados inesperados, há passagens que ajudam a compreender a alma do setor e sua relação com o acervo. Um dos casos lembrados com mais emoção foi o resgate de um conjunto de cinejornais antigos, encontrados em condições precárias no depósito de um órgão público prestes a ser desativado. As latas, amassadas e cobertas por poeira, escondiam películas raras: imagens de eventos oficiais, visitas internacionais, inaugurações, mas também planos mais espontâneos, como a passagem de crianças acenando para a câmera durante um desfile militar ou trabalhadores olhando curiosos para o cinegrafista. Na avaliação técnica, percebeu-se que

parte do material estava prestes a se perder para sempre, vítima da "síndrome do vinagre". Foi uma corrida contra o tempo: limpeza, estabilização e acondicionamento emergenciais para garantir que aquelas imagens atravessassem mais algumas décadas.

Houve também a descoberta curiosa, feita durante a decupagem de um filme institucional da década de 1970, produzido para exaltar a modernidade de um novo prédio público. O roteiro mostrava salas amplas, máquinas reluzentes e funcionários orgulhosos. Mas, ao fundo, captados quase por acaso, apareciam pilhas de papéis acumulados nos corredores, fumaça de cigarros se espalhando pelo ar e um telefone que não parava de tocar sem que ninguém atendesse. Um documento que pretendia ser exemplo de eficiência acabou se revelando, anos depois, um retrato involuntário das contradições daquela época.

PESQUISAR ARQUIVOS AUDIOVISUAIS É ESTAR SEMPRE EM TRÂNSITO ENTRE A MATERIALIDADE E A IMATERIALIDADE [...]. É UM OFÍCIO QUE COMBINA A PRECISÃO DE UM ARQUIVISTA, A SENSIBILIDADE DE UM ARTISTA E A CURIOSIDADE DE UM INVESTIGADOR.

Outro episódio que marcou a equipe foi a solicitação urgente de um pesquisador estrangeiro em busca de imagens específicas da visita de um chefe de Estado latino-americano ao Brasil nos anos 1960. O pedido parecia simples, mas, ao investigar, descobriu-se que as imagens estavam dispersas: um trecho em cinejornal, outro num filme de propaganda, e alguns segundos num rolo sem identificação clara. Reunir esses fragmentos foi como montar um quebra-cabeça, e o resultado não só atendeu à pesquisa como também permitiu identificar lacunas e corrigir descrições antigas.

Nas entrevistas conduzidas para a pesquisa, surgiram também histórias de bastidores que falam sobre o vínculo afetivo com o acervo. Um servidor veterano lembra-se do cuidado quase cerimonial ao abrir uma lata rara, descrevendo o som metálico da tampa, o cheiro do filme, a luz atravessando a película para revelar as primeiras imagens. Outro recordava o silêncio que se fazia na sala quando um rolo antigo era projetado pela primeira vez, como se todos, por instinto, soubessem estar diante de algo que não se repetiria.

E não faltaram situações inusitadas. Certa vez, durante a digitalização de um filme caseiro da primeira metade do século XX, feito por um amador em São Paulo, a equipe percebeu, no fundo

de uma cena aparentemente banal, uma manifestação política com bandeiras e cartazes. Aquilo que era apenas uma filmagem de família, talvez feita para registrar uma reunião ou passeio, revelava uma camada completamente nova de informação histórica. Em outro momento, num filme corporativo da década de 1970, era impossível não notar que todos fumavam livremente, inclusive em áreas de produção – um detalhe que hoje causa estranhamento, mas que na época passava despercebido.

Essas histórias ajudaram a reforçar uma percepção que atravessa toda a pesquisa: o valor de um documento audiovisual arquivístico não está apenas no que foi planejado para ser mostrado, mas também no que escapou ao controle do cinegrafista. Muitas vezes, são esses elementos "laterais" – um olhar para a câmera, uma faixa ao fundo, um objeto esquecido num canto – que dão vida às imagens e ampliam seu potencial como fonte de pesquisa.

O ESPAÇO REGISTRADO – SEJA ELE UM AMBIENTE URBANO, RURAL, NATURAL OU CONSTRUÍDO – FORNECE PISTAS VALIOSAS SOBRE PAISAGENS DESAPARECIDAS, USO DO SOLO, POLUIÇÃO, PRESENÇA DE ESPÉCIES VEGETAIS E ANIMAIS, OU MESMO MUDANÇAS CLIMÁTICAS PERCEPTÍVEIS EM REGISTROS COMPARATIVOS AO LONGO DO TEMPO.

Ao revisitar décadas dessa história, a pesquisa revelou que a seção de filmes não apenas sobreviveu, mas construiu algo raro: uma gramática própria para o audiovisual arquivístico, capaz de respeitar o rigor técnico exigido por películas e fitas, sem perder a coerência com os princípios que orientam a guarda e o acesso aos documentos de Estado. É uma narrativa que atravessa a poeira das prateleiras, o barulho de projetores antigos, o silêncio concentrado das mesas de visualização e o brilho fugaz de imagens projetadas na tela para verificação. No fundo, a história da seção de filmes é também a história de como um arquivo aprendeu a ouvir a voz das imagens. Cada rolo, cada fita, cada fragmento encontrado é parte de uma conversa iniciada no momento da filmagem e continuada cada vez que alguém, décadas depois, decide abrir a lata, acender a luz e deixar que a memória volte a se mover.

Documentos audiovisuais nos arquivos: um estudo sobre a trajetória da seção de filmes do Arquivo Nacional foi uma dissertação consolidada apesar de dificuldades imprevisíveis, surpreendentes e incontornáveis. Em primeiro lugar, o lamentável falecimento de Clóvis Molinari Júnior, pioneiro e primeiro supervisor da

repartição responsável pela preservação e acesso de filmes e vídeos, apenas um mês depois do meu primeiro contato. Presto uma comovida homenagem, tão comovida quanto a que Marcus Alves, outro pioneiro daquele longínquo setembro de 1982, quando as primeiras latas de filme deram entrada na instituição, presta ao parceiro, no prefácio que escreveu para o livro que foi editado a partir da minha dissertação. O texto do Marquinhos tem palavras carregadas de uma saudade gigante e de um sentimento profundo de perda, a certeza de que a falta do testemunho de Molinari é irremediável. Uma emoção inevitável, como a que revivo quando me arrisco neste artigo.

A outra dificuldade que merece ser lembrada (ou, talvez, esquecida) foi a crise sanitária decorrente de uma pandemia que atropelou violentamente o planejamento da pesquisa, obrigando-me a reformular a metodologia, a improvisar soluções e cumprir na marra o compromisso de realizar um trabalho que estivesse à altura da importância da trajetória do setor de filmes e de seus protagonistas, de todos os protagonistas, inclusive os atuais, liderados pelos desbravadores.

O livro é uma versão sutilmente diferente da dissertação que lhe dá origem, mas que a celebra, como passo importante da minha própria vida. Quando tentamos olhar o futuro com mais nitidez – tolo exercício –, levamos em consideração uma conjuntura cada vez mais complexa, com uma profusão de variáveis, em permanente mudança aleatória, caótica. Mas, no percurso da pesquisa em questão, todas as variáveis mudaram ao mesmo tempo, em uma só direção. Continuar vivo passou a ser a principal carta na mesa, o principal desafio, num jogo imprevisível, a cada lance, sem qualquer regra estável. A trajetória na dissertação narrada não é sobre uma seção, suas estantes, prateleiras e estojos, mas sobre os seres humanos que vivem a epopeia, muitas vezes ingrata, de preservar o audiovisual no Brasil. Esta pesquisa celebra, acima de tudo, a vida. O meu supremo respeito aos profissionais de arquivo que tiveram ou têm tal missão.

POR QUE UM ARQUIVO AUDIOVISUAL?

Alessandro Ferreira Costa

Doutor em ciência da informação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor do curso de graduação em arquivologia na Escola de Ciência da Informação/UFMG

A EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL

Gostaria de propor uma breve jornada à nossa memória sensível. Quando provocamos nossa mente – ou somos provocados por agentes externos – a construir significados e sentidos às coisas que compõem nossa realidade, evocamos, racional ou intuitivamente, o nosso repertório de experiências vividas a participar desse "jogo" simbólico. Segundo Hugo Munsterberg, em sua obra *The film: a psychological study*, de 1916 (Xavier, 1983), a memória nos possibilita criar conexões poderosas de interpretação e de interação com lembranças passadas. Assim como o cheiro, uma melodia, o gosto de um alimento, a sensação tátil de um objeto qualquer podem nos levar a transitar em lugares por vezes até esquecidos em nossa mente, as imagens – em especial aquelas em movimento – possuem impacto distinto sobre a percepção humana por sua capacidade de pregnância. Luz, sombra, textura, perspectiva, volume, forma, cor e composição, parafraseando o dito popular, valem mais que mil palavras.

Quantas vezes, ao zapear um aparelho de televisão, ou mesmo buscando conteúdos em um *streaming*, nos deparamos com obras audiovisuais que nos colocam em estado de "alerta"? Mesmo iniciado um filme, episódio de série ou novela, voltamos a nossa atenção àquele objeto lúdico, até mesmo inverossímil se comparado ao sentido de realidade, e passamos a acompanhá-lo de maneira quase mecânica. A sensação de "verdade" embriaga os nossos sentidos: eu sei que aquilo não é real, mas respondo emocionalmente ao exposto. Essa conexão expõe a nossa fragilidade, por vezes subserviência, àquela estrutura de comunicação. O seu poder de convencimento nos faz rir, provoca medo, angústia, tristeza e paixão... sensações e sentimentos artificiais que nos mantêm reféns da história narrada. Sim, bem-vindos, isso é cinema.

Em um momento de silêncio, pense em uma obra audiovisual que tenha, com você, um laço de afeto. Se permita levar pela história, pelos protagonistas e antagonistas, pela fotografia, pela música. Agora, expresse os seus sentimentos sobre a obra. Certamente, duas coisas básicas hão de acontecer: 1. você irá "resenhar" sobre aquele produto, conectando percepções de outrora e atuais; e 2. vai localizar a obra num tempo e espaço, associando a ela um valor simbólico pessoal. Não é apenas um produto da indústria do entretenimento, mas uma linha de condução permanente que transita entre o hoje e o ontem. Entre o que você é e o que foi. Entre onde você está e esteve. A arte

nos permite isso, mas a verossimilhança provocada pelas imagens em movimento eleva a experiência a nível distinto. Em sala de aula, os alunos riem da resposta sensorial dos primeiros expectadores do cinema dos irmãos Auguste e Louis Lumière, em 1895, quando reagiram em pânico frente à imagem de um trem chegando à sua estação. Mas nada mudou. Os espectadores modernos debatem se era possível salvar Jack Dawson da morte iminente, subindo num pedaço de madeira flutuante no oceano gélido, junto com a personagem Rose, no filme *Titanic* (1997), de James Cameron. Aquela história não existe, é tudo fantasia, mas gera comoção e defesas entusiastas de teses diversas. Tudo isso porque acreditamos.

Durante as férias escolares no verão de 1986, aos dez anos de idade, fui levado ao cinema a fim de assistir ao filme *De volta para o futuro* (*Back to the future*, 1985), de Robert Zemeckis. Não há como esquecer o ato de compra dos ingressos na bilheteria do antigo – já inexistente – Cine Jacques,[1] em Belo Horizonte. A entrada à sala de exibição seguida pelos sons do "baleiro", que batia na caixa de balas para alimentar a ânsia das crianças pelo doce preferido. O apagar das luzes. O início da projeção da película. O frenético movimento de personagens e ele, o DeLorean, marca indelével da minha futura paixão pelo design automobilístico. Um pré-adolescente assistindo ao *american teenager* viajar pelo tempo, reconstruindo o futuro e ainda inventando o *rock and roll*. Era demais para aquela jovem cabeça. Hoje, quarenta anos depois de sua estreia, ainda gostaria de acelerar a 88mph e desbravar o tempo e o espaço.

Todos nós temos essas histórias, elas compõem o nosso repertório de vida. Somos reflexo dessas experiências e, por vezes, nem percebemos isso. Elementos tais como padrões de comunicação, de moda, de comportamento social, muitas vezes são ditados por conteúdos que nos chegam "inocentemente" aos sentidos. A isso chamamos de *hollywoodismo*. Essa incrível máquina de produção, organização e disseminação de mensagens que tem por objetivo não apenas alcançar o espectador, mas também impactá-lo sob o ponto de vista comportamental, transformando-o em um consumidor de ideias e conceitos. Essa aceitação à interferência externa

[1] Cabe lembrarmos que os espaços físicos, aqueles "templos sagrados" de exibição da película cinematográfica, foram gradualmente substituídos por um modelo de consumo rápido, verdadeiros *fast foods* de entrenimento. A ideia de um rito de preparação para a experiência cinematográfica sucumbiu ao imediatismo de uma experiência cada vez mais superficial. O impacto desse movimento na construção da memória individual, somente o tempo há de nos dizer.

está intimamente ligada ao conceito de "emoção" citado por Munsterberg: o estágio final do processo de percepção e assimilação de um dado conteúdo por parte do público receptor. Para o autor:

> Naturalmente, as impressões que nos chegam aos olhos despertam, de início, apenas sensações, e uma sensação não é uma emoção. Sabe-se, porém, que, para a moderna psicofisiologia, a própria consciência da emoção é modelada e marcada por sensações que emanam dos órgãos sensoriais. Tão logo essas impressões visuais fora do normal penetram na consciência, todo o conjunto de sensações corporais interligadas se altera e novas emoções parecem apoderar-se de nós. (Munsterberg, 1916 apud Xavier, 1983, p. 54)

Novas emoções parecem apoderar-se de nós... não apenas na primeira experiência, mas também nos "encontros" seguintes com aquela mesma obra. Cada novo olhar é realizado por novas versões de nós, sutil ou extremamente distintas entre si, mas diferentes. Ao percebermos uma mensagem, a memória é acionada enquanto meio de mediação entre leitura e interpretação. Quanto mais complexa for aquela, igualmente complexos serão os desdobramentos interpretativos realizados pelo indivíduo. Podemos tanto reiterar nossas impressões originais, como também romper drasticamente com elas. Essa é a essência da experiência audiovisual: é mutável e personalíssima. A leitura de um texto, em seu sentido lato, nunca é igual. Até mesmo as condições ambientais interferem no processo. O conforto acústico, mobiliário e térmico ajudam a definir e classificar aquela experiência. Tudo se torna relativo. Por isso, estabelecer amarras absolutistas sobre o que "diz" uma obra, se é boa ou ruim, se deve ou não ser consumida, é um risco semântico. Tudo depende do contexto de análise. Complexo? Sim, por isso fascinante.

GUARDAR PARA NÃO ESQUECER

Empreendemos, solitária e coletivamente, uma luta diária para não nos perdermos em meio à profusão de informações que nos chegam das mais diversas origens midiáticas, nos mais diversos contextos e espaços. Nesse sentido, o dilema proposto pela modernidade é o que guardar, como guardar e como recuperar? De acordo com Ana Lúcia Castro (2002, n.p), "na luta titânica de lembrar para esquecer, contrapõe-se o desejo de evocar o passado, de torná-lo um resgate possível e coletivo, contorná-lo em seus

atributos informacionais". Ainda, destaca a autora que "conhecer é escolher para eliminar, algo ligado à seleção na medida em que há uma real impossibilidade do indivíduo perceber tudo" (Castro, 2002, n.p). Impossibilidade de perceber e manter tudo à sua constante disposição. Nossas lembranças, por exemplo, não estão on-line permanentemente. Seria virtualmente desastroso "navegar" nesse mar revolto de memórias agindo e se sobrepondo simultaneamente. O caos precisa ser contido e organizado para favorecer a aproximação do indivíduo com um conteúdo qualquer, estando este registrado em um suporte ou repouso em nossas mentes. Se tratamos aqui de uma fonte de informação tão complexa como o filme, e os seus naturais desdobramentos audiovisuais – TV, game, internet –, possuidora de uma estrutura de linguagem própria e suficientemente capaz de atender às mais diversas demandas de uma pessoa, do entretenimento à reflexão acadêmica mais densa, faz-se necessária a sistematização de processos que possam legitimar a existência de todo esse acervo narrativo e garantir acessibilidade por tempo suficiente para sua recuperação. Como bem o cita Paulo Emílio Salles Gomes:

> Se há mais de quatrocentos e cinquenta anos já existisse o cinema, a viagem de Pedro Álvares Cabral poderia ter sido objeto de um documentário de grande interesse para nós [...]. Não sei que interesse terá para os brasileiros do ano 2357 a imagem e a voz de Getúlio Vargas prestando juramento à Constituição, as passeatas de Plínio Salgado, os comícios de Luís Carlos Prestes, as vistas do Rio, de São Paulo ou da Central do Brasil, o Cangaceiro de Lima Barreto. Mas a perspectiva para quem se ocupa da conservação de filmes é assegurar sua preservação para a posteridade. (Salles Gomes, 1957 apud Calil, 1981, p. 7)

De maneira complementar, Boleslaw Matuszewski expressa:

> O filme cinematográfico, em que de mil fotos se compõe uma cena e que, passado entre um foco luminoso e uma tela branca, faz se erguerem e andarem os mortos e os ausentes, essa simples fita de celuloide impressionada constitui não só um documento histórico, mas uma parcela da história, e da história que não desapareceu, que não precisa de um gênio para ser ressuscitada. [...]. Trata-se de dar a essa fonte talvez privilegiada da história a mesma autoridade, a mesma existência oficial, o mesmo acesso que outros arquivos já conhecidos. (Matuszewski, 1898 apud Arquivo Nacional, 2004, p. 13)

Não há o que questionar ao acima exposto por Salles Gomes e Matuszewski. Lidamos com uma "entidade" complexa, passível de ser fragmentada em faces distintas e complementares. O filme como arte e expressão estética, como entretenimento, como veículo de comunicação de mensagens, como símbolo de experiências pessoais, como registro da cultura de um povo, como documento... como informação. Decifra-me ou devoro-te. Tal como a Esfinge em *Édipo Rei*, o filme parece nos propor um desafio que só pode ser respondido se analisado à luz de um pensamento mais pragmático, fundamentado em estruturas de linguagem organizadas e padronizadas que permitam, tanto ao público padrão como aos profissionais qualificados e responsáveis pela salvaguarda de acervos documentais audiovisuais, insumo básico para o necessário e vital instrumento de aproximação com o conteúdo de uma obra: a LEITURA.

EMPREENDEMOS, SOLITÁRIA E COLETIVAMENTE, UMA LUTA DIÁRIA PARA NÃO NOS PERDERMOS EM MEIO À PROFUSÃO DE INFORMAÇÕES QUE NOS CHEGAM DAS MAIS DIVERSAS ORIGENS MIDIÁTICAS, NOS MAIS DIVERSOS CONTEXTOS E ESPAÇOS.

Vamos por etapas. Quando diante de um filme (e os seus desdobramentos, como já citado) e do conteúdo que está sendo ali narrado, cabe indagarmos se estamos nos deixando conduzir pelos diálogos e pela ação da obra ou analisando-a como um todo? Imagem, som e texto[2] são insumos essenciais para a construção de SENTIDO daquela história, seja pela convergência ou pelo contraste desses três elementos. Por convergência, entendemos que imagem, som e texto se completam harmonicamente, favorecendo uma leitura simplificada por parte do receptor. A mensagem da obra está subscrita em uma estrutura audiovisual que demanda menos ação crítica do público, portanto são menos reflexivas e mais explícitas. Filmes de ação utilizam muito desse formato de narrativa. Não há de se esperar intensidade dramática em obras tais como *John Wick* (2014)*, Transformers* (2007) ou mesmo *The fast and the furious* (2001), sem qualquer crítica ao mérito desses filmes. Tudo ali é organizado para favorecer o entendimento e a conexão rápida com a obra. O ritmo é utilizado para manter o espectador em condição

[2] Por imagem, entendemos todo o aspecto visual da obra. Por som, entendemos efeitos e música. Por fim, texto, a história propriamente dita, a "espinha dorsal" que sustenta toda a construção lúdica da obra audiovisual.

contínua de atenção, eliminando o tempo da reflexão. Ressalto, porém, que isso não significa obrigatoriamente o esvaziamento da história, apenas que a sua condução transita mais na superficialidade das sensações.

De maneira oposta, por contraste, entendemos que imagem, som e texto passam a divergir entre si para criar tensão dramática. Isso demanda uma leitura mais complexa dos elementos simbólicos então utilizados e, consequentemente, exige do espectador um repertório cultural mais dinâmico, capaz de construir os elos de significados. A mensagem é forjada em camadas, mantendo na parte mais "superficial" (e de fácil atenção e entendimento) os elementos minimamente necessários para a compreensão da história. Às camadas "internas" cabe o universo das metáforas e de textos mais complexos, acessíveis a um público mais preparado, como explicado acima. Filmes como *Citizen Kane* (1941), *Blade Runner* (1982) ou mesmo *Inception* (2010), ainda que associados a gêneros cinematográficos diferentes, guardam entre si a semelhante necessidade de se explorar o sentido da obra para além do óbvio. O tempo da reflexão é respeitado nessas narrativas. Ele é fundamental, pois pretende-se ali um aprofundamento das emoções.

Compreender o gênero[3] da obra, por sinal, também é item importante para uma leitura mais eficaz. Cada um desses gêneros possui elementos-chave, visuais e não visuais, que definem o seu estilo e, portanto, estão presentes na estrutura de linguagem utilizada. Entendê-los previamente permite ao receptor uma perspectiva mais clara daquilo que o autor está propondo enquanto história em sua obra. Tomemos por exemplo três desses gêneros. O drama (social, romântico...) já se faz presente desde o início do século XX, notadamente nas obras de David Wark Griffith, tais como *The birth of a nation* (1915) e *Intolerance: love's struggle throughout the ages* (1916), a quem é creditado o status de pioneiro da linguagem cinematográfica. Privilegia enredos de personagens vulneráveis, explorando as tensões pessoais e a sua relação com o mundo social. Sua condição de falibilidade é determinante para que ocorra uma relação de empatia com o público, que se identifica com a jornada de dificuldades impostas ao protagonista. Para tanto, o ritmo da obra tende a ser mais lento, com espaços de silêncio, diálogos mais longos e profundos.

[3] Autores e publicações técnicas acabam por descrever categorias mais simplificadas ou mais complexas dos gêneros cinematográficos. Basicamente, tratamos aqui de drama, comédia, aventura, fantasia, ficção científica, guerra, infantil, musical, policial, suspense, terror e documentário (Cinemateca Brasileira, 2002, p. 36).

A fotografia privilegia paletas de cores mais sóbrias, planos mais fechados que possam dar o devido destaque à interpretação facial dos atores, tomadas fixas. A melancolia da música completa um "estado de espírito" introspectivo. Indicação: *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993).

A história do gênero comédia (romântica, paródia, nonsense...) se confunde com a própria história do cinema. Esquetes de humor já estão presentes na incipiente filmografia de Thomas Edison – e o seu *Kinetoscope* – ou mesmo dos irmãos Lumière e o seu *cinématographe*. Destaque para o curta-metragem *L'arroseur arrosé* (Louis Lumière, 1895), que narra a história de um jardineiro que rega o jardim, com menos de um minuto de tempo de duração total. É incrível. Não pela história propriamente dita, mas pelo fato de assistirmos, ainda hoje nas obras contemporâneas, àquele mesmo tipo de piada de costumes. Menção honrosa às obras de Buster Keaton, comediante e diretor de cinema possuidor de um *timing* dos mais perfeitos para a construção de cenas cômicas, e que influenciou toda a uma geração de artistas. Assistam.

Diferentemente do drama, a comédia opta por enredos mais superficiais, nos quais personagens e situações são construídos como insumo ao humor e à conexão simplificada com o público. O ritmo da montagem tende a ser mais ágil, mantendo o controle sobre a atenção do que é narrado, oscilando entre momentos com situações engraçadas e outras explicativas, proporcionando ao espectador um processo de imersão mais atrativo. A fotografia privilegia cores mais quentes e planos médios, valorizando assim tanto expressões faciais como corporais. O uso da música é menos intimista e eleva a sensação de "leveza" da obra. Indicação: *Monty Python and the holy grail* (Terry Gilliam; Terry Jones, 1975).

Os filmes de aventura, por sua vez, envolvem narrativas dinâmicas em situações exageradas – às vezes surreais – favorecendo a construção de um mundo fantástico, regido por regras próprias. Também presente desde os primórdios do cinema, esse gênero fomenta, junto à ficção científica e à fantasia, o aspecto mais lúdico das histórias nos filmes. Menção de destaque obrigatória, agora, a Georges Méliès: precursor da inserção da magia e do fantástico no universo fílmico. O seu *Le voyage dans la lune* (1902) é absolutamente perfeito em termos de caracterização do gênero. Adaptação livre da obra *De la Terre à la lune* (Jules Verne, 1865) e *The first men in the moon* (H. G. Wells, 1901),[4] a obra de Méliès

[4] De acordo com a Cinemateca Francesa. Disponível em: https://www.cinematheque.fr/film/52565.html.

apresenta um enredo simples, porém estruturalmente irretocável (protagonista x antagonista, objetivo/missão, conflito dramático, clímax e desfecho). Sobre o filme, descreve o Portal Nacional de Arquivos da França:

> L'histoire est celle de six savants, membres du club des astronomes, qui entreprennent un voyage dans la lune. Installés dans un obus, ils sont propulsés par un canon géant vers leur lieu de destination. Ils assistent sur la lune à un coucher de terre, découvrent des champignons géants et doivent fuir les Sélénites. Ils reviennent sur terre grâce à leur obus resté en équilibre sur un bord de lune. Tombés dans l'océan, les astronomes sont repêchés et couverts d'honneurs.[5]

Nesse gênero, não há uma clara definição do nível de complexidade dos temas abordados na narrativa, podendo oscilar desde histórias simples, como *Jumanji* (1995), a temas mais elaborados, como *The Lord of the rings: the fellowship of the ring* (2001). Os principais pontos a serem aqui observados: 1. a jornada do(s) protagonista(s) é bem definida e de fácil compreensão; 2. o segundo ato (desenvolvimento) explicita elementos escalonados de conflitos (internos e externos, tratando do protagonista) a um estado final de "êxtase", apoteótico; e 3. o ritmo da obra alterna dinamismo em cenas de ação com momentos mais lentos, necessários para o detalhamento dos pontos essenciais da trama. Fotografia em planos mais abertos para a contínua inserção dos personagens nos ambientes cenográficos (ação) e planos médios/fechados em situações dramáticas e/ou explicativas. O elemento musical é utilizado, para além de sua função narrativa, como "compasso" que marca o tempo da montagem. Indicação: *Star Wars: the Empire strikes back* (episode V) (Irvin Kershner, 1980).

Poderíamos explorar a singularidade das características de linguagem de tantos outros gêneros cinematográficos, porém não é de fato o ponto central deste texto. Buscamos, sim, propor um cenário geral de como o conhecimento mais amplo acerca do cinema e os seus fundamentos teóricos podem – e devem – fazer parte da rotina seja do espectador padrão, seja do profissional de informação, no intuito de ampliar e embasar de maneira mais efetiva a sua interação com a obra audiovisual. O ato final dessa história não é contado no filme (e correlatos), mas sim na mente do observador/leitor.

[5] Disponível em: https://francearchives.gouv.fr/fr/pages_histoire/38820.

TERCEIRO ATO

> A leitura, embora ação corriqueira nos dias de hoje, sobretudo nas regiões urbanas, não é natural. Não lemos como comemos, respiramos ou dormimos. Para tanto, precisamos aprender o *código escrito*, socialmente aceito, e a ter domínio sobre ele em todas as suas modalidades, quer práticas (como propagandas, receitas, notícias, informações, anotações), quer estéticas (como narrativas e poemas). [...]. Além de haver graus de conhecimento diferentes, que levam a leituras mais ou menos competentes, também muitos outros fatores interferem nas maneiras de ler: os interesses, os hábitos, as intenções e as técnicas de leitura determinam relações variadas com os textos. (Aguiar, 2011 apud Universidade Estadual Paulista, 2011, p. 104, grifo nosso)

Lide com o filme como objeto de trabalho ou simples entretenimento: perceber e entender os elementos (ou códigos) de linguagem naturais desse produto é insumo primordial para uma imersão mais clara ao conteúdo que a obra pretende levar ao público receptor, comparando diferentes pontos de vista e perspectivas de leituras/interpretações, *sempre* embasados na obra e na base teórica que a cerca e fundamenta. Sim, em itálico: sempre. Expressar "achismos" em nada contribui para a constituição de uma *cultura audiovisual***,** bem como o seu alcance em escala social, de forma que essa cultura possa fomentar

> uma nova percepção humana sobre a realidade que nos cerca, [...] descortina novos significados a partir do reprocessamento de sons e imagens, reinventando, o que permite a desconstrução de linguagens muitas vezes concebidas sob uma visão linear, impregnada de convenções predeterminadas. Cria-se uma nova expressão, provocando a imaginação do telespectador. (Sabino; David-Silva; Pádua, 2016, p. 69)

Essa "provocação" incita o comportamento criativo do indivíduo, ampliando os horizontes de leitura e de conexão simbólica e, por conseguinte, a sua capacidade de transitar/interagir em meio a referências culturais as mais diversas. Quando aqui tratamos sobre cultura audiovisual, não estamos reduzindo o seu escopo de ação a ampliar o acesso a obras quais sejam, mas também promover o aprendizado dos indivíduos por meio de atividades práticas, tais como exibições comentadas, workshops, palestras de autores e críticos, ações de extensão vinculadas a universidades

e pesquisadores; tudo aquilo que já, tradicionalmente, é feito em espaços cineclubistas:

> Os cineclubes podem ter diversos fins: ampliar o conhecimento estético dos envolvidos, discutir questões sociais e políticas, discutir a própria condição da escola dentro de seu contexto local e global, conhecer as culturas de outros povos, conhecer outros momentos históricos [...]. Acima de tudo, o cineclube pode se desenvolver como um importante espaço de acesso e democratização da maior parte do cinema brasileiro e mundial que não consegue chegar ao público. (Nunes; Costa; Oliveira, s.d, p. 26)

A atividade cineclubista foi e ainda é importante como fomento ao ato de "pensar o filme" em sua complexidade ou, como expressa Edgar Morin, o todo e as suas partes constituintes: fragmentar os múltiplos saberes que versam sobre as imagens em movimento para que sejam reconectadas de maneira a intensificar o entendimento do todo (a obra). A promoção cultural do audiovisual enquanto registro e fragmento de um tempo e de uma sociedade ratifica todo o investimento necessário – financeiro, humano, físico, tecnológico – para o incremento de ações que visam à formação de um público cada vez mais letrado, promovendo, como cita o Ministério da Cultura (2024), "o diálogo intercultural e a diversidade de perspectivas, enriquecendo o debate público e fortalecendo os laços comunitários".

Então, por que um arquivo audiovisual? Porque é o mediador ideal para fomentar aquela cultura audiovisual, pois promove a guarda responsável de acervos fílmicos e não fílmicos representativos, o acesso a esse material e ações culturais que privilegiam a construção de novos saberes junto aos seus usuários, orientado aqui nos moldes cineclubistas. Mediar esse processo de aprendizado público insere o arquivo numa perspectiva privilegiada pedagógica para o necessário letramento em imagem e som:

> para que se ocorra este letramento, inicialmente deve-se conhecer os elementos básicos das linguagens, sendo importante adentrar na linguagem visual, na sonora e nas artes cênicas, para que se consiga compreender, a partir delas, como a linguagem cinematográfica funciona. Sendo assim, conceitos da linguagem visual, como linha, forma, direção, tom, cor, textura, escalas, dimensão, movimento, estilos, entre outros, devem ser estudados. Além disso, o estudo sonoro é de extrema importância, conteúdos como a linguagem sonora e musical, relação entre som e sentido, melodia, ritmo, ruído,

> música, oralidade, sons graves e agudos, altura, intensidade, timbre, gêneros musicais, e demais tópicos relacionados ao som. Sobre as artes cênicas, estudos sobre o teatro e a dança são fundamentais, aprender sobre o corpo e os movimentos, a mímica, a coreografia, manifestação de emoções, estilos de dança, gêneros teatrais, figurinos, maquiagem e os demais objetos que compõem essa linguagem. Todas essas observações são necessárias para que, quando adentrar nos estudos sobre linguagem cinematográfica, os conceitos básicos, vistos acima, estejam presentes. (Feron, 2020, p. 86-87)

Compreendemos todo o entorno de responsabilidades que recaem sobre um arquivo em seu ofício diário, tal como expressa a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf), respeitando e salvaguardando "a integridade das coleções sob seus cuidados, incluindo múltiplas versões", e protegendo-as "de quaisquer formas de manipulação, distorção, falsificação ou censura".[6] Não há, porém, como ocultar a importante face da educação em suas atribuições para além da perspectiva documental histórica e probatória tradicional. Rosimere Cabral enfatiza, porém, que quando se pensa o arquivo como "um espaço de difusão e ação cultural, pretende-se que sejam realizados não apenas eventos circunstanciais, mas implementado um programa sistemático visando aproximar o público em geral" (Cabral, 2012, p. 35). Aqui reside um grande desafio aos arquivos, em se tratando do audiovisual: a manutenção de atividades educativas contínuas que permeiem todo o conteúdo aqui relatado e outros mais. Para tanto, reforço orçamentário, equipe de facilitadores qualificada e infraestrutura física são condições elementares para o pleno cumprimento desse trabalho. Mas o quão realista são essas demandas frente às limitações enfrentadas, em especial, pelas instituições públicas? Não posso redigir uma resposta sem

ENTÃO, POR QUE UM ARQUIVO AUDIOVISUAL? PORQUE É O MEDIADOR IDEAL PARA FOMENTAR AQUELA CULTURA AUDIOVISUAL, POIS PROMOVE A GUARDA RESPONSÁVEL DE ACERVOS FÍLMICOS E NÃO FÍLMICOS REPRESENTATIVOS, O ACESSO A ESSE MATERIAL E AÇÕES CULTURAIS QUE PRIVILEGIAM A CONSTRUÇÃO DE NOVOS SABERES JUNTO AOS SEUS USUÁRIOS.

[6] Disponível em: https://www.fiafnet.org/pages/Community/fiaf-code-of-ethics-revised-2025-en.html.

a devida análise situacional delas, mas gestores devem valer-se de todos os mecanismos possíveis que oportunizem os subsídios necessários para a implementação e manutenção daquelas atividades, incluindo a orientação da própria Fiaf de serem estabelecidas parcerias interinstitucionais de benefício coletivo. Apenas um caminho...

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL. *Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, ano 1, v. 1, set. 2004.

CABRAL, Rosimere Mendes. Arquivo como fonte de difusão cultural e educativa. *Acervo*, v. 25, n. 1, p. 35-44, jan./jun. 2012.

CALIL, Carlos Augusto. *Cinemateca imaginária*: cinema & memória. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. O valor da informação: um desafio permanente. *DataGramaZero***:** Revista de Ciência da Informação, v. 3, n. 3, jun. 2002.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Manual de catalogação de filmes*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002.

FERON, Tuani Rizzatti. *Cinema, educação e letramento audiovisual*: proposição de práticas pedagógicas para professores-telespectadores. 2020. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen, 2020.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cinema perto de todos, cineclubes em todo lugar*. 1.ed., n. 1. Brasília, 2024.

NUNES, Ana Paula; COSTA, Fábio; OLIVEIRA, Marcelo Matos. *Cinema, cineclube e educação*: material para educadores. Cruz das Almas: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), s.d.

SABINO, Juliana L. M.; DAVID-SILVA, Giani; PÁDUA, Flávio L. Cardeal. O potencial da imagem televisiva na sociedade da cultura audiovisual. *Intercom*: Revista Brasileira de Ciência da Comunicação, São Paulo, v. 39, n. 2, p. 65-80, maio/ago. 2016.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. *Caderno de formação*: formação do professor, didática dos conteúdos. v. 3. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

DO ARQUIVO AO CINEMA: PESQUISA E REAPROPRIAÇÃO DE IMAGENS EM MOVIMENTO DO ARQUIVO NACIONAL

Mariana Lambert

Doutoranda em memória social na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Servidora do Arquivo Nacional com experiência em tratamento de documentos audiovisuais, pesquisa, difusão do acervo e atendimento ao público

PESQUISA E CIRCULAÇÃO DE IMAGENS

Embora não constitua o gênero documental mais pesquisado no Arquivo Nacional, o acervo de imagens em movimento destaca-se por sua capilaridade, alcançando um público mais amplo que os demais. Sua reapropriação em filmes, séries, novelas, programas de televisão e exposições evidencia uma prática que transborda os limites do uso individual – voltado à pesquisa probatória – e do acadêmico, inscrevendo-se em uma esfera cultural mais abrangente.

Os filmes custodiados pelo Arquivo Nacional são, também, objeto de estudo no âmbito de instituições de ensino e pesquisa, servindo de base para dissertações, teses, artigos e outros trabalhos acadêmicos. No entanto, sua demanda para produções artísticas – e o consequente potencial de difusão – revela-se exponencialmente maior.

A pesquisa audiovisual apresenta especificidades estreitamente ligadas à circulação de imagens na contemporaneidade, sobretudo por meio da internet. Muitas vezes, o processo de pesquisa se inicia em consultas on-line, que nem sempre ocorrem nos sites oficiais das instituições detentoras dos acervos. A presença de imagens do Arquivo Nacional em plataformas como Instagram, Facebook, Youtube alimenta, assim, uma demanda crescente por esse material, ampliando o seu alcance.

Se no Arquivo Nacional esses acervos estão organizados com vistas à manutenção da organicidade em relação ao seu contexto de produção, ao migrarem para a internet, os documentos apresentam-se, em muitos casos, descontextualizados, editados, apartados de suas referências arquivísticas.

Observamos dois aspectos dessa prática: o primeiro é a inversão do processo de pesquisa. Parte-se do documento para descobrir o acervo a que pertence na instituição custodiadora. A referência de um documento é informação indispensável para o seu acesso e reprodução no Arquivo. Descobri-la, nos casos de documentos descontextualizados, exige o conhecimento prévio do acervo da instituição, já que pelas características de conteúdo, linguagem e até mesmo condições de preservação da imagem é possível conjecturar a proveniência e, assim, identificar a referência.

Outra consequência é que os documentos já digitalizados e disponíveis em plataformas digitais e redes sociais apresentam maior potencial de reapropriação do que os que exigem consulta presencial. A visibilidade adquirida em novas produções, por sua vez, retroalimenta a circulação desses documentos. Desse

processo decorre a constituição de um repertório imagético comum, por meio do qual o presente elabora representações sobre o passado.

DESAFIOS DO ACESSO: REFORMATAÇÃO

Os documentos audiovisuais carregam uma singularidade: o acesso pleno ao seu conteúdo depende de equipamentos adequados, condição que assegura o tratamento da informação em sua completude. A reformatação das películas – antes realizada por meio da telecinagem, que transferia imagens de películas cinematográficas para suportes videomagnéticos, e hoje realizada através da digitalização – garante não apenas a difusão dos conteúdos, mas também a preservação do original. No caso das películas, o acesso pleno ao material requer projetores, moviolas e vedetes. Da mesma forma, fitas videomagnéticas e DVDs – versões já reformatadas das películas – exigem aparelhos próprios para visionamento. Os suportes digitais, por sua vez, oferecem facilidades notáveis de acesso, replicação e difusão, mas levantam desafios importantes de preservação: dependem de hardwares e softwares específicos e exigem políticas de migração, backup e manutenção constante em razão da obsolescência tecnológica.

ASSIM, ALÉM DE FUNÇÕES PEDAGÓGICAS E MEMORIALÍSTICAS, A APROPRIAÇÃO DE IMAGENS TORNOU-SE INSTRUMENTO DE CRÍTICA POLÍTICA E DE EXPERIMENTAÇÃO FORMAL.

Entre os acervos de imagem em movimento do Arquivo Nacional, observam-se diferentes condições de acesso, resultado tanto da diversidade de suportes audiovisuais quanto do histórico de suas reformatações. Enquanto quase todo o material da Agência Nacional já se encontra descrito e com cópias digitais disponíveis no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (Sian), outros fundos, como o da Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa, permanecem em grande parte restritos às películas. Nesses casos, a consulta é limitada: os filmes só podem ser examinados em mesa de revisão, quadro a quadro, sem projeção. Quando há interesse em reproduzir determinado conteúdo, os pesquisadores costumam arcar com os custos de digitalização, viabilizando a circulação dessas imagens e ampliando suas possibilidades de acesso.

Em 2023, o Arquivo Nacional adquiriu um scanner para películas cinematográficas, equipamento que tem possibilitado a conversão ao digital de parte do acervo, assegurando tanto a preservação dos originais quanto a difusão e o tratamento técnico da informação. Há, ainda, situações delicadas, como a das fitas videomagnéticas em formato quadruplex da TV Tupi: por falta de aparelhos compatíveis no país, não é possível realizar a reformatação, o que inviabiliza a identificação adequada do conteúdo.

CARACTERÍSTICAS DO ACERVO

Integram o acervo audiovisual do Arquivo Nacional imagens produzidas e acumuladas no âmbito do Estado brasileiro (Agência Nacional, Radiobras, Serviço de Censura), programas de televisão (novelas, programas de auditório e jornalísticos) das emissoras TVE e TV Tupi, filmes domésticos e obras da cinematografia nacional. Somam-se, assim, aos documentos de natureza jurídica pública recolhidos ao órgão, outros de natureza privada, adquiridos por doação ou depositados sob regime de comodato.

As características (temática, linguagem, narrativa etc.) dos documentos que compõem os diferentes fundos variam de acordo com o seu produtor: os produzidos pelo Estado são distintos das emissoras de televisão que, por sua vez, diferem das imagens produzidas por cineastas independentes, também diversas dos filmes de família. A seleção de uma ou outra é uma escolha que se dá no processo de elaboração de roteiro, pesquisa e montagem.

O acervo audiovisual de maior volume recolhido ao Arquivo Nacional é proveniente da Agência Nacional, órgão governamental de propaganda criado por Getúlio Vargas. A propaganda ganhava espaço como um dos braços do Estado que se modernizava. A Agência Nacional atravessou períodos democráticos, mantendo atuação constante durante o regime militar até 1979, quando foi substituída pela Empresa Brasileira de Notícias.

Seus cinejornais e filmetes institucionais foram concebidos para promover a imagem da administração pública, registrar missões oficiais e divulgar as realizações governamentais. Veiculados no cinema e na televisão, eram geralmente acompanhados por narrações propagandísticas e impostadas.

No âmbito privado, no início da década de 1960, o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipês) produzia filmes veiculados em todo o país, visando à desestabilização do governo de João Goulart. A entidade, formada por empresários, assumia uma posição

ideológica bem clara contra a política de reformas do governo de Goulart e a serviço das classes dominantes. O acervo do Ipês também pode ser consultado no Arquivo Nacional e tem sido objeto de reapropriações.

Também bastante requisitado pelos pesquisadores de audiovisual, o acervo da TV Tupi, primeira emissora de televisão da América do Sul, fundada pelo empresário e jornalista Assis Chateubriand, ocupa papel significativo na memória de algumas gerações da sociedade brasileira. De natureza diferente da Agência Nacional, esse acervo possui imagens de entretenimento, novelas, programas jornalísticos e de variedades, e se estende de 1952 até 1980.

A migração desses documentos audiovisuais, preservados em um arquivo público, para a composição de narrativas sobre o passado suscita questões de diversas ordens. Enquanto permanecem adormecidos nos arquivos, estão organizados em séries arquivísticas, segundo os princípios estabelecidos pela arquivologia. De acordo com o princípio da proveniência, os documentos devem ser reunidos conforme o produtor que os gerou, refletindo suas funções e atividades. Essa prática visa garantir a organicidade dos acervos.

Quando retomadas, entretanto, essas imagens retornam às telas submetidas a uma nova edição, passando a compor um conjunto com outras materialidades – visuais e sonoras, contemporâneas ou não. A montagem cinematográfica constitui o recurso fundamental desse processo, ao possibilitar a reconstrução narrativa, atuando como ferramenta narrativa, artística, política e histórica.

O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2012) compreende a montagem como anacronismo: um método e forma de conhecimento capaz de separar o que habitualmente permanece reunido e, ao mesmo tempo, conectar o que antes estava separado, instaurando o diálogo entre tempos e espaços heterogêneos.

AO ANALISAR AS REAPROPRIAÇÕES CONTEMPORÂNEAS DE IMAGENS DE ARQUIVO, BUSCAMOS COMPREENDER NÃO APENAS OS SENTIDOS CONSTRUÍDOS PELAS OBRAS AUDIOVISUAIS, MAS TAMBÉM OS PROCESSOS IDEOLÓGICOS QUE SUBJAZEM A ESSA CONSTRUÇÃO, ILUMINANDO A FORMA COMO O CINEMA PARTICIPA DAS DISPUTAS PELA MEMÓRIA HISTÓRICA.

A migração dessas imagens para novas produções frequentemente implica a

substituição do áudio original, abrindo espaço para a emergência de novos sentidos. A justaposição com outras imagens – contemporâneas ou de outras épocas – dentro de uma mesma narrativa, desloca e, em muitos casos, subverte a intenção original do material.

A RETOMADA DE IMAGENS ALHEIAS

Jean-Louis Commoli (2017), ao refletir sobre a retomada de imagens preexistentes, nos alerta para a necessidade de narrativização, de produção de um discurso que dê novo sentido às imagens de arquivo, e compreende que esse esforço ficcional parte de um desejo. As imagens retomadas carregam, assim, além do desejo inaugural daquele que as produziu e dos retratados, uma nova motivação para o seu emprego.

> Todos eles foram gravados, fabricados, investidos por necessidades e desejos diversos, e precisamente inscritos em um momento dado da história. Para que um documento volte a ser ativo e possa fazer oscilar alguma faixa de consciência, é necessário que se reencontre, uma vez mais, em um outro momento da história, a mesma conjunção entre as necessidades, os afetos, os desejos – todos, por definição, diferentes daqueles que presidiram o nascimento do documento, historicamente diferentes. (Commoli, 2017, p. 10)

A reutilização de imagens preexistentes encontra um de seus primeiros marcos na Primeira Guerra Mundial. Os primeiros depósitos de filmes se formaram a partir desse período, herdeiros diretos da intensa produção e circulação de imagens impulsionadas pelo conflito (1914-1918). A guerra inaugurou uma nova etapa na cobertura midiática, marcada tanto pela difusão de fotografias do *front* na imprensa quanto pelas exibições de atualidades cinematográficas nas salas de cinema. Consideradas expressões do real, essas filmagens jornalísticas anteciparam a linguagem documental que se consolidaria nos cinejornais.

Se, em um primeiro momento, a reutilização de imagens estava vinculada sobretudo ao registro e à difusão da experiência bélica, nas décadas seguintes ela passou a assumir contornos mais complexos, incorporando sentidos estéticos e políticos mais amplos. Ainda na década de 1920, a cineasta russa Esfir Shub despontou como pioneira no gênero ao realizar *A queda da dinastia Romanov* (*Padenie dinastii Romanovykh*, URSS, 1927, 87min). Trata-se

de um documentário inteiramente construído a partir de imagens de arquivo, particularmente da Rússia czarista entre 1912 e 1917. Para elaborar o filme, Shub revisou cerca de sessenta mil metros de material de arquivo – boa parte danificado –, selecionando aproximadamente 5.200 metros para a montagem final.

Ao longo do século XX, consolidaram-se diferentes estilos de reaproveitamento de imagens preexistentes, os chamados "filmes de compilação". O documentário narrativo clássico, por exemplo, incorpora materiais de arquivo para conferir autenticidade a relatos históricos ou biográficos, reforçando a ideia do documento como prova. Nesse modelo, as imagens são frequentemente ilustrativas, subordinadas a uma narração que organiza os fragmentos visuais em uma interpretação linear dos acontecimentos.

O uso das imagens de arquivo como "cobertura" recorre ao arquivo de maneira funcional, criando uma ambientação visual do período retratado, ainda que não represente exatamente os eventos narrados. Dessa forma, áudio e imagem não possuem uma correspondência direta de ilustração. Ao se sobreporem, essas duas materialidades discursivas distintas, mas referentes ao mesmo período histórico, contribuem para a imersão do espectador na temporalidade retratada. Assim, imagens são incorporadas para ilustrar ou complementar eventos não registrados, reforçando o contexto ou fornecendo evidência visual, sem alterar significativamente seu sentido original. Essa prática é frequente em documentários históricos ou telejornais, nos quais o arquivo desempenha sobretudo uma função suplementar.

Em contrapartida, o *found footage* explora os materiais "encontrados" de maneira experimental ao investigar a materialidade das imagens, suas marcas do tempo, os efeitos de descontextualização, rompendo com a linearidade narrativa tradicional. Da mesma forma, o filme-ensaio desloca, fragmenta e reinterpreta imagens alheias, produzindo novos sentidos críticos, poéticos ou reflexivos. Aqui, a subjetividade do cineasta é central: o filme torna-se espaço de reflexão e experimentação, evitando estruturas narrativas lineares.

Assim, além de funções pedagógicas e memorialísticas, a apropriação de imagens tornou-se instrumento de crítica política e de experimentação formal. Nesse sentido, destaca-se o movimento situacionista, liderado por Guy Debord entre 1957 e 1972, tendo como uma de suas estratégias principais o *détournement* – o "desvio" –, entendido como apropriação crítica e recontextualização radical de materiais culturais preexistentes, como fotografias, filmes, anúncios e textos.

Longe de ser um simples reaproveitamento estético, o *détournement* operava como gesto subversivo, rompendo a lógica original dos materiais para expor suas contradições internas e instaurar novas leituras. Tratava-se de uma intervenção agressiva e irônica, capaz de transformar produtos da indústria cultural em ferramentas de contestação política, desestabilizando sentidos consolidados e abrindo fissuras para a emergência de outros imaginários.

Proposta distinta tem a cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias, que retoma, em alguns de seus filmes, cinejornais do período salazarista. Inspirada pelas reflexões teóricas de Didi-Huberman, ela demonstra grande atenção às questões éticas envolvidas na reutilização desses materiais, preocupando-se que o sentido original dos filmes não seja deturpado pela montagem. Para Sousa Dias, a crítica a esses documentos não implica uma sobreposição de um novo discurso às imagens. A lógica seguida em seu trabalho é a do *rétournement* e não do *détournement* – isto é, busca-se abrir a imagem dentro de sua especificidade, revelando-a para além de seu sentido imediato, sem, contudo, subverter sua natureza intrínseca (Dias, 2012, p. 232).

POLLAK OBSERVA QUE, ENTRE OS OBJETOS DE MEMÓRIA PRODUZIDOS, O FILME SE MOSTRA PARTICULARMENTE EFICAZ PARA EVOCAR LEMBRANÇAS, UMA VEZ QUE A EXPERIÊNCIA SENSORIAL FREQUENTEMENTE DESPERTA RECORDAÇÕES.

O *rétournement*, tal como ela concebe, é um retorno às imagens, um processo de escuta e de atenção às suas camadas de sentido. O trabalho se realiza por meio da montagem, da manipulação do tempo – através da aceleração e desaceleração – e da justaposição de imagens. Esses recursos constituem instrumentos poderosos para desestabilizar sentidos preestabelecidos e propor leituras críticas desses documentos. Essa lógica envolve uma ética do olhar e da escuta, e um compromisso com os sujeitos representados nas imagens, frequentemente vítimas da opressão.

ESPECTROS DA MEMÓRIA: O ARQUIVO ENTRE PASSADO E PRESENTE

O desejo de narrar certas histórias e de produzir determinadas memórias aciona o arquivo como espaço simbólico e político.

Obras que se apropriam de imagens preexistentes podem, nesse sentido, ser compreendidas como lugares de memória (Nora, 1993): não se trata de conservar passivamente o passado, mas de reinventá-lo a cada gesto de retomada. Uma mesma imagem pode ser reapropriada de modos distintos – e até conflitantes –, revelando sua potência como espaço de disputa de sentidos.

Diferentemente da abordagem histórica – analítica e racional –, o lugar de memória supõe um impulso, um desejo: dar forma ao que não é mais transmitido pela tradição ou pela prática cotidiana. O documentário, nesse sentido, estabelece um diálogo com eventos do passado, conhecidos ou vividos pela comunidade que lhe assiste. Além disso, manifesta as três dimensões que caracterizam os lugares de memória: material, simbólica e funcional. Afinal, o filme é, ao mesmo tempo, artefato físico, evocação afetiva e dispositivo que cristaliza lembranças, contribuindo para reforçar identidades e promover representações do passado.

A memória da ditadura militar no Brasil é um exemplo eloquente dessa dinâmica. Desde a redemocratização, ela tem sido tensionada e ressignificada, refletindo as transformações sociais e políticas do país. Nos anos 1960 e 1970, sob intensa censura, o Cinema Novo denunciava a repressão e as desigualdades do país por meio de alegorias e metáforas visuais, contornando as limitações impostas pelo regime. Já na década de 1990, com a consolidação da democracia e o fim da censura, o cinema brasileiro passou a revisitar esse período enfatizando a luta armada e as narrativas de resistência, como em *O que é isso, Companheiro?* (1997) e *Lamarca* (1994), que trazem a perspectiva dos militantes que enfrentaram o regime.

A partir dos anos 2000, o documentário autobiográfico ganhou força, deslocando o foco da história coletiva para relatos individuais. Nessa nova abordagem, a memória da ditadura é atravessada pela construção subjetiva, em que o discurso se ancora na experiência pessoal e no afeto. Observamos, assim, uma reconfiguração do político, do campo público para o privado.

Dessa forma, ao analisar as reapropriações contemporâneas de imagens de arquivo, buscamos compreender não apenas os sentidos construídos pelas obras audiovisuais, mas também os processos ideológicos que subjazem a essa construção, iluminando a forma como o cinema participa das disputas pela memória histórica.

No Brasil, desde os anos 1980, diversas produções cinematográficas têm se empenhado em construir uma memória pública da ditadura. É significativo notar como cinejornais produzidos

pela Agência Nacional, originalmente destinados a sustentar um ideal oficial de nação, se tornaram matéria-prima para obras críticas que questionam e subvertem esse mesmo projeto ideológico. Como observa Pollak (1992), o silêncio prolongado sobre o passado não conduz, necessariamente, ao esquecimento: ao contrário, pode ser forma de resistência, preservando lembranças dissidentes nas redes íntimas até que o contexto político permita sua emergência.

Por outro lado, a produção de obras audiovisuais acerca do passado produz uma memória coletiva, compartilhada, inclusive, com as gerações que não vivenciaram diretamente os acontecimentos. Tais obras fortalecem o sentimento de pertencimento a um grupo e participam do que Pollak chama de processo de enquadramento da memória. Segundo o autor:

> O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. (Pollak, 1992, p. 9)

O autor acentua que os objetos materiais, sobrevivências de outros tempos – como monumentos, museus e bibliotecas – são rastros desse enquadramento. Nessa perspectiva, os arquivos podem ser compreendidos como instituições dedicadas à mesma tarefa. Pollak observa que, entre os objetos de memória produzidos, o filme se mostra particularmente eficaz para evocar lembranças, uma vez que a experiência sensorial frequentemente desperta recordações. O cinema, nesse sentido, não atua apenas no plano racional, mas também provoca emoções, tornando-se um veículo privilegiado para o enquadramento e a reinvenção da memória coletiva.

É justamente nesse território, em que a memória se faz imagem, que a figura do espectro formulada por Jacques Derrida encontra lugar. Longe de se restringir a uma metáfora, o espectro designa uma forma paradoxal de existência, em que o passado irrompe no presente sem jamais se deixar apreender de modo pleno. Trata-se de uma presença que insiste e retorna, convocando-nos a habitar uma zona de indeterminação entre o visível e o invisível, o vivido e o não vivido.

Nesse sentido, a espectralidade não apenas interroga os limites da representação, mas também propõe "uma política da memória, da herança e das gerações" (Derrida, 1994, p. 30) na medida em que reinscreve no presente aquilo que parecia relegado ao esquecimento. Em *Spectres de Marx*, Derrida articula temporalidades distintas na figura do espectro – presenças do passado e do futuro que assombram o presente – e afirma: "É preciso falar do fantasma, até mesmo ao fantasma e com ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e justa, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que ainda não estão aí, presentemente vivos, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido" (Derrida, 1994, p. 11).

A evocação dos espectros, segundo o autor, vincula-se a uma vontade de justiça: trata-se de acolher os mortos e os ainda não nascidos, reconhecendo nos vestígios o potencial de interrogar o presente. Muitos filmes que recorrem a imagens de arquivo operam nessa chave, mobilizando o que se pode chamar de "imagens espectrais" para construir suas narrativas.

Ao retomar materiais preexistentes, uma obra pode articular múltiplas camadas temporais, reveladas nas temáticas abordadas, nos objetos e gestos capturados, no ritmo da montagem, na escolha dos enquadramentos e até mesmo na materialidade dos suportes. Essa perspectiva dialoga com a de Sylvie Lindeperg (2013), quando caracteriza tais filmes como *filmes-palimpsestos*, nos quais se sobrepõem marcas de diferentes tempos históricos. Assim, as imagens reincorporadas ao presente atuam como presenças fantasmagóricas: carregam os sinais de sua época de origem e, simultaneamente, abrem um campo de reflexão crítica sobre o presente.

REFERÊNCIAS

COMOLLI, Jean-Louis. Limpeza espetacular das imagens passadas. *Revista Eco-pós*: Imagens do presente, v. 20, n. 2, 2017.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Chiarini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DIAS, Susana de Souza. Corpos estranhos ou (des)igualdades inscritas na película. *Revista Arte e Género*, Lisboa, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *PÓS*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 206-219, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011.

LINDEPERG, Sylvie. *La voie des images*: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944. Lagrasse: Verdier, 2013. (Coleção Histoire).

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/1210.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

MAPEAMENTO DOS ACERVOS DECLARADOS DE INTERESSE PÚBLICO E SOCIAL PELO CONARQ: UM PANORAMA DOS QUE POSSUEM DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

Antonio Laurindo

Mestre em ciência da informação, especialista em história moderna e arquivista. Produz e faz curadoria de mostras e festivais de cinema. Servidor do Arquivo Nacional lotado no Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos

INTRODUÇÃO

A Declaração de Interesse Público e Social, instituída pelo Conselho Nacional de Arquivos (Conarq), em conformidade com a lei n. 8.159/1991, e regulamentada pelo decreto n. 4.073/2002, representa um marco no reconhecimento de acervos documentais privados de relevância nacional. Entre os acervos já declarados, encontram-se fundos que contemplam o patrimônio audiovisual brasileiro, revelando a centralidade desse tipo de documento para a memória coletiva e a construção da cidadania cultural.

Este artigo tem por objetivo mapear os acervos já declarados de interesse público e social, com destaque para aqueles que possuem documentos audiovisuais, analisando as justificativas de sua declaração, problematizando as questões de acesso e preservação, e identificando lacunas e desafios.

A DECLARAÇÃO DE INTERESSE PÚBLICO E SOCIAL E A MEMÓRIA AUDIOVISUAL

A Declaração de Interesse Público e Social busca garantir proteção, reconhecimento e visibilidade a arquivos de relevância social e histórica, contribuindo para a preservação do patrimônio documental da nação. A recente criação da Câmara Técnica de Avaliação de Arquivos Privados e Comunitários, pelo decreto n. 12.599/2025, reforça a necessidade de qualificação do processo de análise, estabelecendo critérios técnicos, mecanismos de acompanhamento e a participação de diferentes setores da sociedade. Cabe destacar que essa ampliação da diversidade de analistas dos acervos submetidos ao Conarq teve início com a Comissão de Avaliação de Acervos Privados (Caap), instituída pelo decreto n. 10.148, de 2 de dezembro de 2019, e efetivada com a portaria n. 126, de 28 de maio de 2021, na qual foram designadas pessoas das mais diferentes especialidades das diversas regiões do Brasil.

COM ÊNFASE NOS DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, CABE RESSALTAR QUE MEMÓRIA AUDIOVISUAL NÃO PODE SER ENTENDIDA APENAS SOB A ÓTICA DA PRESERVAÇÃO TÉCNICA. TRATA-SE DE UM PATRIMÔNIO VIVO, QUE SE REALIZA PLENAMENTE APENAS QUANDO HÁ ACESSO PÚBLICO E APROPRIAÇÃO SOCIAL.

JUSTIFICATIVAS PARA A DECLARAÇÃO E A PRESENÇA DO AUDIOVISUAL

Os acervos são declarados de interesse público e social por motivos diversos:

- relevância histórica para movimentos sociais, culturais e políticos;
- documentação única que contemplam, muitas vezes em risco de dispersão ou deterioração;
- potencial de pesquisa e produção de conhecimento.

A representatividade para grupos sociais cuja memória, de outra forma, estaria ameaçada de invisibilidade também figura como justificativa essencial. Nesse sentido, o reconhecimento formal é também um gesto político, de valorização da diversidade cultural e social brasileira.

É importante notar que vários desses acervos, mesmo que nem sempre explicitamente destacados em resumos, possuem documentos audiovisuais. Acervos como os de Glauber Rocha, Atlântida Cinematográfica, Associação Circo Voador, Associação Cultural Cachuera!, Central Única dos Trabalhadores, Darcy Ribeiro, Isaac Rozemberg, Memória Civelli Produções Culturais Ltda., Moyses Weltman, Oscar Niemeyer, Roberto Farias e Spirito Santo são alguns que contemplam documentos audiovisuais de diferentes suportes, linguagens e estado de conservação. No entanto, a falta de descrições detalhadas em muitos sumários dificulta o mapeamento preciso desse patrimônio.

Com ênfase nos documentos audiovisuais, cabe ressaltar que memória audiovisual não pode ser entendida apenas sob a ótica da preservação técnica. Trata-se de um patrimônio vivo, que se realiza plenamente apenas quando há acesso público e apropriação social. Essa perspectiva é fundamental para compreender as limitações da Declaração de Interesse Público e Social quando dissociada de ações concretas de difusão.

LACUNAS E DESAFIOS IDENTIFICADOS

Apesar do valor intrínseco da declaração, o mapeamento revela significativas lacunas e desafios que limitam sua eficácia:

- Indefinição sobre documentos audiovisuais: nem todos os acervos declarados apresentam, em seus sumários ou

descrições públicas, indicação clara sobre a existência de componentes audiovisuais.

- Desconhecimento do estado de conservação e acesso: mesmo quando há indicação da presença de documentos audiovisuais, não há clareza sobre o estado de conservação, as condições de acessibilidade (se digitalizado, se aberto ao público, restrições de consulta) ou os recursos institucionais disponíveis para a preservação. O portal do Conarq, por exemplo, não disponibiliza explicitamente o estado real de preservação desses acervos nem mantém de forma atualizada as condições de acesso.
- Acesso condicionado: A Declaração de Interesse Público e Social, por si só, não garante acesso público irrestrito. A lei n. 8.159/1991 estabelece que o acesso depende de autorização prévia do detentor do acervo. Assim, muitos fundos, embora protegidos legalmente, continuam sob custódia privada ou institucional com restrições de acesso físico e digital.
- Desigualdade na preservação: a heterogeneidade das condições de preservação é notória. Alguns acervos estão em instituições consolidadas com infraestrutura adequada (como o acervo de Oscar Niemeyer, sob guarda do Iphan), enquanto outros residem em organizações sociais ou entidades de memória com recursos limitados, aumentando o risco de deterioração.
- Fragmentação e dispersão: acervos cinematográficos, como os de Glauber Rocha, Atlântida Cinematográfica e Roberto Farias, sofrem com a dispersão entre a Cinemateca Brasileira, fundações e acervos familiares, o que dificulta pesquisas integradas e a conservação unificada.
- Ausência de catálogos públicos: muitos acervos sequer possuem inventários ou catálogos acessíveis on-line, tornando a localização de documentos uma tarefa árdua e, por vezes, impossível para pesquisadores e o público em geral.

RECOMENDAÇÕES PARA FORTALECIMENTO DAS POLÍTICAS DE ACERVOS AUDIOVISUAIS DECLARADOS

Para que a Declaração de Interesse Público e Social cumpra seu papel de proteger e, fundamentalmente, tornar vivo o acervo, garantindo seu acesso, pesquisa e uso pela

sociedade, são necessárias ações complementares e compromissos institucionais. Sugerem-se as seguintes políticas de fortalecimento:

QUE A *REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ*, PUBLICAÇÃO DEDICADA AOS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS, ABORDE AS DEFINIÇÕES E AÇÕES DO CONARQ, É FUNDAMENTAL. MANTER ESSA CONEXÃO ASSEGURA QUE A REFLEXÃO SOBRE A MEMÓRIA AUDIOVISUAL ESTEJA ALINHADA COM OS INSTRUMENTOS LEGAIS E AS PRÁTICAS INSTITUCIONAIS.

- Exigir descrição clara dos diferentes gêneros documentais: implementar, como parte do processo de declaração, a exigência de uma descrição detalhada sobre a existência e as características dos componentes audiovisuais, sonoros e iconográficos. Isso inclui informações sobre os formatos originais, estado de conservação e potencialidades de reprodução ou digitalização.
- Fomentar programas de apoio financeiro específico: criar ou fortalecer programas de fomento que ofereçam apoio financeiro direcionado à preservação, digitalização, infraestrutura e capacitação técnica.
- Estimular parcerias para difusão e exibição: incentivar a formalização de parcerias entre entidades detentoras de acervos declarados e instituições públicas (arquivos nacionais e estaduais, universidades, museus) para facilitar a difusão, exibição e reprodução dos materiais audiovisuais, bem como mostras e festivais de cinema.
- Criar catálogos públicos: exigir que as entidades custodiadoras dos acervos declarados façam parte de um catálogo público on-line centralizado que permita ao menos identificar a existência dos diferentes gêneros documentais, suportes e estado de conservação. O *Guia de fundos e coleções: imagens em movimento*, publicado pelo Arquivo Nacional em 2020, é um documento de referência que pode inspirar ações do Conarq na manutenção de um catálogo.
- Estabelecer políticas de acesso claras: definir cláusulas nos atos declaratórios ou em portarias complementares que especifiquem condições mínimas de uso, consulta e disponibilização (incluindo digitalização), sempre observando a legislação vigente sobre direitos autorais, privacidade e confidencialidade.

ACERVOS DECLARADOS DE INTERESSE PÚBLICO E SOCIAL

Acervo documental privado de Alexandre José Barbosa Lima Sobrinho
Acervo documental privado da Associação Brasileira de Educação
Acervo documental privado da Companhia Cervejaria Brahma
Acervo documental privado da Companhia Antártica Paulista
Acervo documental privado de Glauber Rocha
Acervo documental privado da Atlântida Cinematográfica Ltda
Acervo documental privado de Darcy Ribeiro
Acervo documental privado de Berta Gleizer Ribeiro
Acervo documental privado de Oscar Niemeyer
Acervo documental privado de Abdias Nascimento
Acervo documental privado de César Lattes
Acervo documental privado do educador Paulo Reglus Neves Freire
Acervo documental privado da Cúria Diocesana de Nova Iguaçu, no estado do Rio de Janeiro
Acervo arquivístico privado de Dom Lucas Moreira Neves
Acervo documental privado da Associação Circo Voador
Acervo documental privado do Instituto de Arqueologia Brasileira
Acervo documental privado de Augusto Ruschi
Acervo documental privado do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro
Acervo documental privado da Memória Civelli Produções Culturais Ltda
Acervo documental privado de Isaac Rozemberg
Acervo documental privado da Central Única dos Trabalhadores
Acervo arquivístico privado de Egon Schaden
Acervo arquivístico privado da Associação Cultural Cachuera!
Acervo arquivístico privado de Spirito Santo
Acervo arquivístico privado de Moysés Weltman
Acervo arquivístico privado do “Instituto Burle Marx”
Acervo arquivístico privado de Roberto Farias

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mapeamento dos acervos declarados de interesse público e social pelo Conarq evidencia um patrimônio cultural de enorme relevância para a história do Brasil, em especial pela presença de registros audiovisuais que documentam expressões artísticas, políticas, sindicais e científicas. A análise detalhada demonstra que a memória audiovisual ocupa uma posição de destaque nesse reconhecimento, com múltiplos fundos contendo documentos audiovisuais.

Entretanto, permanece o desafio de transformar a declaração em políticas efetivas de preservação e acesso. A Declaração de Interesse Público e Social só terá eficácia plena se articulada a políticas de acesso, difusão e uso social dos acervos, transformando o reconhecimento formal em um patrimônio vivo, acessível e socialmente apropriado, evitando o risco de uma "preservação invisível", em que os arquivos são reconhecidos, mas não alcançam efetivamente a sociedade.

Que a *Revista Arquivo em Cartaz*, publicação dedicada aos arquivos audiovisuais, aborde as definições e ações do Conarq, é fundamental. Manter essa conexão assegura que a reflexão sobre a memória audiovisual esteja alinhada com os instrumentos legais e as práticas institucionais, promovendo um diálogo contínuo entre a teoria e a prática arquivística. A publicação deste tipo de artigo na revista funciona como um farol, inspirando e orientando políticas arquivísticas em âmbitos estadual e municipal, uma vez que as ações federais servem de referência para as iniciativas locais.

O reconhecimento formal é um gesto político poderoso, mas não é o fim da jornada. A criação da Câmara Técnica de Avaliação de Arquivos Privados e Comunitários em 2025 representa um avanço inegável na qualificação do processo de análise e acompanhamento desses acervos. Contudo, sua atuação deve ser complementada por investimentos consistentes e ações integradas que assegurem não apenas a preservação técnica, mas a efetiva democratização do acesso e uso desses valiosos registros, com vistas à perenidade da preservação e ao acesso duradouro e permanente. Somente com tais medidas, que promovam a digitalização, a criação de catálogos públicos e a integração entre instituições, será possível transformar a "preservação invisível" em um patrimônio vivo e acessível, garantindo que a memória não seja apenas protegida, mas também conhecida, pesquisada e utilizada pela sociedade. Sem esses compromissos, corre-se o risco de que esse valioso patrimônio, ainda que juridicamente

protegido, permaneça inacessível e subutilizado pela sociedade que deveria se beneficiar dele.

Fundamental também que os acervos declarados de interesse público e social façam parte do Cadastro Nacional de Entidades Custodiadoras e Acervos Arquivísticos. Além disso, é necessária uma postura proativa do Conarq na identificação e sugestão de acervos que possam ser declarados de interesse público e social, garantindo assim a contínua expansão e qualificação desse patrimônio.

REFERÊNCIAS

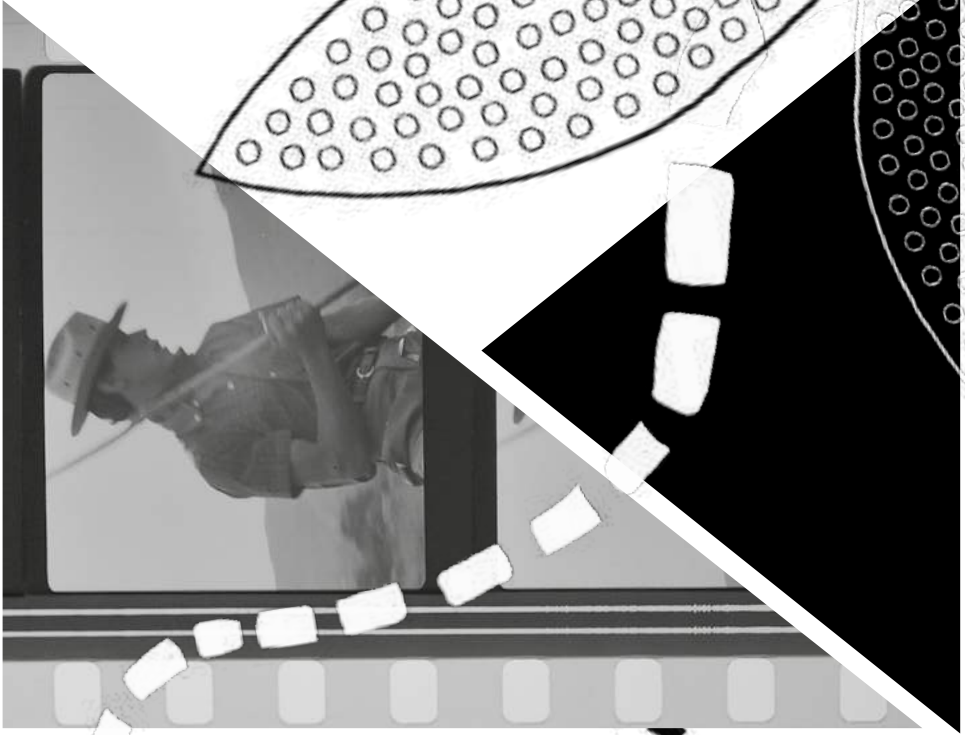
ARQUIVO NACIONAL. *Guia de fundos e coleções*: imagens em movimento. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2020. Disponível em: https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/servicos/copy_of_instrumentos-de-pesquisa/GuiadeFundoseColeesImagensemMovimento.pdf.

BRASIL. Decreto n. 12.599, de 7 de agosto de 2025. Dispõe sobre a Câmara Técnica de Avaliação de Arquivos Privados e Comunitários. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 8 ago. 2025. Seção 1, p. 5.

BRASIL. Decreto n. 4.073, de 8 de janeiro de 2002. Regulamenta a lei n. 8.159, de 28 de dezembro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e o acesso a eles. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 9 jan. 2002. Seção 1, p. 1.

BRASIL. Lei n. 8.159, de 28 de dezembro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e o acesso a eles e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 30 dez. 1991.

CONARQ (Conselho Nacional de Arquivos). *A Câmara Técnica de Avaliação de Arquivos Privados e Comunitários*. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/composicao/a-camara-tecnica-de-avaliacao-de-arquivos-privados-e-comunitarios.



O *SCENARIO* DA DIGITALIZAÇÃO DE FILMES NO BRASIL

Mauro Domingues

Arquivista e preservador audiovisual. Membro da Diretoria de Preservação e Difusão Audiovisual, da Secretaria do Audiovisual/Ministério da Cultura

Fotogramas 35 mm de cópia do filme *Pirenópolis, o divino e as máscaras*. Produção do Instituto Nacional do Cinema e da Universidade de Brasília. Direção de Lyonel Lucini, 1969

O termo "digitalização" é cada vez mais presente no dia a dia das pessoas em todo o mundo, como numa simples mensagem via celular ou numa transferência de recursos financeiros, por exemplo. Na área do audiovisual, desde o início dos anos 2000, a "digitalização" se torna cada vez mais atual e, de certa maneira, "substitui" o que tínhamos até então.

No "cinema" isso não é muito diferente. Hoje, no Brasil, todas as etapas de produção de um filme são digitais. A filmagem, gravação ou captura digital, a pós-produção e finalização e a exibição são totalmente digitais. Onde conseguimos enxergar a preservação audiovisual nesse novo cenário? Esta talvez seja a questão fundamental no cinema, se pensarmos nas possibilidades de longevidade dos filmes, seja produzido em película, seja o filme nato-digital.[1]

O cinema, desde 1895 até os dias atuais, passou por muitas mudanças, especialmente no que diz respeito à tecnologia, mas, mesmo assim, durante a maior parte desses 130 anos, mudanças como a chegada do som, o tipo de suporte utilizado nas películas – nitrato, acetato de celulose e poliéster –, a cor, os diversos formatos ou bitola, a oferta de filmes com características técnicas e para diversas formas de uso, entre outras, não interferiram de maneira significativa no modo de preservá-los.

A película continuou sendo formada basicamente por um suporte flexível e transparente que permite o tracionamento e a emulsão com um aglutinante orgânico, prata e corantes, que possibilita o registro das informações na forma de imagem.

Procedimentos técnicos como controle ambiental (temperatura e umidade relativa do ar), acondicionamento, manuseio, entre

[1] Filme que foi criado e produzido diretamente em formato digital, sem a necessidade de conversão de um formato físico (como película) para o digital.

outros, permanecem praticamente os mesmos para filmes produzidos desde o nascimento do cinema até hoje.

Com a chegada, permanência e hegemonia do "digital", começamos a ouvir termos e expressões como obsolescência programada,[2] arquivos RAW,[3] incompatibilidade,[4] formatos proprietários[5] e outros. Acabou aquela velha máxima do cinema que era a padronização, ou seja, um filme 35mm fabricado por diversas empresas podia utilizar diversas câmeras 35mm, ser processado em qualquer laboratório, montado em qualquer moviola 35mm, exibido em qualquer cinema com projetor 35mm e em qualquer lugar do mundo.

Com o digital não é mais assim. Com o passar do tempo é possível, mas pouco provável, que o digital chegue a uma padronização semelhante à película cinematográfica.

Atualmente, na área da preservação audiovisual, a digitalização é praticamente a única ferramenta disponível no Brasil para gerar novas matrizes e versões de exibição de filmes. A Labo Cine,[6] laboratório cinematográfico privado, que possuía uma estrutura para restauração de filmes, com uso de película e a possibilidade de geração de matrizes com emprego de janela molhada, copiagem ótica quadro a quadro, entre outras características específicas de restauração, encerrou suas atividades em março de 2015. No Brasil não temos hoje nenhuma empresa privada que se dedique ao processamento e à restauração com uso de películas.

No Brasil, somente a Cinemateca Brasileira, órgão subordinado ao Ministério da Cultura, possui um excelente laboratório para restauração com uso de película, mas a instituição atravessou, desde 2013, algumas crises que só foram amenizadas há pouco tempo. Atualmente a Cinemateca Brasileira retoma o papel de principal cinemateca da América Latina, com quadro

[2] Prática onde produtos são projetados para ter uma vida útil limitada, com o objetivo de incentivar a compra de novos itens.

[3] Arquivo RAW (em inglês, "cru" ou "bruto") contém todos os dados não processados capturados pelo sensor da câmera digital ou scanner, preservando a máxima qualidade de imagem.

[4] Falta de harmonia, acordo ou compatibilidade entre duas ou mais coisas, pessoas ou ideias. Pode referir-se a características físicas, químicas, legais ou de relacionamento, resultando em impossibilidade de coexistência ou conciliação.

[5] São aqueles controlados por uma empresa ou organização específica, em que as especificações técnicas não são publicamente disponíveis.

[6] Fundada em 1944 por José Augusto Rodrigues no prédio do Cine Odeon, na Cinelândia, Rio de Janeiro. Em 1954 a empresa se mudou para Botafogo e foi rebatizada de Líder Cine Laboratórios. Em 1974, a então Líder Cine se mudou para Vila Isabel, onde ganhou o nome de Labo Cine em 1998. Foi fechada em março de 2015.

de técnicos altamente especializados, ampliação do laboratório digital e retomada do laboratório com uso de películas, no qual recentemente realizou a duplicação dos filmes com suporte de nitrato de celulose de seu acervo e a geração de novas matrizes com suporte de poliéster.

A digitalização não se resume à geração de uma versão digital a partir de uma película, ou seja, é necessário entender que, especialmente se quisermos tratar da digitalização na área da preservação audiovisual, ela tem que ser compreendida como algo bem mais amplo, pois engloba diversas etapas, como a prospecção dos materiais disponíveis, as características do scanner e especificações técnicas, a determinação dos tipos de arquivos de preservação, a reprodução e exibição, a metodologia aplicada, a definição de suportes que serão utilizados para os arquivos digitais e as estratégias de preservação digital que possam garantir a longevidade, a atualização e a possibilidade de acesso a longo prazo.

ATUALMENTE, NA ÁREA DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL, A DIGITALIZAÇÃO É PRATICAMENTE A ÚNICA FERRAMENTA DISPONÍVEL NO BRASIL PARA GERAR NOVAS MATRIZES E VERSÕES DE EXIBIÇÃO DE FILMES.

É comum usarmos e ouvirmos termos como restauração, remasterização, reformatação, ou simplesmente digitalização, de filmes que foram produzidos originalmente em película cinematográfica e ganharam uma versão digital. De maneira geral, nenhum deles é totalmente inadequado, mas nem sempre fica nítido o que realmente foi feito.

Segundo Paolo Cherchi Usai[7] no livro *The death of cinema*, a restauração de filmes é

> o conjunto de procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais destinados a compensar a perda ou degradação do artefato da imagem em movimento e, desta forma, trazê-lo de volta ao estado mais próximo possível de sua condição original.

[7] Paolo Cherchi-Usai é historiador e curador de cinema, professor adjunto e curador sênior do Departamento de Cinema da George Eastman House e do Museu Internacional de Fotografia e Cinema em Rochester, Nova Iorque.

Fica evidente, então, que somente a presença de um scanner específico para filmes em uma instituição pública ou empresa privada não garante um processo de digitalização adequado às recomendações/boas práticas, as quais podem assegurar a sua preservação e acesso conforme suas características originais.

Atualmente no Brasil temos, em funcionamento, scanner de filmes nas regiões Sudeste, Sul e Nordeste, em instituições públicas e empresas privadas.

Na região Sudeste, encontramos a maior disponibilidade, sendo três equipamentos em instituições públicas da esfera federal: a Cinemateca Brasileira, em São Paulo/SP, subordinada ao Ministério da Cultura, com gestão da Sociedade de Amigos da Cinemateca (SAC), na cidade do Rio de Janeiro/RJ; o Arquivo Nacional, subordinado ao Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos (MGI); e em Niterói/RJ, o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (Lupa), da Universidade Federal Fluminense (UFF).

A Cinemateca Brasileira e o Lupa/UFF se diferenciam das outras instituições públicas por se caracterizarem também pela formação de profissionais.

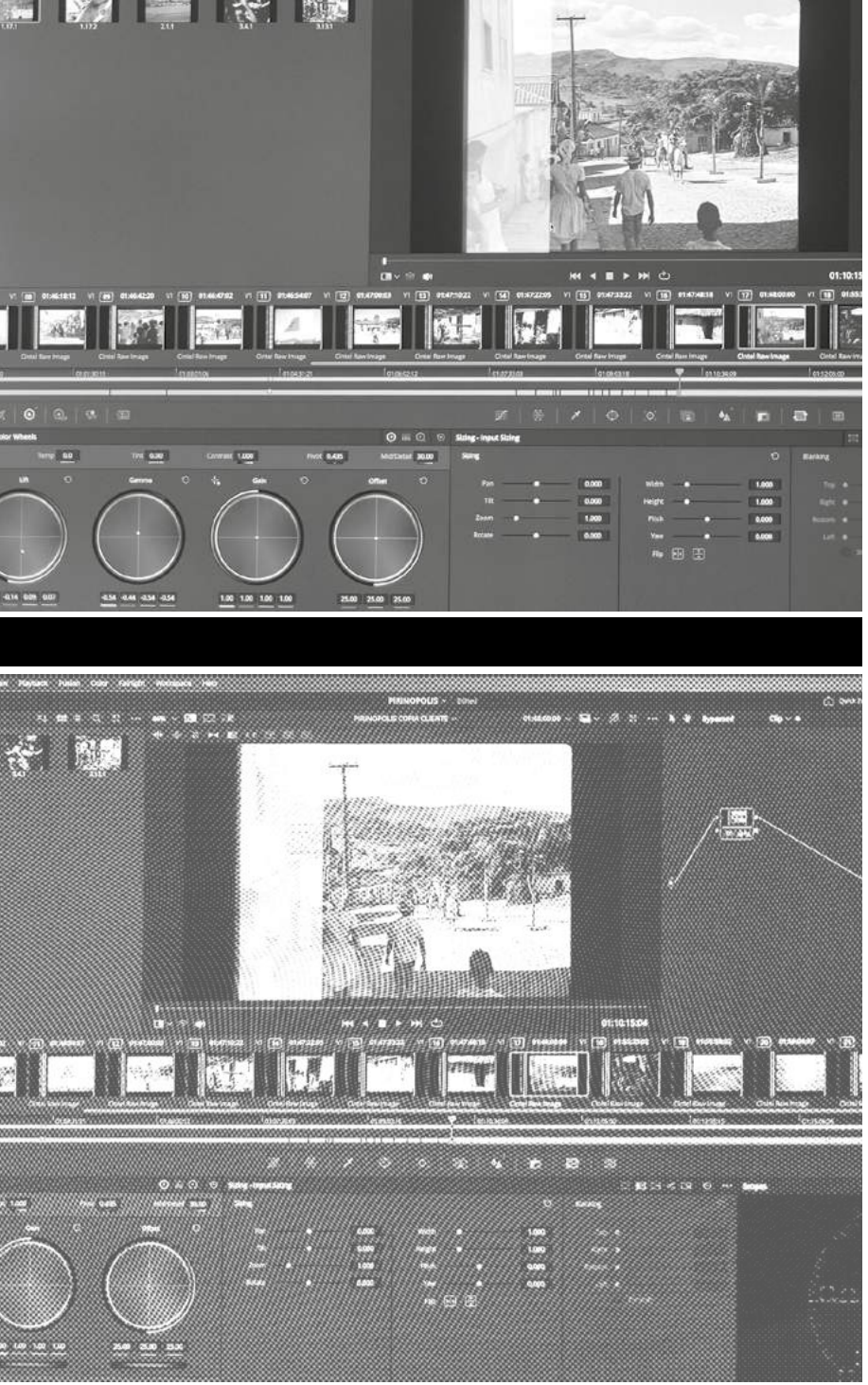
As cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo possuem, cada uma, duas empresas privadas com scanner de filmes.

Na região Sul, na cidade de Curitiba/PR, a Cinemateca de Curitiba, subordinada à Prefeitura de Curitiba, possui um scanner de filmes, assim como o Museu da Imagem e do Som, na cidade de Fortaleza/CE, região Nordeste. Além disso, esta instituição, subordinada à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e gerida pelo Instituto Mirante, apresenta uma estrutura moderna inaugurada em 2022.

Na região central do Brasil, o Arquivo Público do Distrito Federal adquiriu recentemente um scanner de filmes, mas que ainda não está em funcionamento.

A região Sudeste mantém a tradição do cinema brasileiro que é concentrar instituições públicas e privadas, bem como a maior parte dos profissionais especializados.

Esse cenário de concentração tem tudo para ser finalmente modificado com a questão da tecnologia digital. As diversas etapas de um processo de digitalização de filmes não necessitam obrigatoriamente de concentração em um único local. Diferentemente da tecnologia baseada em películas, que obrigatoriamente exigia uma linha de produção, a tecnologia digital permite que as diversas etapas possam ocorrer fisicamente distantes sem atrapalhar o produto final.



Processamento digital de cópia do filme *Pirenópolis, o divino e as máscaras*.
Produção do Instituto Nacional do Cinema e da Universidade de Brasília.
Direção de Lyonel Lucini, 1969

É possível que o scanner esteja no Rio de Janeiro, ou em qualquer outro estado, e que as etapas de processamento da imagem e do som, de marcação de luz, geração de matrizes e versões de exibição possam ser realizadas em qualquer outro lugar. Para isso, além da estrutura de equipamentos e softwares, é necessário e urgente a formação de profissionais que possam atuar nas diversas etapas de um projeto de restauração de filme com o uso da tecnologia digital.

O QUE NOS FALTA FAZER?

O cenário atual da digitalização de filmes no Brasil é bastante promissor, porém é necessário que profissionais especializados estejam participando efetivamente das decisões de caráter estrutural, ou seja, muitas vezes tomadas de decisões tecnicamente inadequadas por profissionais sem a devida capacitação colocam em risco acervos importantes.

Outra questão é que, especialmente em instituições públicas onde se concentra o maior volume de filmes no Brasil, os profissionais responsáveis pelas decisões estruturais devem ser especialistas. É comum, infelizmente, que por causa de questões políticas sejam nomeadas pessoas, e até mesmo servidores públicos, sem a capacidade necessária para a tomada de decisões técnicas.

Outra questão fundamental é a formalização e continuidade de linhas de investimento através de editais públicos específicos para a digitalização de filmes, bem como um percentual do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA),[8] destinado exclusivamente à preservação audiovisual, na qual incluímos digitalização, preservação digital, construção de locais para guarda etc.

Sem um fluxo contínuo de recursos destinados exclusivamente para a preservação audiovisual, viveremos sempre a velha rotina de momentos bons e outros de total inércia. É necessário incluir a preservação audiovisual formalmente nas etapas do audiovisual, tais como produção, distribuição, exibição. Ficaríamos então com produção, distribuição, exibição e preservação. A classe cinematográfica precisa assumir claramente que a preservação faz parte da cadeia do audiovisual.

[8] Fundo Setorial do Audiovisual, um fundo público destinado ao desenvolvimento da indústria audiovisual no país. Ele financia projetos e programas que visam fortalecer a produção, distribuição e exibição de conteúdo cinematográfico e audiovisual nacional.

Os processos digitais do audiovisual vieram se transformando e se atualizando – termo muito usado – de maneira muita rápida; por consequência, a obsolescência se tornou algo frequente em processos digitais. Chegamos, porém, a um momento de certa estabilidade, em que formatos de arquivos de preservação, processamento e exibição já caminham na direção de estabilidade e uso. Mesmo assim, é necessário um acompanhamento contínuo de forma a garantir, ou tentar chegar próximo a isso, que sejam possíveis a migração e a longevidade do uso desses arquivos.

Para isso se faz urgente a criação de grupos de trabalho e/ou estudo contínuos com profissionais de diversas áreas, para a elaboração de recomendações e/ou boas práticas para processos de digitalização de filmes, com o objetivo de uma versão digital para exibição e/ou um processo de restauro.

As experiências internacionais com as boas práticas e recomendações para os processos de digitalização de filmes e preservação digital são muito importantes e já vêm sendo objeto de estudo da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf) faz um bom tempo. Cabe ressaltar que, infelizmente, há uma distância muito grande não só de recursos financeiros, mas também do entendimento, principalmente da classe audiovisual e das três esferas do governo federal brasileiro, sobre a importância e urgência da atividade de preservação audiovisual.

A partir do momento em que tenhamos recomendações e/ou boas práticas para o processo de digitalização de filmes, será viável a análise de projetos junto a possíveis editais e linhas de financiamento.

Uma questão muito importante, presente em outros países e que ainda necessita de crescimento no Brasil, é a expansão de empresas privadas que possam atender a demanda da digitalização de filmes. Temos apenas quatro empresas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo que já realizam projetos importantes e dentro de um padrão de preservação audiovisual, por conta da participação de profissionais especializados. Não há como desenvolver a digitalização de filmes no Brasil somente com as instituições públicas, pela dificuldade de investimentos necessários, pela falta de profissionais especializados, entre outros. Além disso, as instituições públicas não conseguem suportar a demanda de projetos de digitalização, como aconteceu nos últimos anos. A tendência é que cada vez mais esse mercado aumente.

O governo, nas suas três esferas, deveria criar incentivos fiscais para que novas empresas se estabeleçam, se atualizem e possam atender a demanda do mercado. Isso contribuiria para a

preservação do patrimônio audiovisual brasileiro, e também para a formação e criação de novos postos de trabalho.

COMO PRESERVAR?

O maior desafio de arquivos e cinematecas sempre foi como preservar seu acervo. Com a chegada do digital, esse desafio se tornou o mais urgente. Como garantir que informações digitais possam ser acessadas de forma satisfatória com o passar dos anos? Se o documento com suporte de papel poderia ser destruído por insetos e fungos, o que fazer com o arquivo digital para que não seja inacessível ou destruído? Essas e tantas outras questões são preocupações diárias de quem trabalha com acervos digitais, sejam eles representações, sejam nato-digitais.

OUTRA QUESTÃO FUNDAMENTAL É A FORMALIZAÇÃO E CONTINUIDADE DE LINHAS DE INVESTIMENTO ATRAVÉS DE EDITAIS PÚBLICOS ESPECÍFICOS PARA A DIGITALIZAÇÃO DE FILMES, BEM COMO UM PERCENTUAL DO FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL (FSA), DESTINADO EXCLUSIVAMENTE À PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL.

A preservação digital, muito mais complexa e cara do que conhecemos como preservação de filmes em suportes físicos e convencionais, ou seja, anteriores ao digital, é um dos grandes desafios do audiovisual.

A definição dos formatos de arquivos que serão gerados no processo de digitalização e preservados é fundamental.

Muitos arquivos utilizados em processos de digitalização de filmes são chamados arquivos proprietários, o que obriga o uso de softwares específicos e pagos, e hoje ainda se discute sobre quais formatos devem ser "guardados" e de que forma. No processo de captura, geralmente é possível determinar quais tipos de arquivos matrizes serão gerados e como. A partir destes, originam-se outros arquivos com finalidades de processamento e exibição.

Na prática, alguns tipos de arquivo já predominam muito em decorrência da maneira como são utilizados de forma comercial.

Quando pensamos em um projeto de restauro de um filme com o uso da tecnologia digital, a preocupação é que o máximo de informações seja preservado, que as matrizes originais, ou seja, as capturadas no processo de escaneamento, não sofram qualquer

interferência. A partir desses arquivos, são gerados outros que poderão ser processados e gerar os arquivos de difusão e exibição.

É primordial que os procedimentos não provoquem alterações em relação ao original, como a manutenção do formato de imagem, ou seja, a "janela" utilizada na filmagem e exibição, a velocidade de projeção; é preciso manter o mais próximo possível a marcação de luz original, isto é, as suas características originais.

É NECESSÁRIO INCLUIR A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL FORMALMENTE NAS ETAPAS DO AUDIOVISUAL, TAIS COMO PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO, EXIBIÇÃO. [...]. A CLASSE CINEMATOGRÁFICA PRECISA ASSUMIR CLARAMENTE QUE A PRESERVAÇÃO FAZ PARTE DA CADEIA DO AUDIOVISUAL.

O arquivo digital, por sua natureza, faz muitos acreditarem que não necessita de um suporte, mas isso é totalmente equivocado. Desde o momento de sua criação, ele já depende de um suporte para seu armazenamento e, durante todas as etapas do processo de restauro digital, os arquivos matrizes e suas gerações são armazenados em HDs, sem compressão.

Ao final do processo, que deve ser documentado como forma de registro de todas as etapas, é conveniente que todos os arquivos sejam armazenados em dois tipos de suporte distintos. Hoje no Brasil, são armazenados em HDs e fitas LTO.[9]

Os HDs e fitas LTO devem ser encaminhados para a Cinemateca Brasileira e outros arquivos de filmes. Isso não significa que necessariamente essas informações digitais e, por consequência, os filmes estão preservados e serão acessíveis.

A efetiva preservação digital necessita de procedimentos complexos durante a produção dos arquivos e sua preservação, o que compreende o formato dos arquivos, sua compatibilidade, sua possível obsolescência, migrações e tantos outros procedimentos que devem ocorrer de forma contínua.

Um dos muitos desafios é a criação dos centros de processamentos de dados, ou data center,[10] para armazenar, processar e distribuir grandes volumes de dados.

---

[9] LTO (linear tape-open) é um formato para o armazenamento e backup de dados baseado em fitas magnéticas. Essa tecnologia foi desenvolvida por IBM, HP e Seagate para ser um formato aberto, ou seja, para ser um padrão que pudesse ser adotado por qualquer fabricante de acionadores e cartuchos.

[10] Um data center, ou centro de processamento de dados, é uma instalação física que abriga sistemas de computação e equipamentos de rede para armazenar, processar

Para construção de um data center com capacidade de armazenar, processar e distribuir grandes volumes de informação, especialmente informações de arquivos audiovisuais que possuem características muito específicas, são necessários muitos recursos, entre outros, financeiros. Além disso, questões ambientais por causa das mudanças climáticas são algumas barreiras, tendo em vista que um data center necessita de sistemas de refrigeração com uso de água, fontes de alimentação elétrica sem interrupção, entre outros.

O QUE JÁ TEMOS

Nesse momento, em que já possuímos no Brasil uma estrutura de digitalização de filmes em instituições públicas e privadas, ainda que concentrada na região Sudeste, especialmente em empresas privadas, entendo que uma forma de ampliar o acesso a essa estrutura seja a formação de redes de cooperação que possam contribuir com parcerias e, principalmente, com a formação profissional.

Já temos profissionais capacitados, ainda que concentrados especialmente na região Sudeste. Com programas de formação que já acontecem na Cinemateca Brasileira e no Lupa/UFF, esse cenário poderá se modificar.

Há algumas experiências de redes de cooperação que poderão contribuir de forma significativa, tais como:

- Rede Nacional de Arquivos Audiovisuais: criada pelo Ministério da Cultura, tem o objetivo de propor um modelo de governança que promova a integração das instituições públicas e privadas de preservação do patrimônio cultural audiovisual brasileiro. A composição inclui o Conselho Consultivo de Memória, Patrimônio e Preservação Audiovisual, e câmaras técnicas e colegiados de todas as regiões brasileiras. Já está em andamento o diagnóstico das visitas técnicas às cinematecas, museus da imagem e do som e outras instituições ligadas ao Sistema MinC, além da realização de encontros temáticos virtuais com especialistas nas diversas áreas relacionadas à preservação audiovisual.
- Rede de Memória Audiovisual nas Universidades Latino-americanas (Remaul): tem como objetivos estimular o potencial específico de cada laboratório audiovisual,

e distribuir grandes volumes de dados.

desenvolver sua infraestrutura técnica e ampliar a formação em preservação audiovisual nas universidades latino-americanas.

- Fórum dos Museus da Imagem e do Som: visa fortalecer a atuação dos MIS com a promoção de intercâmbio de experiências, espaço de diálogo e fortalecimento das instituições, sendo mais uma iniciativa que poderá funcionar como uma rede de cooperação.

O *SCENARIO*

O cenário atual é bem promissor, mas algumas medidas estruturais são imediatas, entre elas, a criação de editais específicos para a preservação audiovisual, o uso de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual e o entendimento claro da importância e necessidade da preservação audiovisual na cadeia do audiovisual, até mesmo por profissionais do cinema.

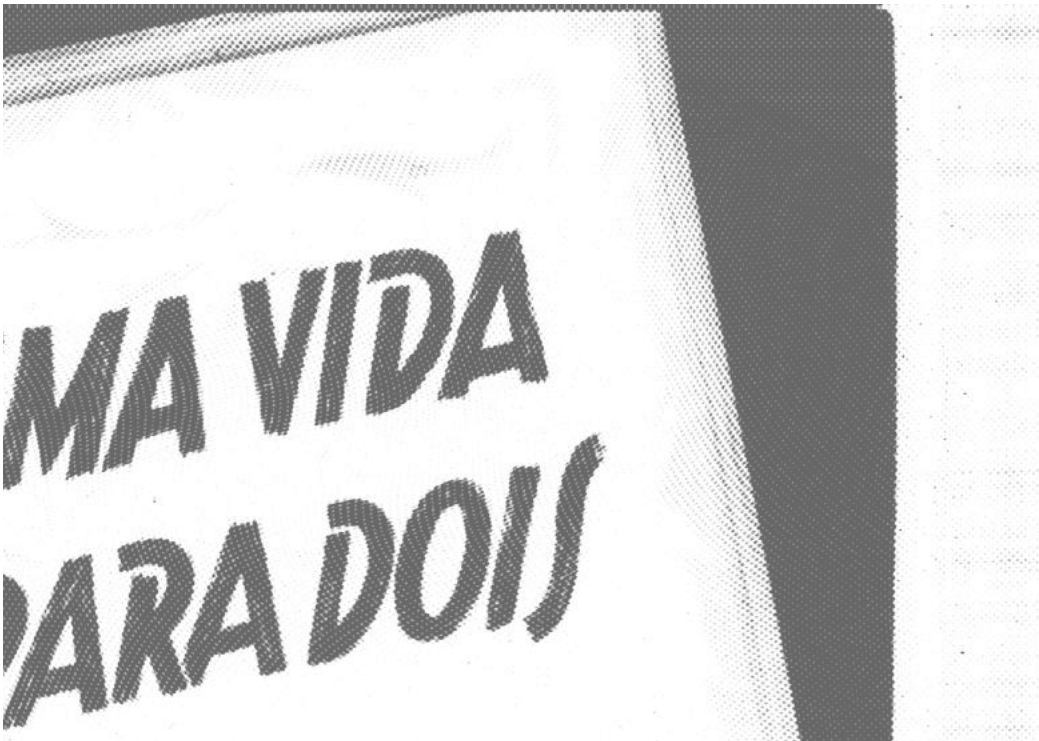
A quantidade de filmes restaurados e/ou com versão digital nos últimos anos deixa evidente que o uso dessa tecnologia já é possível no Brasil.

O encontro de profissionais de preservação e de pesquisa em suas respectivas associações e a reunião em fóruns e redes de instituições que possuem acervos audiovisuais indicam a necessidade de compartilhamento de informações e parcerias, e a Rede de Memória Audiovisual nas Universidades Latino-americanas (Remaul), com o objetivo de ampliar a formação em preservação audiovisual nessas universidades, são iniciativas de atuação conjunta, mas sem um organismo central, como já foi pensado anteriormente.

Diante da enormidade e pluralidade do Brasil, não há como concentrar os recursos, quaisquer que sejam, em uma única instituição ou determinada região. A criação de polos regionais que possam atender diversas organizações poderá funcionar de maneira plena e de acordo com as necessidades de cada uma.

De uma invenção sem futuro, o cinema do presente precisa cada vez mais salvaguardar e preservar o que já foi feito e se preparar para o que virá.

Captura digital de um fotograma 16mm de cópia única do filme *Uma vida para dois*. Produção de Multifilmes S.A. e Memória Civelli Produções Culturais Ltda. Direção de Aramando de Miranda, 1953



REFERÊNCIAS

DIGITAL PRESERVATION FORUM. Disponível em: https://academydigitalpreservation-forum.org/.

FIAF. *The digital statement*: Recommendations for digitization, restoration, digital preservation and access published. 2019. Disponível em: https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-menu.html.

FIAF. *Choosing a film scanner*. 2012. Disponível em: https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/TC_resources/Film_Scanners_v1_2.pdf.

FIAF. *Digital preservation principles*: the basic principles underpinning a trustworthy digital repository, based on the Open Archival Information System (OAIS). [s.d.]. Disponível em: https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/TC_resources/Digital_Preservation_Principles_v2_0.pdf.

USAI, Paolo Cherchi. *The death of cinema*: history, cultural memory and the digital dark age. [s.l.]: British Film Institute, 2001.

OFICINA LANTERNA MÁGICA: UMA RETROSPECTIVA

Cadu Marconi

Historiador e servidor do Arquivo Nacional, especialista em documentos sonoros. Participa da organização da Oficina Lanterna Mágica desde 2018

Lanterna mágica, em termos gerais, é um invento do século XVII em que o uso de uma lâmpada e de um jogo de lentes permite que imagens pintadas numa placa de vidro e posicionadas dentro de uma câmara escura sejam projetadas em tecido ou superfície plana. É essa traquitana – no melhor sentido da palavra, da inventividade – a inspiração para o nome da oficina realizada pelo Arquivo Nacional, na qual interessados criam seus curtas a partir do uso de documentos de arquivo. A Oficina Lanterna Mágica é parte integrante do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, o Arquivo em Cartaz, e desde seu início conecta o conceito de preservação com a difusão documental, possibilitando que documentos de arquivo, alguns recém-digitalizados e inéditos, sejam reapropriados no imaginário coletivo, se prestando a novos usos e interpretações. Aqui pretendemos comentar um pouco das histórias e do alcance dessa oficina.

A realização da Oficina de Criação de Filmes Lanterna Mágica remete ao festival que o precedeu, o chamado Recine, realizado no Arquivo Nacional de 2002[1] até 2014. Em entrevista para a dissertação da pesquisadora Thaís Vanessa Lara,[2] o idealizador Clóvis Molinari relata que a oficina surgiu em 2004, como forma de suprir uma provável falta de filmes de arquivo inscritos para a Mostra Competitiva. Cabe apontar que em 2002, quando do lançamento do festival, e em 2004, quando foi realizada a primeira oficina de vídeo, o Recine era pioneiro no Brasil ao congregar debates sobre arquivos, audiovisual e preservação. Foi criado em um contexto de percepção da finitude dos polímeros utilizados como suporte para o registro cinematográfico, e da idealização, *grosso modo* desde inícios da década de 1980, de festivais ao redor do mundo que exibiam filmes antigos, debatendo a obsolescência de seus suportes físicos e a necessidade da preservação. Os documentos audiovisuais e sonoros ainda ganhavam olhares desconcertados sob o conceito hoje defasado de "documentos especiais", pois se distanciavam das especificidades do documento textual, a norma fundacional dos arquivos. Foi a partir desse contexto que o Recine ganhou forma e fôlego, entrando na teia de debates sobre o audiovisual brasileiro e a preservação documental. Ao longo dos anos, agregou novas oficinas e debates realizados no espaço

[1] Em 2002 levou o nome de Mostra Nacional de Filmes de Arquivo, com exibição de filmes das primeiras décadas do cinema e poucos fóruns de debate. Em 2004 receberia o nome de Recine, com formato mais amplo e abrangência internacional.

[2] Clóvis Molinari, idealizador do Recine, fala sobre a oficina em entrevista concedida à Thaís Vanessa Lara, em 6 e 7 de março de 2017, para o trabalho de conclusão do I Curso de Capacitação para Gestores de Bens Culturais (Lara, 2017).

da sede da instituição, no Rio de Janeiro, e em sua regional em Brasília (além de eventuais mostras itinerantes).

No entanto, em 2015, uma disputa judicial entre Arquivo Nacional e a produtora Rio de Cinema – que havia coproduzido edições anteriores – impediu o uso do nome "Recine" pelo Arquivo Nacional. A continuidade do festival sediado pela instituição foi garantida pelas equipes de trabalho da instituição, que o rebatizou com o nome de "Arquivo em Cartaz". A oficina de criação de filmes tampouco sentiria o baque: já grandinha, com seus 12 anos vividos, passaria a se chamar Oficina de Criação de Filmes Lanterna Mágica. No ano seguinte, 2016, os filmes da oficina ganharam uma mostra própria – a Mostra Lanterna Mágica – e começaram a concorrer entre si.

Aqui, como gira o mundo e nossa oficina junto,[3] a perspectiva surge de um significativo marco: a décima edição do festival e a nona edição da oficina, que acontece neste ano de 2025. Fazendo um breve retrospecto, já passaram pela Oficina Lanterna Mágica mais de 180 participantes, selecionados entre as mais de quinhentas pessoas que se inscreveram, e foram produzidos 53 curtas-metragens a partir do acervo do Arquivo Nacional. As inscrições para a oficina sempre foram e são abertas ao público geral com apenas duas exigências: que os candidatos sejam maiores de idade e que não tenham participado de nenhuma edição anterior. Os critérios de seleção foram mudando ao longo do tempo, abrangendo demandas sociais inescapáveis, mas mantiveram dois requisitos iniciais: o currículo e uma breve carta de intenções. O pedido de currículo tem como objetivo mapear o conhecimento prévio do participante, mais do que garantir sua seleção, pois as cartas, muitas vezes apaixonadas e reveladoras, tendem a definir mais, sendo um capítulo à parte.

NESTE ANO DE 2025, BOA PARTE DOS DEBATES E DEMAIS DOCUMENTOS EM VÍDEO PRODUZIDOS NA OFICINA LANTERNA MÁGICA, NO ARQUIVO EM CARTAZ E NO RECINE ESTÃO SENDO IDENTIFICADOS, DESCRITOS E DIGITALIZADOS, E EM BREVE ESTARÃO DISPONÍVEIS AO PÚBLICO.

[3] Nas revistas dedicadas ao festival (Recine e Arquivo em Cartaz), já foram escritos dois excelentes artigos, por Antônio Laurindo e Mariana Lambert (2012) e Ana Moreira (2016).

Os alunos são selecionados dentro do número de vagas estabelecido em cada ano, e têm sempre uma ou duas semanas de aulas teóricas com instrutor/a contratado/a, cineasta ou profissional de reconhecida atuação na área de cinema e preservação audiovisual. Participaram da oficina como instrutores/as nomes como Joel Pizzini (2015 a 2017), Célia Freitas (2019), Patricia Machado (2020), Alice de Andrade (2021), Bruna Callegari (2022) e Joel Zito (2025), além da presença constante de servidores na grade de aulas, quando expõem suas experiências de trabalho.

Ano	Instrutor/a	Pessoas inscritas	Pessoas selecionadas	Filmes realizados
2015	Joel Pizzini	107	22	7
2016	Joel Pizzini	87	30	7
2017	Joel Pizzini	59	21	8
2018	Servidores e convidados	22	12	4
2019	Célia Freitas	56	20	6
2020	Patrícia Machado	33	15	5
2021	Alice de Andrade	99	20	5
2022	Bruna Callegari	63	26	6
2023	não ocorreu oficina			
2024	não ocorreu festival[4]			
2025	Joel Zito	34	20	5
total		**560**	**186**	**53**

Durante as aulas teóricas, os participantes se dividem, com mediação do/a instrutor/a, em grupos de interesses comuns, para idealizar e realizar um curta com ao menos 30% de imagens de arquivo e 20% de documentos especificamente do acervo do Arquivo Nacional. Cada grupo edita e finaliza seu filme em uma

[4] Organizar um festival desse porte sempre trouxe desafios, muitas vezes relacionados à necessidade de investimento, contratações de serviços e, para isso, apoio institucional. Em 2023, com a instituição sob nova administração, houve um esvaziamento do festival e a concentração de decisões nos altos postos diretivos, afastando a participação efetiva dos servidores. O Arquivo em Cartaz aconteceu sem Mostra Competitiva, Oficina Lanterna Mágica e Mostra Arquivos do Amanhã, atividades centrais de sua programação. No ano seguinte, em 2024, não ocorreu festival, que vem sendo reconstruído em 2025.

ilha de edição externa contratada, onde têm direito a trinta horas de uso, com equipamento de ponta e trabalho de editor/a com experiência. Dessa maneira, conseguimos garantir minimamente uma possibilidade de nivelamento técnico entre alunos de diferentes níveis de contato com o mundo audiovisual, assegurando que as escolhas estéticas sejam o motor principal dos filmes realizados. Não o conhecimento da técnica, mas a concepção, a ideia e sua execução.

Imagens da Oficina Lanterna Mágica em vários anos

A realização da oficina antecede a programação oficial do festival, estabelecida no circuito cultural ou de cinema no último trimestre do ano. Assim, a atividade tem se configurado como o ponto inicial dos trabalhos do Arquivo Nacional com o festival, iniciando suas atividades no meio do ano e se estendendo até o final do mesmo ano. São aproximadamente seis meses de trabalho distribuídos entre processos internos, contratações, contato com alunos, aulas em si, uso da ilha de edição e a Mostra Lanterna Mágica. O que não consta nos cronogramas internos ainda – e isso talvez seja sintomático do funcionamento de instituições de guarda em geral – é a etapa de "desprodução", na qual há a necessidade de organizar as pastas de arquivos digitais, para municiar de informações os futuros curadores e produtores do Arquivo em Cartaz. Neste ano de 2025, entretanto, boa parte dos debates e demais documentos em vídeo produzidos na Oficina Lanterna Mágica, no Arquivo em Cartaz e no Recine estão sendo identificados, descritos e digitalizados, e em breve estarão disponíveis ao público no Sistema de Informações do Arquivo Nacional, sob o código de fundo "HM".

FAZENDO UM BREVE RETROSPECTO, JÁ PASSARAM PELA OFICINA LANTERNA MÁGICA MAIS DE 180 PARTICIPANTES, SELECIONADOS ENTRE AS MAIS DE QUINHENTAS PESSOAS QUE SE INSCREVERAM, E FORAM PRODUZIDOS 53 CURTAS-METRAGENS A PARTIR DO ACERVO DO ARQUIVO NACIONAL.

Cabe pontuar que, se até 2019 o espaço sede da oficina era o miniauditório do Arquivo Nacional, o advento da pandemia de covid-19 em 2020 consolidou outro formato, virtual. À época um desafio, a escolha deu certo e modificou profundamente a oficina. Sobre esse modelo virtual, há algumas questões a se apontar: em primeiro lugar, foi difícil, porém importante, a decisão de continuar a realizar o festival e especificamente manter a Oficina Lanterna Mágica funcionando em formato virtual. Contamos em 2020 com o aplicativo Zoom como ferramenta para juntar alunos, servidores e instrutora. De 2021 em diante, adotamos a plataforma Microsoft Teams (adotada pela instituição como aplicativo oficial de comunicação). Para além da realização dos filmes nesse cenário inóspito da pandemia global de covid-19, percebemos a possibilidade de juntar on-line pessoas de diversas partes do país, algo que seria aprofundado nas edições seguintes, trazendo questionamentos sobre o quanto

nossas ações, enquanto instituição que se pretende nacional, foi e ainda é marcada por uma *litoraneidade sudestina*. Isso reverberou em esforços de ampliar e modificar a curadoria dos documentos oferecidos aos que participam, visto que a maioria das imagens – tão familiares para cariocas e fluminenses – se provaram distantes para participantes de outras regiões do país. O processo de edição foi realizado igualmente de forma virtual, com o editor contratado compartilhando sua tela e os participantes dos grupos orientando em tempo real a edição. Parecia novo e arriscado, porém funcionou perfeitamente.

Em 2021, como escolha da equipe organizadora, mas também imposição da realidade, surge no edital pela primeira vez o critério de equidade regional adotado na seleção dos participantes. Com um número recorde de inscritos (99), tivemos representados, na seleção final, 14 estados brasileiros (Alagoas, Bahia, Distrito Federal, Espírito Santo, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul e São Paulo). Embora exitosa a nova política – naquele ano de 2021 mais do que nos seguintes –, não houve inscrição de candidatos do Norte do país, o que aponta para uma necessidade não pontual, mas constante e ativa para o Arquivo se tornar Nacional.

Há ainda uma alteração qualitativa em relação às edições anteriores: começamos a oferecer, na seleção de documentos ofertados aos participantes, também documentos iconográficos, sonoros, escritos e cartográficos, além dos já tradicionais arquivos fílmicos (audiovisuais).

Com os cinco filmes realizados na edição de 2025, já são 53 curtas-metragens com documentos de arquivo produzidos no âmbito da Oficina Lanterna Mágica. Dentre eles, alguns produzidos por servidores do próprio Arquivo Nacional, de diversas áreas. São filmes-ensaio, ficções, documentários, com uso de acervo pessoal, acervo do AN e de outras instituições. Alguns tiveram acolhida em outros festivais, como é o caso, por exemplo, de *Testemunha ocular da história*, *Sou indesejável*, *Margaridinha: uma criança antiga*, *Descompostura*, *República do mangue*, *O riso é uma coisa muito séria* e *Recordações de ontem*. Eles também se tornaram arquivos e estão acessíveis através do Sian.

Como derivação também desses anos de diálogo entre servidores, oficineiros e instrutores, o festival de 2024 produziu uma "metaoficina", sucesso de público, com 71 inscritos representando 49 entidades coletivas. O intuito era relatar a experiência de fazer uma oficina pública e gratuita desse teor em uma instituição

pública e oferecer os caminhos para que ela seja replicada ou adaptada em outros contextos. Embora tenha sido criada como resposta diante da frustração com a não realização da oficina em 2024, o evento permitiu repensar nossos conceitos diante da exposição e do debate com outras realidades institucionais. Já são gigas e gigas de memória digital da Oficina Lanterna Mágica, entre curtas e documentos internos relatando a preparação de uma atividade desse porte, além da experiência de diversos servidores da instituição que já participaram da feitura da oficina, como organizadores ou alunos.

Uma pesquisa mais aprofundada demonstraria se o formato e os curtas produzidos já ganharam capilaridade nas instituições de memória Brasil afora – ou mesmo instituições de ensino, como forma de difusão de acervos. Para quem quiser se aprofundar, uma breve busca on-line oferta uma série de publicações, acadêmicas e de divulgação científica, que citam ou analisam a oficina, mas nada que substitua um mergulho nos curtas produzidos. Que possam, eles e a Oficina Lanterna Mágica, seguir projetando nossas ideias no tempo e no espaço!

REFERÊNCIAS

LARA, Thaís Vanessa. *Patrimônio, audiovisual e educação*: uma análise sobre os festivais internacionais de cinema de arquivo – O Recine e o Arquivo em Cartaz. Dissertação (Trabalho de Conclusão de Curso em Gestão de Bens Culturais) – Centro Lucio Costa (CLC), Rio de Janeiro, 2017.

LAURINDO, Antônio; LAMBERT, Mariana. Arquivo em movimento: o uso de imagens de arquivo nas oficinas de vídeo do Recine. *Recine*: A arte do humor no cinema, ano 9, n. 9, 2012.

MOREIRA, Ana. Oficina de Criação de Filmes Lanterna Mágica. *Revista Arquivo em Cartaz*: 100 anos do samba, n. 2, 2016.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

2	Acervo pessoal Viviane Gouvêa
3	Serra de Ibiapaba/CE, 2/1970. Correio da Manhã. BR_RJANRIO_PH_0_FOT_02936_m0003de0003
5	Abertura do texto APRESENTAÇÃO: UM ARQUIVO CHAMADO TERRA Amazonas, s.d. Correio da Manhã. BR_RJANRIO_PH_0_FOT_06181_m0001de0058
11	Abertura do texto HOMENAGEM A FÁTIMA TARANTO Acervo pessoal família de Fátima Taranto/acervo Arquivo em Cartaz
16	Abertura do texto CINEMA DA TERRA Ehrenreich, Paul. Anthropologische Studien über die Urbewohner Brasiliens vornehmlich der Staaten Mato Grosso, Goyas und Amazonas (Purus-Gebiet): nach sigenen Aufnahmen und Beobachtungen in den Jahren 1887 bis 1889. Ano: 1899. OR 1498. OR_1498_P_XVIII_Corte Coudreau, Henri Anatole. Voyage au Tocantins-Araguaya: 31 décembre 1896-mai 1897. Ano: 1897. OR_1680_P169
27	Abertura do texto *O TERRITÓRIO*: CINEMA INDÍGENA PARA RESISTIR E DEFENDER A TERRA Nativos coroados em aldeamento no Paraná. S.d. Correio da Manhã. BR_RJANRIO_PH_0_FOT_04447_113
39	Abertura do texto O REGISTRO DE MEMÓRIA ENQUANTO DADO POLÍTICO Registro da visita do presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1950) no Vale do São Francisco, 8/1949. Correio da Manhã. BR_RJANRIO_EH_0_FOT_PRP_04374_m0012de0017

44 Abertura do texto SUSTENTABILIDADE NO AUDIOVISUAL: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA UMA PRODUÇÃO DE BAIXO IMPACTO AMBIENTAL

Acervo pessoal Viviane Gouvêa

54 Abertura do texto ENCONTROS NO TEMPO: DIÁLOGOS ENTRE CRIANÇAS, CINEMA, ARQUIVO E EDUCAÇÃO

Acervo Divisão de Educação. BR_RJANRIO_FF_FMF_7_3_1_1

66 Abertura do texto UMA PENSATA SOBRE ARQUIVOS AUDIOVISUAIS E A TRAJETÓRIA DO SETOR DE IMAGENS EM MOVIMENTO DO ARQUIVO NACIONAL: UMA HISTÓRIA DE AMOR

Acervo pessoal Viviane Gouvêa

76 Abertura do texto POR QUE UM ARQUIVO AUDIOVISUAL?

Acervo pessoal Viviane Gouvêa

89 Abertura do texto DO ARQUIVO AO CINEMA: PESQUISA E REAPROPRIAÇÃO DE IMAGENS EM MOVIMENTO DO ARQUIVO NACIONAL

Acervo pessoal Viviane Gouvêa

101 Abertura do texto MAPEAMENTO DOS ACERVOS DECLARADOS DE INTERESSE PÚBLICO E SOCIAL PELO CONARQ: UM PANORAMA DOS QUE POSSUEM DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

Vistas aéreas da Transamazônica (Altamira), 10/1972. Correio da Manhã. BR_RJANRIO_EH_0_FOT_EVE_15728_m0009de0049

109 Abertura do texto O *SCENARIO* DA DIGITALIZAÇÃO DE FILMES NO BRASIL

Acervo pessoal Mauro Domingues

123 Abertura do texto OFICINA LANTERNA MÁGICA: UMA RETROSPECTIVA

Acervo pessoal Cadu Marconi

Composição em Cambria e Roboto Condensed

Adriana Carvalho Koyama

Alessandro Ferreira Costa

Antonio Laurindo

Ariene Ferreira

Cadu Marconi

Fabrícia Sterce

Janelene Freire Diniz

Karla Lopes Beck

Mariana Lambert

Mauro Domingues

Olinda Wanderley Tupinambá

Walmor Martins Pamplona

ARQUIVO NACIONAL

MINISTÉRIO DA GESTÃO E DA INOVAÇÃO EM SERVIÇOS PÚBLICOS

GOVERNO DO BRASIL