



Universidade de Brasília – UnB
Faculdade de Ciência da Informação – FCI
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação – PPGCInf

Angélica Gasparotto de Oliveira

Preservação de Acervos Fílmicos no Distrito Federal

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Paula Manini

BRASÍLIA

2013



Universidade de Brasília – UnB
Faculdade de Ciência da Informação – FCI
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação – PPGCInf

Preservação de Acervos Fílmicos no Distrito Federal

Angélica Gasparotto de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Ciência da Informação da
Universidade de Brasília, como requisito
parcial para obtenção do grau de mestre em
Ciência da Informação

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Paula Manini

BRASÍLIA
2013

Dedico este trabalho a todos
aqueles empenhados em mostrar
a importância da criação de
uma cinemateca no Distrito Federal.

Agradecimentos

À minha família, pelo apoio que me fez chegar até aqui.

Ao Thiago, que esteve ao meu lado no último ano, pelas horas que passou comigo enquanto eu fazia este trabalho e pelo apoio incondicional que tornou minha vida mais feliz.

À Miriam Manini pela orientação e à banca examinadora formada pelos professores Cynthia Roncaglio e Marcos de Souza Mendes, pelas sugestões que tanto enriqueceram o trabalho.

À Lillian Maria Araújo de Rezende Álvares suplente da banca e coordenadora do PPGCInf por todo o apoio prestado.

Ao Gustavo Chauvet, Manfredo Caldas, Márcio Curi, Marcus Ligocki, Vladimir Carvalho, Waldir de Pina e à Rafaella Felix, pelas entrevistas gentilmente cedidas e que tanto me inspiraram a continuar a pesquisa.

Aos profissionais que trabalham em instituições que abrigam acervos de filmes no Distrito Federal, por terem respondido ao questionário colaborando imensamente com o resultado da pesquisa.

À Agnês do Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal, pelo apoio fornecido à pesquisa e pela gentileza de ceder documentos que reiteram o que foi descrito no presente trabalho.

À Mari Giuberti e Raphael Greenhalgh, meus amigos e colegas de mestrado, pela boa convivência e interessantes discussões sobre Ciência da Informação, e igualmente pelo apoio.

Ao Chico, Joanita, Miguel Ângelo e Thayse pela ajuda na formatação do trabalho e pela força.

Ao tio Coca pela ajuda na tradução do resumo.

E a todos os amigos que me apoiaram nesses dois anos.

“Esses primeiros filmes são um chamado à ordem do mundo. Eles atingem, com a inocência das primeiras vezes, o objetivo sonhado pela poesia: regenerar uma percepção que se tornara por demais habitual, devolver ao olhar a admiração de suas origens, o engrandecer”.

Rittaud-Hutinet

RESUMO

Brasília foi filmada desde sua construção quando foram criados os cinejornais e, com a vinda de vários cineastas a partir da década de 1960, a produção da memória fílmica da cidade aumentou, e a realização de imagens em movimento cresceu exponencialmente, formando os acervos de filmes do Distrito Federal. Contudo, algumas reportagens relatam a perda de acervos fílmicos de pioneiros que filmaram a construção de Brasília mostrando que não há conhecimento sobre os locais onde são armazenadas e preservadas estas produções. Por isso a pesquisa teve como objetivo descrever como e onde é realizada a preservação de acervos fílmicos no Distrito Federal, pois existem instituições preocupadas com esta temática na capital, mas não se sabe ao certo se elas conseguem atingir os objetivos de fazer com que aconteça a guarda dos filmes brasileiros de forma correta. A revisão de literatura aborda aspectos relacionados às instituições ligadas à preservação de filmes no Brasil e no Distrito Federal e à indexação de filmes de forma a preservá-los e recuperá-los, assim como aspectos relacionados à composição física das películas cinematográficas e princípios de preservação. Uma das estratégias metodológicas foi a realização de entrevistas em instituições que abrigam filmes, em instituições coletoras de cultura e em produtoras de filmes existentes no Distrito Federal; foi também aplicado um questionário nas instituições que contêm acervos de filmes na capital, com a finalidade de responder ao objetivo da pesquisa. Concluiu-se que, apesar de a capital do país ter uma produção cinematográfica bastante expressiva, grande parte dos filmes dos cineastas locais se encontra em outros estados e os que permanecem na cidade estão recolhidos, em sua maioria, no Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). Notou-se ainda que grande parte das instituições que abrigam de alguma forma acervos de filmes relacionados à cidade não os preserva de forma adequada, devido a vários fatores, o que ressalta a importância da criação de uma cinemateca no Distrito Federal.

Palavras-chave: Acervos fílmicos; Cinemateca; Distrito Federal; Filmes brasileiros; Preservação fílmica.

ABSTRACT

Brasília was filmed since its construction when there were created the newsreels and, with the coming of several filmmakers in the 1960s, the production of filmic memory of the city increased, and the realization of motion pictures grew exponentially forming the Distrito Federal movies collections. However, there are reports about the loss of filmic collections of pioneers who filmed the construction of Brasilia what shows that there is no knowledge about the places where these productions are stored and preserved in DF. This research aims to describe how and where the preservation of filmic collections is held in DF, because there are institutions concerned with this issue in the capital, but it is not known if these institutions are able to make the custody of films in Brasília happen correctly. The literature review addresses aspects related to institutions of film preservation in Brazil and Distrito Federal and indexing of films in order to preserve them and retrieve them in institutions, as well as aspects related to the physical composition of the films and preservation principles. One of the methodological strategies was conducting interviews in institutions that house movies, memorabilia and Film Studios in the Distrito Federal; a questionnaire was applied in institutions containing collections of films in the capital, seeking to answer the research objective. The conclusion is that, despite the capital having a very expressive filmmaking, most films of local filmmakers are in other states and those which remain in the city are mostly collected in the Public Archive of Distrito Federal (ArPDF). It was noted also that most of the institutions that house collections of films related to the city do not preserve them properly, due to various factors, which emphasizes the importance of creating a cinematheque in Distrito Federal.

Keywords: Cinematheque; Distrito Federal; Film collections; Films from Brasília; Film preservation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Subsolo do Grand Café, Paris	1
Figura 2 - Paulo Emílio Salles Gomes no IX Congresso Federação Internacional de Arquivos de Filmes	3
Figura 3 - Dino Cazzola	4
Figura 4 - Inauguração do primeiro cinema de Brasília	8
Figura 5 – Gomes na IV Jornada Nacional de Cineclubes	21
Figura 6 - Filmes destruídos no incêndio da Cinemateca Brasileira	22
Figura 7 - Cinemateca Brasileira destruída por incêndio	23
Figura 8 - Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.....	35
Figura 9 - Inauguração de Brasília (Palácio do Planalto).....	38
Figura 10 - Vladimir Carvalho com a placa da Fundação Cinememória	47
Figura 11 - Bibliotecário examina latas de filme em um arquivo.....	49
Figura 12 - Diagrama representando pesquisas mistas	72
Figura 13 - Marcus Ligocki.....	83
Figura 14 - Manfredo Caldas e Márcio Curi	88
Figura 15 - Waldir de Pina	97
Figura 16 - Rafaella Felix.....	100
Figura 17 - Vladimir Carvalho	104
Figura 18 - Gustavo Chauvet.....	109

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Porcentagem de filmes em suporte original e cópia.....	116
Gráfico 2 - Tipo de suporte dos filmes	117
Gráfico 3 - Base de formação das películas	118
Gráfico 4 - Formação em Conservação e/ou Restauração.....	119
Gráfico 5 - Formação acadêmica.....	120
Gráfico 6 - Outras áreas de formação	121
Gráfico 7 - Equipamentos para projeção de filmes	122
Gráfico 8 - Temperatura para filmes em preto-e-branco.....	123
Gráfico 9 - Temperatura para filmes em cores	124
Gráfico 10 - Umidade relativa dos acervos	125
Gráfico 11 - Sistemas de proteção contra incêndios	126
Gráfico 12 - Ocorrências registradas nos acervos.....	127
Gráfico 13 - Situação dos recursos das instituições	128
Gráfico 14 - Técnicas de restauração dos filmes.....	129
Gráfico 15 - Indexação dos filmes	130
Gráfico 16 - Utilização de diretrizes da Federação Internacional de Arquivos de Filmes.....	131
Gráfico 17 - Prática de migração de suportes.....	132
Gráfico 18 - Depósito legal	133
Gráfico 19 - Disponibilidade dos filmes das instituições	134
Gráfico 20 - Tipos de busca no Sistema de Recuperação da Informação	135

LISTA DE SIGLAS

- ABCV** – Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo
- ABD** – Associação Brasileira de Documentaristas
- ABPA** – Associação Brasileira de Preservação Audiovisual
- AI-5** – Ato Institucional Número 5
- ArPDF** – Arquivo Público do Distrito Federal
- Capex** – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CeDoc** – Centro de Documentação
- CONARQ** – Conselho Nacional de Arquivos
- CPCB** – Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro
- DF** – Distrito Federal
- DVD** – *Digital Versatile Disc*
- EMBRAFILME** – Empresa Brasileira de Filmes
- FAC** – Faculdade de Comunicação
- FIAF** – Federação Internacional de Arquivos de Filmes
- FNPM** – Fundação Nacional Pró-Memória
- GDF** – Governo do Distrito Federal
- IBICT** – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
- ICA** – Instituto Central de Artes
- ICC** – Instituto Central de Comunicações
- IdA** – Instituto de Artes
- IFLA** – Federação Internacional de Associações de Bibliotecários e Bibliotecas
- IHGDF** – Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal
- IPHAN** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- JSTOR** – *Journal Storage*
- MAM** – Museu de Arte Moderna
- MdM** – Memória do Mundo
- MEC** – Ministério da Educação
- MIAP** – *Moving Image Archiving and Preservation*
- MinC** – Ministério da Cultura
- MNIS** – Museu Nacional da Imagem e do Som
- NIST** – *National Institute of Standards and Technology*
- NOBRADE** – Norma Brasileira de Descrição Arquivística

NOVACAP – Companhia Urbanizadora da Nova Capital

SAv – Secretaria do Audiovisual

SRI – Sistema de Recuperação da Informação

UNESCO – *United Nations Educational Scientific and Cultural Organization*

VHS – *Video Home System*

SUMÁRIO

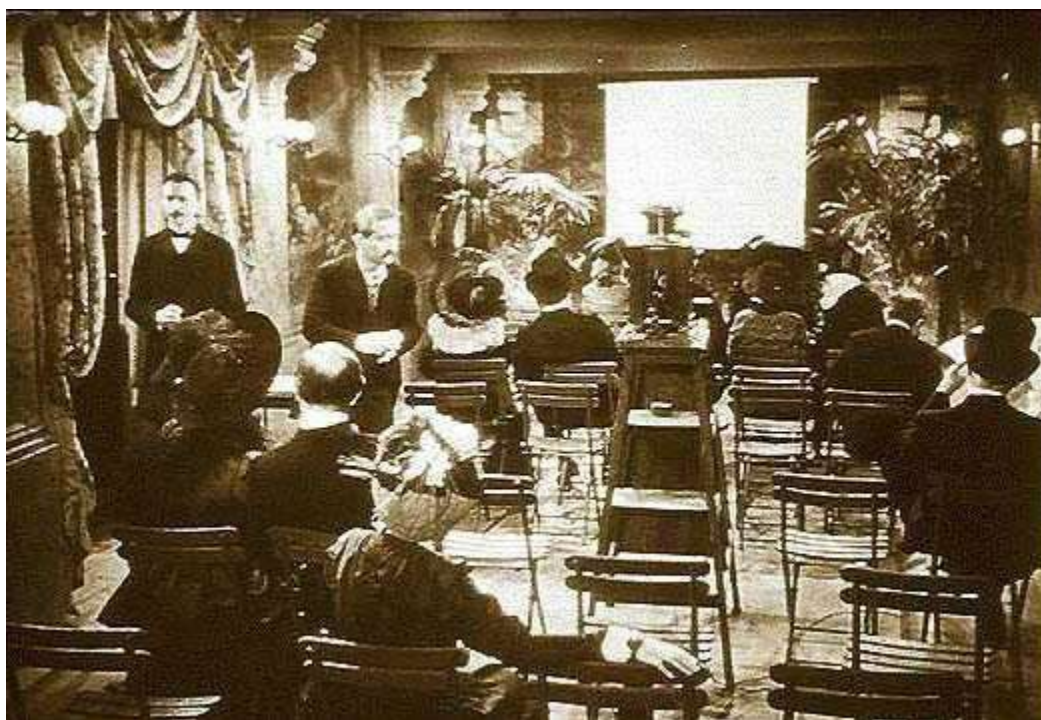
1	INTRODUÇÃO	1
1.1	Definição do problema	5
1.2	Objetivos	5
1.2.1	Objetivo geral	5
1.2.2	Objetivos específicos	5
1.3	Justificativa	6
2	REVISÃO DE LITERATURA	10
2.1	Os acervos de filmes no Brasil	13
2.1.1	Aspectos históricos	14
2.1.1.1	<i>A Cinédia</i>	15
2.1.1.2	<i>A Cinemateca Brasileira</i>	19
2.1.1.3	<i>A Cinemateca do Museu de Arte Moderna</i>	25
2.1.1.4	<i>A Cinemateca de Curitiba</i>	26
2.1.1.5	<i>O Arquivo Nacional</i>	27
2.1.1.6	<i>O Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro</i>	28
2.1.2	Instituições recentes do Cinema Brasileiro	29
2.2	Acervos de filmes do Distrito Federal	32
2.2.1	Cinema e memória no Distrito Federal	32
2.2.2	Aspectos históricos	35
2.2.3	Instituições no Distrito Federal	43
2.3	Preservação de acervos fílmicos	48
2.3.1	Composição física das películas cinematográficas	53
2.3.2	Princípios de preservação	57
2.3.3	Direitos autorais	62
2.3.4	A análise indexadora	64
3	METODOLOGIA	71
3.1	Especificação do plano de pesquisa	71
3.2	Especificação do universo e amostra	73
3.3	Instrumentos de coleta de dados	74
3.3.1	Questionário	74
3.3.2	Entrevistas	75
3.4	Pré-teste	77
3.5	Coleta de dados e análise dos resultados	78

3.6	Dificuldades encontradas durante a pesquisa.....	80
3.7	Análise dos resultados.....	81
3.7.1	Análise das entrevistas	82
3.7.2	Análise dos questionários	116
4	CONCLUSÕES	136
4.1	Análise de alcance dos objetivos específicos	136
4.2	Considerações finais.....	144
5	REFERÊNCIAS	148
APÊNDICE A – LISTA DE INSTITUIÇÕES.....		157
APÊNDICE B – LISTA DE PRODUTORAS E INSTITUIÇÕES COLETORAS DE CULTURA		158
APÊNDICE C – APRESENTAÇÃO E ROTEIRO DO QUESTIONÁRIO.....		159
APÊNDICE D – ROTEIRO DA ENTREVISTA PARA INSTITUIÇÕES		166
APÊNDICE E – ROTEIRO DA ENTREVISTA PARA PRODUTORAS E INSTITUIÇÕES COLETORAS DE CULTURA		168
ANEXO A – DOCUMENTOS RELATIVOS À DOAÇÃO DE FILMES PELO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO DISTRITO FEDERAL AO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL.....		170
ANEXO B – FILMOGRAFIA DO CINEMA EM BRASÍLIA.....		174

1 INTRODUÇÃO

A data oficial do nascimento do cinematógrafo é 18 de dezembro de 1895, no subsolo do Grand Café, em Paris. O “moedor de imagens”, como disse uma espectadora, foi apresentado ao público pelo industrial lionês Antoine Lumière, pela primeira vez, numa sessão paga (BEYLIE, 1991, p. 63).

Figura 1 - Subsolo do Grand Café, Paris



Fonte: <http://artesanuais.blogspot.com.br/2009/09/historia-do-cinema.html>. Acesso em: 01 jun. 2012.

Sabe-se que o nitrato de celulose foi a primeira substância usada para a produção de películas em 35 mm; posteriormente, foi substituído pelo diacetato de celulose. O suporte de nitrato deteriora-se rapidamente quando exposto a variações climáticas, além de ser auto-inflamável e tóxico, daí o grande número de incêndios em cinematecas e arquivos de filmes.

Esta fatalidade letal do cinema, e em particular do cinema mudo, é em si paradoxal, sendo a imagem em movimento a representação da vida e do tempo. Mas é como se a própria representação da vida tivesse a necessidade de exprimir o seu carácter efêmero através da sua desintegração, sintomas visíveis que anunciam a sua morte. A “doença” que rói o corpo das imagens em nitrato de celulose manifesta-se sempre de maneira aleatória e imprevisível [...] (GIL, 2007, p. 29).

Em 1938, foi fundada, em Paris, a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) que em 1987 já possuía representantes em todos os continentes do mundo. Atualmente é o órgão mundial responsável por agregar países do mundo todo com o objetivo de promover discussões e lançar comitês e projetos sobre a preservação fílmica.

Além de arquivos membros da FIAF, pode-se citar várias outras instituições estrangeiras que disponibilizam informações para maiores cuidados com a memória cinematográfica ao redor do mundo, além de guias práticos para arquivos audiovisuais da *United Nations Educational Scientific and Cultural Organization* (UNESCO).

Os aspectos históricos relacionados à criação de locais para salvaguarda de filmes no Brasil estão intimamente ligados à criação da Cinédia e da Cinemateca Brasileira de São Paulo.

A Cinédia, primeiramente uma produtora de sucesso gerida por Adhemar Gonzaga e fundada em 1930, foi transformada posteriormente por ele mesmo – dado o entendimento do risco que as películas cinematográficas corriam – em um grande arquivo de filmes que existe até os dias atuais, agora sob a gestão de sua filha, Alice Gonzaga.

A Cinemateca Brasileira pode ser considerada a instituição que impulsionou a criação de acervos fílmicos e cinematecas no Brasil e foi projetada pelo historiador Paulo Emílio Salles Gomes, o mesmo a integrar o corpo docente do primeiro curso superior de cinema do Brasil, na Universidade de Brasília, e a ajudar a criar a FIAF.

Cosme Alves Neto, curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) por 40 anos e integrante do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, foi também um grande entusiasta na causa de preservação fílmica no Brasil.

**Figura 2 - Paulo Emílio Salles Gomes no IX Congresso FIAF
(o último à direita)**



Fonte: CORREA JÚNIOR, 2010, p. 69.

Além das supracitadas, outras instituições voltadas à preservação dos filmes nacionais desde a década de 1930 são: o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e a Cinemateca do Museu Guido Viaro de Curitiba.

Instituições mais recentes visando a combater a deterioração da memória fílmica no Brasil são: a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), em meio virtual; o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) e o Ministério da Cultura (MinC).

No Distrito Federal, observa-se que seus primeiros habitantes se preocuparam em registrar Brasília em construção por meio de imagens em movimento. Como exemplo disso, pode ser citado o trabalho do imigrante italiano Dino Cazzola.

Cazzola preocupava-se em registrar as imagens da construção de Brasília por meio de filmes para que as gerações futuras pudessem ver a evolução da cidade nos primeiros anos de construção. Contudo, o rico acervo de Dino Cazzola foi encontrado recentemente, revelando uma realidade nada otimista.

Equipamentos de filmagem, arquivos de aço, caixas e mais caixas de papelão, centenas de latas de filmes com claros sinais de deterioração, eis a nossa primeira visão do acervo do Dino Cazzola. Rótulos lidos ao acaso indicavam a extensão do “tesouro” ali guardado: “Construção do Eixo Norte-Sul”; “Discurso Tancredo Neves 1961”; “Construção da Catedral de Brasília”; “JK caminhando pelas obras de Brasília”... (DINO..., 2012).

Dino Cazzola registrou cerca de 300 horas de material filmado sobre a cidade de Brasília entre as décadas de 1960 e 1970; contudo, mais de 70% do que ele filmou desapareceu por falta de preservação adequada, visto que as latas de filmes eram guardadas no sótão de sua casa (ZANIN, 2012).

Figura 3 - Dino Cazzola (à direita)



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Para uma cidade em plena formação de sua identidade social e cultural, a herança deixada por Cazzola é um verdadeiro tesouro. Porém, o estado em que foi encontrado o acervo do cinegrafista gerou uma discussão não só sobre a urgência em preservar os acervos fílmicos, mas também levanta questões relevantes sobre os acervos do Distrito Federal.

Nas décadas de 1980 e 1990 foram criadas importantes instituições que chamaram a atenção para a necessidade de se preservar os filmes brasileiros, como o Arquivo Público do DF, idealizado por Walter Albuquerque Mello; a Fundação Cinememória, de Vladimir Carvalho; e a antiga Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-DF), atual Associação Brasileira de Cinema e Vídeo (ABCV).

1.1 Definição do problema

Atualmente existe uma necessidade maior da descrição dos locais onde os filmes que registram a memória do DF têm sido depositados; de saber se estão submetidos a condições corretas de preservação e quais instituições se encarregam atualmente de abrigar os acervos de filmes que representam a parte da memória do Distrito Federal.

Assim, propõem-se as seguintes questões-problema a serem respondidas neste trabalho:

a) Quais são os métodos adequados de preservação de acervos fílmicos?

b) No DF, quais instituições são responsáveis pela preservação e acesso aos acervos fílmicos?

c) Quais são as ações, estratégias e justificativas para preservar o acervo fílmico produzido/acumulado no DF?

A proposição deste trabalho se baseia principalmente nestes questionamentos, e numa análise mais aprofundada sobre o destino dos acervos de filmes no DF, e o modo como tem sido feita sua preservação.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo geral

Descrever como e onde é realizada a preservação de acervos fílmicos no Distrito Federal.

1.2.2 Objetivos específicos

- Descrever as características de acervos fílmicos no DF;
- Identificar os recursos físicos e humanos para guarda e tratamento dos acervos de filmes no DF;
- Identificar os critérios utilizados para a incorporação de filmes aos acervos do DF;
- Identificar os métodos de preservação de acervos fílmicos nas instituições do DF;

- Identificar fatores relacionados à preservação e ao acesso à memória fílmica produzida/acumulada no DF;
- Identificar a percepção de gestores de acervos, de produtores e de cineastas do DF que possuem acervos de filmes a respeito de questões relevantes sobre tais acervos.

1.3 Justificativa

Halbwachs (2006) faz observações sobre a existência de memórias individuais e coletivas, classificando as memórias individuais como sendo as lembranças do indivíduo e as coletivas como aquelas às quais se recorre para se assegurar de que um fato guardado na lembrança aconteceu, por ter sido reforçado por um grupo de pessoas, se não com os detalhes guardados, mas na sua essência.

A memória do mundo é a memória coletiva e documentada de todos os povos e o grande legado das gerações passadas para as futuras. Uma das formas que a representa é o registro fílmico. Esta memória se encontra em unidades de informação do mundo inteiro e, ainda assim, grande parte dela está em risco de se perder. Com os materiais audiovisuais essas perdas ocorrem não só devido às catástrofes naturais, mas também pelo uso de técnicas obsoletas provenientes de interesses comerciais que não visam à duração e à boa conservação dos materiais. Considerável parte do patrimônio documental já está definitivamente perdida (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 2002, p. 9).

Em relação aos filmes, além dos estudos e cuidados já demandados pelos suportes em película, o profissional da informação se depara atualmente com os materiais nascidos digitais, como apontado no artigo *Preserving the memory of the world in perpetuity* (INTERNATIONAL..., 2002), ou seja, aqueles que não possuem equivalente impresso. Desde que os profissionais da informação tiveram o desafio de organizar um acervo que cresce desenfreadamente, às vezes com versões em formato digital e impresso, pouco se fala da preservação dos acervos de filmes.

Tudo que o aparelho de captação de imagens apreendeu deveria ser, se possível, conservado. Pouco importa que o filme tenha sido um sucesso ou um fracasso, que tenha sido realizado por um amador sem conhecimento do metiê ou por um profissional categorizado. Cada filme é testemunho do presente e será amanhã uma contribuição para a história do cinema (BRITO, [20--?]).

Em 2005, o presidente do Comitê Arquivístico Digital de Hollywood, Phill Feiner, fez uma reunião com arquivistas, tecnólogos e responsáveis pela preservação das imagens em movimento das universidades dos Estados Unidos, chegando à conclusão de que não havia planejamento adequado para o crescente uso de sistemas digitais e que há até uma falta de entendimento do impacto que a revolução digital tem causado.

Por meio de estudos envolvendo relatórios, análises e discussões, os profissionais da maior indústria produtora de filmes do mundo chegam à conclusão de que a forma como os acervos serão preservados “tem conseqüências evidentes para a arte cinematográfica” (ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES, 2009).

A discussão existente nesse contexto é de que, com o aparecimento de novas tecnologias, o filme teria que ser constantemente transferido para um novo formato. Então, o correto seria ele estar sempre em película; para isso foi criado o *transfer digital*, que nem sempre é interessante ser usado.

Sabe-se da necessidade de abrigar película em locais com temperatura e umidade controladas. E o suporte em película pode sobreviver durante mais tempo. No digital é preciso fazer novas migrações a cada cinco anos. É outro tipo de gerenciamento de acervos (LUNA apud SCHENKER, 2010).

Contudo, a deterioração dos filmes não está relacionada apenas ao método usado na sua preservação. No Brasil existem exemplos de catástrofes naturais como incêndios ou enchentes que acabaram com parte do patrimônio cultural da noite para o dia. A Cinemateca Brasileira de São Paulo sofreu dois incêndios, um em 1957 e outro em 1982 (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 162); em 1996, uma inundação no Rio de Janeiro atingiu todo o acervo da Cinédia (dois mil rolos), sendo que se perdeu metade desse acervo (SCHENKER, 2010).

Ações que visam a facilitar o acesso aos filmes e a evitar seu desaparecimento demonstram o quão importante é a preservação da memória

fílmica, pois preservar um filme é como preservar um livro, ou qualquer outro documento que contenha a memória de várias gerações. Não se pode ignorar qualquer método que busque salvar registros que possam estar se perdendo.

A construção de Brasília foi registrada em cinejornais que contêm depoimentos dos primeiros habitantes da capital. Além disso, a cidade sediou o primeiro curso de Cinema de nível superior do Brasil e, em 24 de abril de 1960, inaugurou sua primeira sala de cinema.

Figura 4 - Inauguração do primeiro cinema de Brasília



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Contudo, são lançadas constantemente na mídia notícias de acervos fílmicos antigos que se perdem, como o de Dino Cazzolla, ou que necessitam ser recolhidos em local adequado para não se deteriorar. É o caso do acervo de filmes do engenheiro português Fernando da Glória Rosendo.

Rosendo registrou várias cenas da construção de Brasília quando desembarcou na cidade, em 1956, com a função de ajudar na construção do Palácio da Alvorada. Sem condições de manter seu acervo preservado, no ano de 2005, o engenheiro entregou metade de seus filmes sobre a construção de

Brasília para a filha, Ana Maria Rosendo, residente na capital (Tesouros..., 2011).

Até 2011, os filmes permaneciam ainda guardados na casa de Ana Maria Rosendo, fora de um ambiente ideal de preservação e à espera de um projetor de 16 mm para serem ao menos assistidos. A filha de Rosendo não conseguiu encontrar um local no DF com projetores 16 mm para assistir aos filmes. A Cinemateca Brasileira de São Paulo se propôs a guardar os filmes, mas não a rodá-los, pelo risco de danificar seus equipamentos (Tesouros..., 2011).

Além dos fatores apresentados para se justificar a presente pesquisa, trabalhos acadêmicos com temas semelhantes à preservação de acervos fílmicos no DF foram buscados nas bases de dados disponibilizadas pela UnB como a da Capes, do IBICT, a Ebrary, JSTOR e PROQUEST e no próprio acervo da Biblioteca da UnB, mas não foram encontrados.

Foi encontrado um trabalho brasileiro com tema semelhante ao da presente dissertação no Google Acadêmico: o artigo intitulado *O CRAV como lugar de memória e preservação do audiovisual mineiro e sua relação com a população da cidade de Belo Horizonte* (LOURENÇO, 2010).

Portanto, dado que parece não existir trabalhos sobre a preservação de filmes no DF e se tem notícias da degradação de acervos importantes compostos por registros de filmes que contêm a memória da capital, o trabalho aqui apresentado é uma proposta de pesquisa que pretende analisar a importância que se tem dado à memória fílmica do DF, que muito diz sobre a história da capital do país.

2 REVISÃO DE LITERATURA

O registro dos primeiros arquivos de filmes data da década de 1930. O primeiro arquivo fílmico se chamou *Svenska Filmsamfundet*¹ e surgiu em 1933, na cidade de Estocolmo, na Suécia. Enquanto os arquivos ao redor do mundo abrigavam em sua maioria filmes educativos, religiosos ou militares, servindo de arquivos especializados, o arquivo sueco se propôs a arquivar também filmes de valor artístico. O objetivo único do *Svenska Filmsamfundet* era salvaguardar os filmes, sem os selecionar de acordo com sua procedência ou conteúdo.

Nos anos que se seguiram, pode-se notar uma nova configuração mundial de instituições voltadas à salvaguarda dos acervos de filmes. Em 1934 é fundada a *Reichsfilmmarchiv*², em Berlim. Em 1935 ocorre a criação da *National Film Library*³, em Londres, e da *Film Library of the Museum of Modern Art*⁴, em Nova Iorque. Na Itália, formava-se a Coleção Mário Ferrari, que deu origem à Cineteca Italiana⁵; e em 1936 inaugurou-se a *Cinémathèque Française*⁶, em Paris.

A FIAF foi fundada em 1938, época em que possuía como membros apenas os cinco países citados acima. Diferentemente, nos dias atuais, reúne cento e cinquenta instituições em setenta e sete países, aumento que reflete a preocupação em preservar o patrimônio fílmico ao redor do mundo.

Com escritório sediado em Bruxelas, na Bélgica, a FIAF tem sido a responsável por agregar instituições que abrigam acervos de filmes do mundo todo, normalizando as formas de preservação e acesso de filmes e facilitando a disseminação de novas práticas de preservação e restauração cinematográfica (INTERNATIONAL..., 20--?).

Ernest Lindgren, do arquivo de Londres, foi quem advertiu primeiramente os colegas, em reunião da FIAF, sobre os riscos que apresentavam os filmes de nitrato de celulose, alerta que norteou os novos passos a serem dados em relação à preservação fílmica. Ocorreu então uma “transição do foco subjetivo

¹ Sociedade de Cinema Sueco.

² Arquivo Fílmico Imperial.

³ Fílmoteca Nacional.

⁴ Fílmoteca do Museu de Arte Moderna.

⁵ Cinemateca Italiana.

⁶ Cinemateca francesa.

das coleções anteriores para a maior objetividade organizacional dos arquivos atuais” (INTERNATIONAL..., [20--?]).

A preservação tornou-se uma ação a ser considerada com urgência no mundo inteiro, pois a produção fílmica não cessara desde a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière. A nova mentalidade mostrava que, sem a salvaguarda dos filmes, eles estariam sendo produzidos para se deteriorar e/ou nem existir mais, em um curto período de tempo.

O período de 1946-1959, quando se vivia o fim da Segunda Guerra, foi significativo por chamar a atenção de outros países para a importância dos arquivos fílmicos; em 1987 a FIAF já possuía representantes em todos os continentes do mundo.

Nesse mesmo ano, foram realizados estudos teóricos e práticos sobre os itens que mais influenciam o funcionamento de instituições que abrigam acervos de filmes , tais como:

- sua autonomia;
- a forma como é feita a seleção de filmes e documentos;
- questões concernentes a direito autoral;
- projeção de filmes antigos;
- formação de pessoal para trabalhar nos acervos fílmicos;
- degradação dos filmes coloridos;
- colorização excessiva de filmes em preto-e-branco;
- proliferação de arquivos denominados fílmicos, mas que não possuíam características suficientes para serem considerados como tal.

A década de 1980 apresentou os resultados dos estudos dedicados às várias questões levantadas sobre acervos fílmicos. A FIAF teve participação direta nos trabalhos preparatórios do manual de *Recomendação da UNESCO para a Salvaguarda e Preservação de Imagens em Movimento*, aprovado em Belgrado, na Sérvia, em 1980. Um dos objetivos desse manual é impulsionar os contatos entre instituições que abrigam acervos de filmes, de forma que haja intercâmbio de experiências principalmente entre instituições novas e antigas. O documento previa a criação de acervos de filmes em países que não os

possuíam, o depósito legal da produção nacional e o depósito voluntário da produção estrangeira.

No Brasil, são membros da FIAF as Cinematecas Brasileira, em São Paulo, e do MAM, no Rio de Janeiro (SLIDE, 1992, p. 164).

Em 1981, organizações não-governamentais, entre elas a Federação Internacional de Associações e Instituições Bibliotecárias (IFLA⁷), realizaram um primeiro encontro na cidade de Bruxelas para tratar da preservação dos acervos de filmes. Provavelmente pelo bom resultado da reunião em favor da preservação fílmica, os encontros tornaram-se regulares e passaram a ocorrer anualmente. A UNESCO uniu-se ao grupo em 1984 e, em colaboração com a FIAF, lançou uma publicação mensal em 27 idiomas intitulada *Eternal Cinema*⁸, a qual trazia descrições do papel das instituições em relação à manutenção dos acervos fílmicos.

O trabalho principal da FIAF tem sido a cooperação entre seus membros em atividades de interesse comum como, por exemplo, a restauração de um filme específico ou a compilação de uma filmografia nacional ou internacional. O andamento dos trabalhos é divulgado através de congressos anuais, publicações e trabalhos das comissões especializadas.

Os congressos anuais são feitos em um país diferente a cada ano. O principal escopo dos congressos é promover o objetivo da Federação através de simpósios e *workshops* sobre aspectos técnicos ou jurídicos dos acervos de filmes assim como itens sobre a história e representação cultural do cinema.

O periódico de publicação regular *Journal of Film Preservation*⁹ fornece suporte à divulgação das atividades em andamento na FIAF assim como uma bibliografia anual de publicações dos membros, notícias sobre simpósios ou *workshops*, resultados de pesquisas e relatórios, manuais e documentos de debate preparados pelas comissões especializadas – formadas por especialistas dos acervos fílmicos filiados – além dos resultados que os projetos da FIAF têm apresentado.

Entende-se assim a importância da FIAF em estabelecer diretrizes para a melhor organização dos acervos de filmes. Esse consenso em que entram as

⁷ *International Federation of Library Associations and Institutions.*

⁸ Cinema Eterno.

⁹ *Jornal de Preservação Fílmica.*

instituições do mundo inteiro para estabelecer práticas eficientes na preservação de filmes parece estar funcionando muito bem. Nota-se isso ao observar o exemplo da Cinemateca Brasileira de São Paulo, que representa – se não a instituição mais preparada – certamente uma das mais competentes no que diz respeito a melhorar a preservação e o acesso aos filmes brasileiros.

O panorama apresentado é uma contextualização de como se formaram as ideias de preservação de filmes no mundo. Nota-se que tais práticas de salvaguarda de acervos de filmes aos poucos foram se estendendo para vários países.

Dessa forma, para que se entenda melhor a pesquisa sobre preservação de acervos fílmicos no DF, exige-se uma contextualização dos aspectos históricos que envolvem a criação dos primeiros acervos de filmes no Brasil. Mais que isso, é necessário descrever os aspectos históricos sobre o DF que nortearam a produção cinematográfica na cidade e sobre acervos de filmes e instituições que representam a base de apoio para fomentar a preservação da memória da capital do Brasil.

É reservada uma parte da revisão de literatura para explanar sobre os conceitos teóricos e práticos relacionados à preservação de filmes, definidos por instituições que possuem considerável experiência em realizar ações de preservação.

2.1 Os acervos de filmes no Brasil

A assertiva de Calil resume o início da história dos filmes no Brasil:

Ninguém considere a coleção da Cinemateca Brasileira, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ou da EMBRAFILME¹⁰, como representativa da evolução do cinema brasileiro ou internacional. Encontram-se preservados “momentos” dessa evolução, mas é forçoso dizer que as lacunas são maiores que os salvados da catástrofe (CALIL e XAVIER, 1981, p. 2).

Os autores consideram a proposta de que, desde que começaram as produções de filmes no Brasil, deveria ter sido construída uma cinemateca para

¹⁰ Empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes criada em setembro de 1969 e extinta em 1990 durante o governo Collor às vésperas de ser lançado o filme *Dias melhores virão*, de Cacá Diegues (GATTI, 2007).

salvaguardar os originais das obras, a qual adotasse as normas de organização internacionais e na qual houvesse um laboratório de restauração; até porque parece uma incoerência restaurar um filme se não existem meios para conservá-lo.

Produtoras antigas por vezes atuaram também na preservação fílmica, o que pôde manter uma parte da história do cinema a salvo. A Cinédia pode ser considerada um símbolo de produção e salvaguarda do patrimônio artístico.

Fundada em março de 1930, foi a base de produção de vários filmes, transformando-se também em um centro de documentação.

Além da Cinédia, destacam-se no cenário atual da preservação fílmica do país a Cinemateca Brasileira/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; a Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro; o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro; a Cinemateca do Museu Guido Viaro de Curitiba; e o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.

Instituições recentes que sobressaem pelas mesmas ações são a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), em meio virtual; o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) e o MinC. Todas as instituições citadas obtêm destaque maior sobre suas atividades como visto a seguir.

2.1.1 Aspectos históricos

Três estúdios que renderiam filmes marcantes para a história do cinema no Brasil se destacaram na produção cinematográfica brasileira nas décadas de 1930 a 1950: a Cinédia, a Atlântida e a Vera Cruz (CALDAS e MONTORO, 2006, p. 191). Contudo, o estúdio da Cinédia será descrito mais detalhadamente no presente trabalho por ter se transformado, posteriormente, em um local de salvaguarda de filmes.

Além disso, na década de 1940, quando surgiram a Atlântida e a Vera Cruz no cenário fílmico nacional, nasce outra importante instituição responsável pela salvaguarda dos filmes produzidos no momento e de muito que ainda viria a ser criado: a Cinemateca Brasileira.

2.1.1.1 A Cinédia

A década de 1930 foi quase que inteiramente conquistada pelos feitos cinematográficos da Cinédia, mesmo que não se tenha atingido uma marca tão grande de produções quanto a que se atingiu posteriormente, com a inauguração da Atlântida e da Vera Cruz no cenário fílmico nacional.

Quando a Cinédia foi criada, a conjuntura mundial ainda era marcada pelo fim da Primeira Guerra, e novidades como o aumento da metragem dos filmes representaram dificuldades para um mercado cinematográfico que se encontrava ainda desestabilizado e, por isso, com dificuldades de se adaptar a inovações. O principal fator a atrapalhar o desenvolvimento do cinema nacional era o controle cada vez maior do mercado cinematográfico pelas distribuidoras estrangeiras.

O filme nacional, sob todos os pretextos, encontrava uma resistência compacta e invencível entre os distribuidores, amarrados que estavam ao monopólio estrangeiro, que avassalava com seus produtos o mercado brasileiro, de ponta a ponta. Obtivemos o lançamento de *Brasa dormida* pela Universal, e o de *Sangue Mineiro* através da Urânia, mas rebaixando-nos (sic) à condição de pedintes (MAURO apud MORICONI, 2008, p. 177).

Como forma de resistência aos obstáculos que atrapalhavam a evolução do cinema brasileiro, Adhemar Gonzaga chamou a atenção para o fato na revista Cinearte, fundada em 1926, defendendo o cinema brasileiro. Assim, ele tentou reunir nomes importantes no Rio de Janeiro, como Paulo Benedetti, com o qual já havia produzido um filme, *Barro humano* (1929), para erguer uma indústria cinematográfica que se encontrava sem brilho.

O cronista Adhemar Gonzaga decidiu, então, ser pioneiro na empreitada de montar um grande estúdio cinematográfico no Rio de Janeiro, no Bairro de São Cristóvão. O cinema brasileiro torna-se, desse modo, mais industrializado e um grande aparato técnico de filmagem foi instalado nos estúdios que levaram três anos para ficar prontos.

Ao construir um grande estúdio nos moldes exatos das organizações americanas de Hollywood, possuindo todo o material necessário recente e rodeado de elementos de valor na nossa cinematografia, Ademar [sic] Gonzaga está a ponto de poder incrementar, sensivelmente, nossa produção, elevando o coeficiente para um

número tal que possa exibir ao menos um filme por mês (MOTA apud CALDAS, 2006, p. 56).

Após a fase de montagem foram realizados filmes que se tornaram clássicos do cinema brasileiro, como *Lábios sem beijos*, *Mulher* e *Ganga bruta*, este último considerado um dos cem melhores filmes do mundo, de acordo com a seleção do *FestBerlim 1995*¹¹ e, por alguns autores, como “uma estupefaciente (sic) antologia de arte cinematográfica, de clara inspiração freudiana” (MORICONI, 2008, p. 177).

A Cinédia, inicialmente denominada Cinearte Studio (CALDAS, 2006, p. 55), foi fundada em março de 1930, possibilitando a criação de filmes com técnicas em condições de igualdade com o cinema estrangeiro. Era a época do *crack* da bolsa de valores de Nova Iorque, o que fragilizou a economia e, conseqüentemente, o cinema estadunidense, e levou a uma crise que possibilitou o surgimento deste estúdio no cenário cinematográfico em transformação (VIEIRA, 1987, p. 135).

De 1934 a 1951, a Cinédia realizou quase 700 filmes, não só longas-metragens, mas documentários educativos e de viagens, cinejornais e curtas relacionados a aspectos científicos e culturais. Nesses anos, chamados de época de ouro da Cinédia, foi produzido *O ébrio*, filme que permaneceu 35 anos em cartaz no Brasil, sendo uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro. Entre os atores que trabalharam nos Estúdios de Adhemar Gonzaga estão Carmem Miranda, Dercy Gonçalves, Adoniram Barbosa, Dulcina de Moraes, Grande Otelo e Oscarito, entre outros (CINÉDIA, 2008).

A Cinédia foi transferida para a cidade de São Paulo na década de 1950, período considerado de baixa produção cinematográfica – apenas o musical *Carnaval em lá maior* se destacou – e as atenções se voltam para o acervo reunido até então. Houve uma primeira análise do material, que foi, na ocasião, abrigado na filмотeca do MAM. O MAM sofreu um incêndio em 1957, tragédia que reduziu a cinzas grande parte dos anos dourados da Cinédia e da cinematografia brasileira (CINÉDIA, 2008).

¹¹*Berlin International Film Festival*, um dos mais famosos da Alemanha. Disponível em: <http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1995/02_programm_1995/02_Filmdatenblatt_1995_1995_2145.php>. Acesso em: 18 mai. 2012.

Assim, o estúdio foi reinstalado no Rio de Janeiro; contudo, o Cinema já passava por transformações em sua estrutura narrativa e de produção e as filmagens realizadas em palcos dentro dos estúdios deram lugar a locações externas. A Cinédia foi então montada numa região em que se encontrava extremamente bem localizada para um estúdio, pois era possível produzir cenários urbanos ou naturais, já que se firmou perto das matas de Jacarepaguá.

O declínio da Cinédia foi potencializado por fatores como as mudanças ocorridas no Cinema devido às novas tecnologias de produção, edição e montagem; a construção de casas em volta dos estúdios da Cinédia devido à forte valorização da área; a crise cinematográfica dos anos 1990; e a preocupação em preservar o acervo de valor histórico que se tinha guardado.

Por isso, nos primeiros anos deste século, a Cinédia foi transferida para um casarão histórico já com o intento de ser transformada em arquivo para salvaguarda de suas produções. Espera restaurar a totalidade do acervo além de trabalhar na digitalização dos documentos e criar um centro de difusão da cultura audiovisual (CINÉDIA, 2008).

Para isso, almeja a implantação de cursos, a montagem de uma página de pesquisa em meio virtual e a criação de um Museu do Cinema, além da transferência do conteúdo dos filmes antigos para suportes modernos, com vistas a torná-los acessíveis e a valorizar a cultura cinematográfica nacional. Seguindo as tendências do processo de construção desse cenário, foi então estabelecido por Alice Gonzaga e Hernani Heffner o Instituto para a Preservação da Memória do Cinema Brasileiro, em 1998 (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL, 2010b).

Na pauta de ações a serem tomadas está a restauração de filmes como *O ébrio*, de Gilda Abreu; *Alô, Alô, Carnaval!*, de Adhemar Gonzaga; e uma seleção de filmes de Moacyr Fenelon. Duplicaram-se os filmes *Maridinho de luxo*, *Samba da vida e Alma e corpo de uma raça*.

A Cinédia passou a patrocinar também mostras e publicações sobre cinema, a apoiar festivais e a incentivar a especialização de profissionais no campo de restauração fílmica, por meio de sua formação em escolas renomadas.

Nos dias atuais e por volta de oitenta anos após a fundação da Cinédia por Adhemar Gonzaga, expõem-se, em artigo de Daniel Schenker, intitulado *O cinema luta contra o tempo* e publicado no Jornal do Brasil Online, os esforços de sua filha Alice Gonzaga em preservar boa parte do acervo.

Aos 75 anos, Alice Gonzaga foi homenageada em nome da Cinédia na 5ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, ocorrida em junho de 2010. O evento exibiu os mais famosos filmes da produtora já citados e houve um debate sobre o acervo deste estúdio.

Apesar de todos os esforços voltados à preservação de um dos maiores estúdios cinematográficos brasileiros, em 1996 uma enchente destruiu grande parte do acervo depositado em Jacarepaguá.

Alice Gonzaga citou quatro filmes dos quais estão faltando pedaços: *Um pinguinho de gente* (1949), *Um beijo roubado* (1950), *Loucos por música* (1950) e *Samba em Berlim* (1943). Ela relatou que está privada de exibir alguns filmes, pois possuem somente uma cópia de segurança. Sabe-se que o procedimento ideal com fins de preservação nesses casos é, de fato, não colocar em risco o suporte original ou a única cópia existente, pois, em caso de extravio, o filme estará perdido para sempre.

Hernani Heffner, diretor de conservação da Cinemateca do MAM, ajuda Alice Gonzaga a preservar o legado fílmico da Cinédia desde 1986 e foi um dos principais empenhados em impedir que a enchente de 1996 causasse danos maiores ao acervo de 2.000 mil rolos de filmes, do qual se perdeu a metade (SCHENKER, 2010).

Algumas instituições brasileiras têm se destacado no cenário de preservação do cinema nacional, como o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB), que trabalhou na restauração do filme *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, baseado no livro homônimo de Clarice Lispector. O trabalho de restauração do filme recebeu apoio da empresa Petrobrás através do edital Programa Petrobrás Cultural 2006/2007 que tem como um dos principais objetivos preservar a memória fílmica do Brasil (PETROBRÁS, 2009).

A construção de laboratórios de restauração nas Cinematecas Brasileira e do MAM e a disposição de empresas e famílias para criar projetos de restauração já na década de 1990 foram cruciais para preservar as obras de

cinastas como Glauber Rocha, Leon Hirszman e Cacá Diegues. Segundo Heffner, “as Cinematecas do MAM e Brasileira salvaram a maior parte dos filmes brasileiros” (SCHENKER, 2010).

Alice Gonzaga chama a atenção para a situação atual dos acervos, ou seja, seu deslocamento do Rio de Janeiro para outros centros urbanos que possuem Cinematecas com laboratórios eficientes. Por esse motivo, os filmes da Vera Cruz e da Atlântida estão na Cinemateca Brasileira de São Paulo (SCHENKER, 2010).

Alice Gonzaga encontrava-se, em 2010, envolvida com a preservação das obras de Moacyr Fenelon e, anteriormente, em 1996, produziu um livro muito rico em imagens e informações sobre a história do Cinema no Rio de Janeiro, intitulado *Palácios e poeiras*.

Em relação à transferência de suportes, Alice Gonzaga posiciona-se na defesa de manter e restaurar, prioritariamente, o suporte original; no caso dos filmes da Cinédia, a película.

Rafael de Luna, coordenador da Comissão Executiva da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), esclarece que a película é mais fácil de manter preservada, pois suportes digitais entram em obsolescência rapidamente, fazendo com que a migração para novas mídias tenha que ocorrer pelo menos de 5 em 5 anos, o que exige um outro tipo de trabalho.

Heffner cita como exemplo o filme *Gilda* (1946), com Rita Hayworth, o qual teve negativo e cópias perdidos. O filme foi salvo graças aos materiais que existem fora dos EUA, provavelmente cópias que se encontravam em arquivos estrangeiros (SCHENKER, 2010).

2.1.1.2 A Cinemateca Brasileira

A história da criação da Cinemateca Brasileira de São Paulo tem como principais elementos a formação dos cineclubes na capital paulista, a criação da FIAF em 1938 e as experiências cinéfilas e cinematográficas de Paulo Emílio Salles Gomes, que, apesar de todos os entraves apresentados pelo regime militar, deu continuidade aos projetos de preservação e difusão do Cinema no Brasil.

Segundo Correa Júnior (2010, p. 87), “a história da Cinemateca Brasileira começa em 1937, um ano antes da criação da FIAF”. Essa afirmação pode ser explicada pelo fato de Paulo Emílio Salles Gomes ter sido exilado na França durante o governo de Getúlio Vargas, devido às constantes manifestações políticas das quais fazia parte, consideradas perigosas para a ordem pública.

Para um jovem de 21 anos que vinha de intensas agitações políticas no Brasil, as consequências do engajamento político do movimento cineclubista (quebra-quebras em cinemas, brigas, telas surrealistas expostas nos saguões dos cinemas cortadas a faca, baldes de tintas jogados nas telas dos cinemas, dentre outras) deveriam ser mesmo muito interessantes. José Inácio faz referências aos seguintes Clubes de Cinema que Paulo Emílio teria frequentado com Plínio Sussekind nos primeiros contatos com o movimento: Club 32; Cine-Liberté; La boîte à films e o Cercle du cinema (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 87).

Paulo Emílio Salles Gomes acaba ampliando seus conhecimentos cinematográficos em Paris, berço das primeiras criações fílmicas realizadas pelos irmãos Lumière. Ser um militante político acabou favorecendo seus conhecimentos cinematográficos, principalmente devido à grande amizade com Plínio Sussekind Rocha, que o ajudou a criar o *Chaplin Club* do Rio de Janeiro, ainda no final da década de 1920.

**Figura 5 – Gomes (terceiro da dir. para a esq.) na
IV Jornada Nacional de Cineclubes**



Fonte: CORREA JÚNIOR, 2010, p. 218.

Pode-se dizer, assim, que a origem da Cinemateca Brasileira foi um cineclube, o Clube de Cinema de São Paulo, criado por Paulo Emílio Salles Gomes. Em 1947, o Clube de Cinema, já ligado à Fimoteca do MAM, passou a integrar a Federação Internacional de Cineclubes. A Fimoteca do MAM, nesse mesmo ano, tornou-se membro da FIAF.

O Clube de Cinema originou uma das principais cinematecas responsáveis pela salvaguarda de filme no Brasil. Seu principal objetivo era “promover uma significativa melhoria do nível crítico das plateias, e aproximar esse público de algumas das obras-primas da história do cinema, por meio da divulgação da teoria cinematográfica, quase desconhecida no Brasil” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 89). Esse objetivo expõe a importância dos cineclubes para a formação das cinematecas modernas.

É possível notar, dessa forma, que a ida de Paulo Emílio Salles Gomes para a Europa o fez entrar em contato com os movimentos cineclubistas europeus em um importante momento, quando se evidenciava melhor a importância dos filmes como elementos de discussão social e política, além de

registro de memória. Ao entrar em contato com a Cinemateca Francesa em 1937, durante seu exílio, conheceu o programa que deu origem à FIAF.

Paulo Emílio Salles Gomes, além de ter participado de vários cineclubes, contribuiu para a formação da FIAF, e isso certamente foi fundamental para a criação das cinematecas no Brasil e para o apoio da FIAF em manter a Cinemateca Brasileira (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 172).

Então, em janeiro de 1957, foi registrado o primeiro incêndio de uma cinemateca membro da FIAF. A Cinemateca Brasileira pegou fogo devido à autocombustão dos filmes de nitrato¹². Perdeu-se um terço do acervo cinematográfico, sendo dois mil rolos, dos quais 80% eram cópias em 16 mm utilizadas nos cineclubes (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 162).

Figura 6 - Filmes destruídos no incêndio da Cinemateca Brasileira



Fonte: CORREA JÚNIOR, 2010, p. 165.

Filmes coloridos à mão, documentários de 1910, filmes do produtor Adhemar Gonzaga: todos foram queimados, o que fez com que alguns depositantes pedissem os filmes que entregaram à Cinemateca de volta. Tais

¹² Correa Júnior afirma que existe um relatório feito pelo conservador adjunto Rudá de Andrade no qual relata que os filmes da Cinemateca Brasileira de São Paulo haviam sido recentemente revisados, então não se deve descartar a hipótese de curto-circuito (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 162).

fatores destruíram anos de trabalho de formação do acervo, pois, além dos filmes, perderam-se também coleções de periódicos como a revista *Cahiers du Cinéma*, roteiros como o de *Ouro e maldição*, doado por Eric Von Stroheim em 1954, uma coleção de aparelhos e máquinas, incluindo uma filmadora construída por Antonio Medeiros em 1914, além de outros materiais muito valiosos para o registro da história do Cinema e das cinematecas no Brasil (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 165).

Figura 7 - Cinemateca Brasileira destruída por incêndio



Fonte: CORREA JÚNIOR, 2010, p. 164.

Atualmente, a Cinemateca Brasileira guarda o maior acervo de filmes da América Latina, contando com 200 mil rolos de filmes correspondentes a 30 mil títulos que se apresentam em obras de ficção, documentários, cinejornais, filmes publicitários e registros familiares, nacionais e estrangeiros, produzidos desde 1895. Entre esses filmes estão os brasileiros *Barra 68*, *A terceira margem do rio* e *Vestibular 70*, entre outros (BRASIL, [20--]).

É preciso valorizar [...] que a visão *institucional* de Paulo Emílio [...] colaborou decisivamente para a Consolidação da Cinemateca Brasileira no panorama das instituições de cultura no Brasil, restando assim um imenso patrimônio guardado nos arquivos das cinematecas do mundo que registram (a seu modo), etapa por etapa, o processo [...] de outros tempos do cinema, da política e da democracia. A nós compete decidir sobre a maneira pela qual iremos lidar com nossa própria memória coletiva e social (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 249).

Uma das formas de fortalecer iniciativas de preservação de filmes a fim de manter viva a memória de várias gerações é o estabelecimento de políticas pelo governo federal.

Parece que, até o momento atual, a prática mais abrangente relacionada a políticas do governo em relação à preservação de filmes foi o depósito legal, um dos fatores que representa a tutela não-jurisdicional dos filmes. A prática obrigatória de depositar a cópia de todo filme que for produzido faz com que haja um arquivamento de toda a produção fílmica nacional – o que indica igualmente uma prática de preservação fílmica (REISEWITZ, 2004, p. 161).

Durante um congresso da FIAF realizado na Croácia em 1956, foi apresentado pelos paulistas o método utilizado no Brasil de acordo com a Lei 4.854 de 30 de dezembro de 1955, que consistia em criar “um adicional para auxiliar a produção de filmes brasileiros e o desenvolvimento da cultura cinematográfica”. O art. 14 estabelecia ainda que “os produtores beneficiados por esta lei depositem na Prefeitura uma cópia de seu filme” (REISEWITZ, 2004, p.162). As considerações feitas pelos brasileiros foram bem aceitas pelos participantes de outros países.

A Cinemateca Brasileira novamente é a instituição que se apresenta na vanguarda em relação ao depósito das obras. A medida, já prevista em Lei da década de 1950, torna-se um dever segundo artigo da Lei dos anos 1990, em que a Cinemateca ou qualquer entidade ligada a ela poderá solicitar o depósito de obras audiovisuais nacionais relevantes para a cultura do Brasil e para sua memória, e deverá estar em perfeito estado e ser adquirida pelo preço de custo de sua produção, sendo utilizada apenas pela Cinemateca Brasileira ou instituições a ela filiadas em eventos culturais e sem fins lucrativos.

De acordo com Reisewitz, a Cinemateca empenha-se em preservar os acervos fílmicos; contudo, não pode tornar obrigatório o depósito de obras na instituição, que é uma unidade descentralizada do Ministério da Cultura.

2.1.1.3 A Cinemateca do MAM

As atividades cinematográficas do MAM começaram em 1955 com a exibição de filmes para o público. Em 1957 a instituição ganhou efetivamente sua Cinemateca para guarda e preservação de filmes, criação de uma biblioteca com documentação sobre cinema e um setor de pesquisa, o que intensificou a exibição de filmes. Em 1965, o então cineclubista Cosme Alves Netto assume a direção da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro (MUSEU...,2012).

A Cinemateca do MAM conta com um acervo de 30 mil rolos de filmes e seu trabalho de prospecção recuperou inúmeras obras. Seu acervo é consultado nacional e internacionalmente, o que permite que as obras do cinema brasileiro sejam difundidas (MUSEU...,2012).

Os cursos da Cinemateca tiveram início em 1964 e atraíram inúmeros interessados por cinema que ali tiveram a chance de aprofundar seus conhecimentos cinematográficos.

Entre 1966 e 1974, as moviolas da Cinemateca possibilitaram a produção de clássicos do cinema brasileiro, como *A opinião pública*, de Arnaldo Jabor; *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade; *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl; *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane; e *Na boca da noite*, de Walter Lima Júnior (MUSEU...,2012).

A instituição, devido à sua importância na guarda e preservação fílmica, passou a ser depositária de grande parte das obras que estavam guardadas na Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME) após esta ser extinta, em 1990.

Porém, ao mesmo tempo em que a instituição guardava uma grande quantidade de filmes, suas estruturas começavam a se deteriorar o que levou ao quase fechamento da Cinemateca do MAM em 2002, quando se solicitou aos depositantes que retirassem seus filmes do local (ASSOCIAÇÃO..., 2012).

Contudo, provou-se que com pouco investimento financeiro e reforma no ar-condicionado da Cinemateca, o acervo de filmes poderia permanecer nas instalações em que se encontrava e a instituição funcionar normalmente. A direção do MAM ameaçou despejar os filmes da Cinemateca, e mesmo protestos da comunidade não impediram tal processo (ASSOCIAÇÃO..., 2012).

Vários filmes da Cinemateca do MAM foram enviados à Cinemateca Brasileira de São Paulo e ao Arquivo Nacional. Felizmente, em 2003, Hélio Portocarrero assumiu a direção do MAM e cessou o processo de despejo de filmes. Apesar de o acervo ter perdido muitas obras, continua significativo (ASSOCIAÇÃO..., 2012).

Recentemente, teve início um projeto de digitalização de fotos e filmes brasileiros na Cinemateca para que tais documentos sejam disponibilizados em linha. Ao todo, a instituição possui 100.000 itens, entre cartazes, fotos e jornais, relacionados à cinematografia brasileira (MUSEU...,2012).

Contudo, Hernani Heffner relatou em artigo que, ainda na década de 1980, cinematecas brasileiras como a de São Paulo e a do MAM possuíam grave deficiência de recursos humanos.

[...] vez por outra via um ou outro carrinho carregado de filmes passar com latas desgastadas pelo tempo, às vezes amassadas, quase sempre enferrujadas parcial ou totalmente. Descobriria mais tarde, igualmente espantado, que quem empunhava o carrinho não era um auxiliar, mas o próprio conservador chefe. Havia poucos, pouquíssimos auxiliares (HEFFNER, 2001).

Após a experiência relatada acima, Hernani Heffner tornou-se funcionário da Cinemateca do MAM e, sobre os problemas de toda sorte relativos a acervos de filmes e sua gestão, Heffner acrescentou que sempre irão acontecer e o que foge ao normal é não resolver tais problemas a contento, ou seja, deixar que se tornem pesados, onerosos e de difícil administração (HEFFNER, 2001).

2.1.1.4 A Cinemateca de Curitiba

A Cinemateca de Curitiba, criada em 1975, no antigo Museu Guido Viaro, foi responsável por influenciar na formação de vários cineastas paranaenses. Os idealizadores da atual terceira maior Cinemateca do Brasil foram o escritor Valêncio Xavier e Francisco Alves dos Santos (RUPP, 2010, p. 35).

Destacou-se nacionalmente por seu trabalho de prospecção de filmes paranaenses, conseguindo reunir em seu espaço um acervo considerável em quantidade e qualidade.

Sua nova sede foi reinaugurada em 1988, tornando-se uma referência para cinéfilos e cineastas, em uma época em que a maioria dos cursos de cinema se encontrava concentrada em regiões específicas do Brasil, e fora do Paraná.

Contudo, o fechamento da EMBRAFILME em 1990 prejudicou as atividades oferecidas pela Cinemateca, pois, além de fornecer os filmes para as cinematecas e cineclubes do Brasil, a empresa estatal funcionava como uma escola para muitos cineastas brasileiros. “Ela tornou possível a formação e especialização de muitos técnicos e de mão de obra para a atividade cinematográfica” (RUPP, 2010, p.36).

A EMBRAFILME ajudava também a Cinemateca de Curitiba a fazer acordo com as embaixadas para conseguir filmes estrangeiros. Esse trâmite também foi interrompido após a extinção da EMBRAFILME e a Cinemateca chegou ao ponto de não ter filmes para exibir, o que aconteceu da mesma forma com os cineclubes (RUPP, 2010, p. 36).

Atualmente, a Cinemateca de Curitiba possui acervo de filmes em suportes de película, vídeo e DVD. É constituída por uma biblioteca com temas voltados exclusivamente ao cinema e vários itens como câmeras antigas, cartazes e outros objetos que ficam em exposição permanente. Voltou a oferecer, nos dias atuais, cursos de cinema com debates, palestras e encontros, fomentando uma troca de ideias sobre o panorama cinematográfico antigo e o atual.

2.1.1.5 O Arquivo Nacional

Quando o Arquivo Nacional foi criado, em 1838, o cinema ainda não existia (BRASIL, [20--]) .

Apesar de ser recente a organização de uma estrutura para preservação e salvaguarda de imagens em movimento no Arquivo Nacional, sabe-se que o mais antigo pedaço original de filme cinematográfico está guardado nesse arquivo (MOLINARI JÚNIOR, 2003, p. 6).

Na década de 1980, os cinejornais da Agência Nacional transferidos ao Arquivo Nacional e em sério risco de deterioração fizeram com que uma equipe se preparasse rapidamente para tratar tais filmes. A instituição modernizou-se para receber os filmes que nunca pararam de chegar.

Logo no início, percebeu-se que as películas não eram como os papéis dos livros e, portanto, não duravam muito tempo.

Em 1982, o Arquivo Nacional possuía dois mil filmes. Em 2003, cem mil, entre eles as antigas películas e os recentes materiais digitais. Foram enviados para o Arquivo Nacional filmes de arquivos privados, da extinta TV Tupi, da TV Educativa do Rio de Janeiro e algumas matrizes da Cinemateca do MAM. Dessa forma, a instituição preocupa-se em se manter atualizada a cada dia para que os filmes permaneçam preservados (MOLINARI JÚNIOR, 2003, p. 7).

Contudo, nota-se que existem poucos recursos no Brasil para um enorme número de filmes, não há um número suficiente de mão de obra especializada e são pouquíssimas as instituições que podem abrigar os filmes com certa segurança (MOLINARI JÚNIOR, 2003, p. 7).

2.1.1.6 O Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro

O CPCB foi criado em 1969 por José Tavares de Barros, que defendia a criação dos Cadernos de Pesquisa para difundir o cinema nacional. No primeiro volume dos Cadernos de Pesquisa, Barros escreveu o seguinte:

Este primeiro volume dos Cadernos de Pesquisa, finalmente, tem a pretensão de representar um passo a mais na direção de um órgão aglutinador, em bases condizentes com os tempos que correm, de todas as instituições que lutam pela defesa da cultura cinematográfica no Brasil (CADERNOS DE PESQUISA, 2010, p. 5).

A proposta de criação do CPCB aconteceu durante uma reunião no MAM em 1969 na qual estavam presentes Paulo Emílio Salles Gomes, Cosme Alves Neto e José Tavares Barros.

As outras reuniões para a consolidação do CPCB ocorreram em Brasília, mais exatamente nos Festivais de Cinema subsequentes à primeira reunião.

Assim, no Festival de Brasília de 1979 foi oficializada a criação do CPCB, Centro voltado a estudos relacionados à preservação da memória

fílmica no Brasil, que manteve suas reuniões em todos os Festivais de Brasília após sua criação. Em 1985 foi criado em Brasília o núcleo do CPCB e foram iniciadas pesquisas sobre a real data do início do cinema no Brasil, descobrindo-se ter havido a primeira exibição de um filme em 1897 (CAETANO, 2007, p. 310).

O Centro restaurou, em seus programas, filmes que foram exibidos em Festivais de Brasília como *O país de São Saruê*; *A hora da estrela*; *Céu azul e Rico ri à toa*. Em tais eventos prestou homenagens, realizou sessões de filmes e premiações.

Atualmente o CBPC, com diretoria composta por Carlos Brandão, Marília Franco, Myrna Brandão e Solange Stecz, pode ser considerado um forte aliado em retomar e contar a história do cinema brasileiro. O Centro realiza, anualmente, durante o Festival de Brasília, reuniões extremamente acessíveis ao público interessado em discutir cinema com grandes cineastas e pesquisadores ligados ao assunto no Brasil (CAETANO, 2007, p. 310).

2.1.2 Instituições recentes do Cinema Brasileiro

Além do CPCB, das Cinematecas Brasileira de São Paulo, do MAM, de Curitiba e do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, instituições mais recentes como o CONARQ, a ABPA e o MinC estão igualmente relacionadas aos processos de difusão e preservação do acervo cinematográfico nacional.

O Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) é um órgão vinculado ao Arquivo Nacional do Ministério da Justiça, responsável por definir a política nacional de arquivos públicos e privados. É órgão central de um Sistema Nacional de Arquivos e por isso visa à orientação normativa de forma a organizar e proteger os documentos de arquivo (BRASIL, [20--]).

Consta na Legislação Arquivística Brasileira do CONARQ (2004, p. 23) o art. 7º da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 que define serem “obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro [...]” citando-se “as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas” no inciso VI.

Recentemente, entre 2006 e 2007, o acervo de filmes do cineasta Glauber Rocha e o acervo documental privado da Atlântida Cinematográfica Ltda. – este último compreendendo o período de 1950 a 1987 – foram considerados de interesse público respectivamente por: “conter documentos relevantes para o estudo e pesquisa sobre as formas de pensamento e expressão artística, bem como sobre a elaboração de linguagem inovadora para o cinema brasileiro” (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2004, p. 72) e

[...] por conter documentos de inquestionável valor para a cinematografia brasileira e, em especial pela produção de cinejornais que oferecem inúmeras referências à política, à sociologia, ao urbanismo, às transformações da sociedade e do imaginário popular da segunda metade do século XX (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2004, p. 72).

Já a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) reúne instituições de todo o país, relacionadas à preservação de material audiovisual, o qual compreende:

[...] imagens em movimento e sons gravados caracterizados em toda sua tipologia ou variedade e usados de forma associada ou isolada, assim como o conjunto de documentos, conceitos, técnicas e tecnologias que lhe são associados (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL, 2010a).

A Associação tem por objetivo maior preservar o cinema de forma a fornecer mais um instrumento de acesso à cultura nacional que permita o desenvolvimento da sociedade brasileira.

O sítio da ABPA armazena várias informações relacionadas à preservação audiovisual, incluindo importantes artigos para o esclarecimento de como tem se desenvolvido o setor arquivístico voltado à salvaguarda do patrimônio fílmico.

Por último, o MinC tem apresentado importantes medidas de preservação de filmes nacionais por meio da atuação da Secretaria de Audiovisual (SAv), ligada ao Ministério.

As principais competências da SAv foram redefinidas em 2009 pelo decreto nº 6.835, figurando entre elas: a elaboração de uma política nacional

do cinema e de diretrizes que objetivem o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira; o planejamento de ações que resultem na preservação, acesso e renovação dos filmes cinematográficos nacionais; o incentivo à formação de profissionais com o objetivo de preservar a memória audiovisual no Brasil; e a participação de brasileiros em eventos internacionais relacionados ao cinema (DA-RIN, 2009).

Em 2005, a SAV forneceu recursos financeiros e a Petrobrás patrocínio à Cinemateca Brasileira para que a instituição restaurasse filmes em vias de se perder, gerando cópias dos originais degradados para obter matrizes de preservação. Os filmes totalizavam 50% do acervo da Cinemateca (BARBOSA e BAZI, 2005).

A SAV também fez parcerias para recuperar acervos particulares; entre os filmes a serem restaurados está o curta *Brasília, contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade. A parceria com o laboratório Teleimage garante a restauração digital das imagens (BARBOSA e BAZI, 2005).

Igualmente por meio de tal ação da SAV, um clássico do cinema nacional e único filme do diretor Mário Peixoto, *Limite*, um dos mais importantes filmes mudos do cinema brasileiro, está sendo recuperado com o acompanhamento de Saulo Pereira de Melo, integrante do Arquivo Mário Peixoto. Foram recuperados ainda dez filmes mudos que se encontravam em suporte de nitrato.

O apoio fornecido pela SAV ajudou o CPCB a restaurar três filmes, entre eles *O país de São Saruê*, de Vladimir Carvalho (BARBOSA e BAZI, 2005).

Recentemente, a Secretaria sistematizou seus objetivos de forma a adaptá-los melhor aos hábitos dos brasileiros, o que inclui a infraestrutura, produção, distribuição e difusão do cinema nacional. Uma de suas atribuições consiste em “preservar e divulgar a memória audiovisual do país, por meio da Cinemateca Brasileira e do Centro Técnico Audiovisual (CTAv)” (AGUIAR, 2011).

Em relação à infraestrutura cinematográfica, a SAV reforçou sua política de democratização do acesso aos filmes, sob coordenação do CTAv. O prédio do CTAv, inaugurado em 1985, vem sendo reformado e foi construído um prédio anexo ao anterior com cofres climatizados para a preservação do acervo

de filmes do CTAv e locais para consulta de documentos cinematográficos. Foi igualmente ampliado o acesso de produtores e realizadores aos aparelhos de produção e finalização de filmes (DA-RIN, 2009).

2.2 Acervos de filmes do DF

A produção de filmes na capital aumentou sensivelmente após a criação do Curso de Cinema na UnB, que se deu, sobretudo, pela vinda de Paulo Emílio Salles Gomes para Brasília.

Paulo Emílio já estava envolvido na criação da Cinemateca Brasileira de São Paulo e, anteriormente, havia auxiliado a FIAF na elaboração de diretrizes para a preservação fílmica. Contudo, o Curso de Cinema da UnB foi interrompido pela ditadura militar e não se teve a oportunidade de pensar em preservação fílmica em uma época em que a projeção de boas ideias relacionadas às artes e a cultura era restringida por meio de violência.

Por volta de quinze anos após a criação do Curso de Cinema na UnB, alguns locais se propuseram a recolher a produção fílmica da capital, como o Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF), a filмотeca da Faculdade de Comunicação da UnB¹³ e o CeDoc da UnB; ou a propor parâmetros de preservação para manter os filmes em bom estado, como a Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo (ABCV).

2.2.1 Cinema e memória no Distrito Federal

A existência das memórias individual e coletiva está intimamente relacionada à confiança depositada nas recordações que surgem em indivíduos.

¹³ Nos anos 1970 era uma sala de montagem, reestruturada por Marcos de Souza Mendes no início da década de 1990 para se tornar uma sala de cinema e filмотeca. Possui equipamentos do antigo CRAV (Centro de Recursos Audiovisuais da UnB) e do antigo Departamento de Comunicação. Guarda negativos de filmes em preto e branco em 8 e 16mm, material do acervo de Vladimir Carvalho e filmes cedidos por embaixadas, além de uma moviola antiga usada no Departamento de Censura Federal durante a ditadura militar. A Filмотeca da FAC encontra-se em reforma desde o ano de 2012 e por esse motivo não fez parte do universo de pesquisa do presente trabalho.

Tal fato pode ser explicado ao se definir que é depositada maior confiança na memória extraída de um grupo de pessoas (memória coletiva) em detrimento daquela de um só indivíduo (memória individual) (HALBWACHS, 2006, p. 29).

O crédito maior oferecido à memória coletiva pode ser explicado pela lembrança baseada no testemunho de vários indivíduos, que, apesar de não coincidirem completamente, mantêm sua essência.

Filmes produzidos por cinegrafistas à época da construção de Brasília apresentam visões particulares daquele momento. As imagens desses filmes somadas a testemunhos de pioneiros que trabalharam na construção da cidade, notícias de jornais de 1960 e gravações de rádio geram informações coincidentes que se tornam, então, mais confiáveis, pois se formaram a partir de um grupo de pessoas e/ou instituições.

A preservação desses testemunhos ao longo do tempo é tão importante por fornecer às sucessivas gerações, a oportunidade de agregar várias informações e as transformar em memória e história.

Quando os documentos que representam uma época são destruídos, certamente isto repercute nas gerações futuras, ainda que elas ignorem. Se o grupo de indivíduos que transferia a informação anteriormente já não existe mais, sobram apenas os suportes de informação que poderiam reconstituir as imagens vividas naquele tempo (HALBWACHS, 2006, p. 35).

A memória dos pioneiros, quando registrada, forma o testemunho dos acontecimentos das décadas de 1950 e 1960 no Planalto Central.

Trata-se da formação do pertencimento de pessoas vindas de várias partes do Brasil, primeiro para a construção da cidade, e posteriormente para trabalhar nos órgãos públicos e demais atividades que surgiam como demanda natural de centros urbanos.

O registro da memória dos pioneiros aconteceu esporadicamente desde os anos da construção até os dias atuais e já figuraram em reportagens dos jornais de Brasília e em trabalhos acadêmicos.

Entretanto, a memória do DF só estará institucionalizada e legitimada se depositada em instituições coletoras de cultura (HOMULUS, 1990) essenciais também à preservação dos filmes brasileiros.

O cenário de produção cinematográfica já havia emergido desde a década de 1960. Ao mesmo tempo em que se fez cinema, outros movimentos culturais começaram a agregar características únicas à cidade de Brasília. Várias bandas musicais de sucesso se formaram na jovem cidade como *Legião Urbana*, *Capital Inicial* e *Plebe Rude*¹⁴.

Deve existir uma ponte, um ponto de contato entre as ideias dos pioneiros de Brasília e daqueles que chegaram muito tempo depois para que “a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum” (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Tal contato entre os grupos se dá por meio de registros que permaneceram. Daí vem a vontade de preservar os filmes, que são registros documentais dos primeiros anos da capital e de sua construção.

Destaca-se igualmente que a memória de um grupo e a individual estão relacionadas ao sentimento de pertencimento e envolvimento emocional com determinada situação.

Talvez seja possível admitir que um número enorme de lembranças reapareça porque os outros nos fazem recordá-las; também se há de convir que, mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode [sic] falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que o recordamos, do ponto de vista desse grupo (HALBWACHS, 2006, p. 41).

Ainda sobre a memória, pode-se dizer que é um fenômeno sempre atual, sujeito a alterações causadas pela lembrança e pelo esquecimento, vulnerável a interferências externas de forma a se reciclar. É oposta ao conceito atribuído à história, que se define por “uma reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (NORA, 1993, p. 9).

A produção cinematográfica teve um papel fundamental nos registros da memória de Brasília, seja por meio dos antigos cinejornais ou filmes de ficção e documentários produzidos até os dias atuais. Tais obras fazem reviver fatos, permitem a criação de novos conceitos e formação de opiniões sobre os mais variados temas relacionados à capital do Brasil.

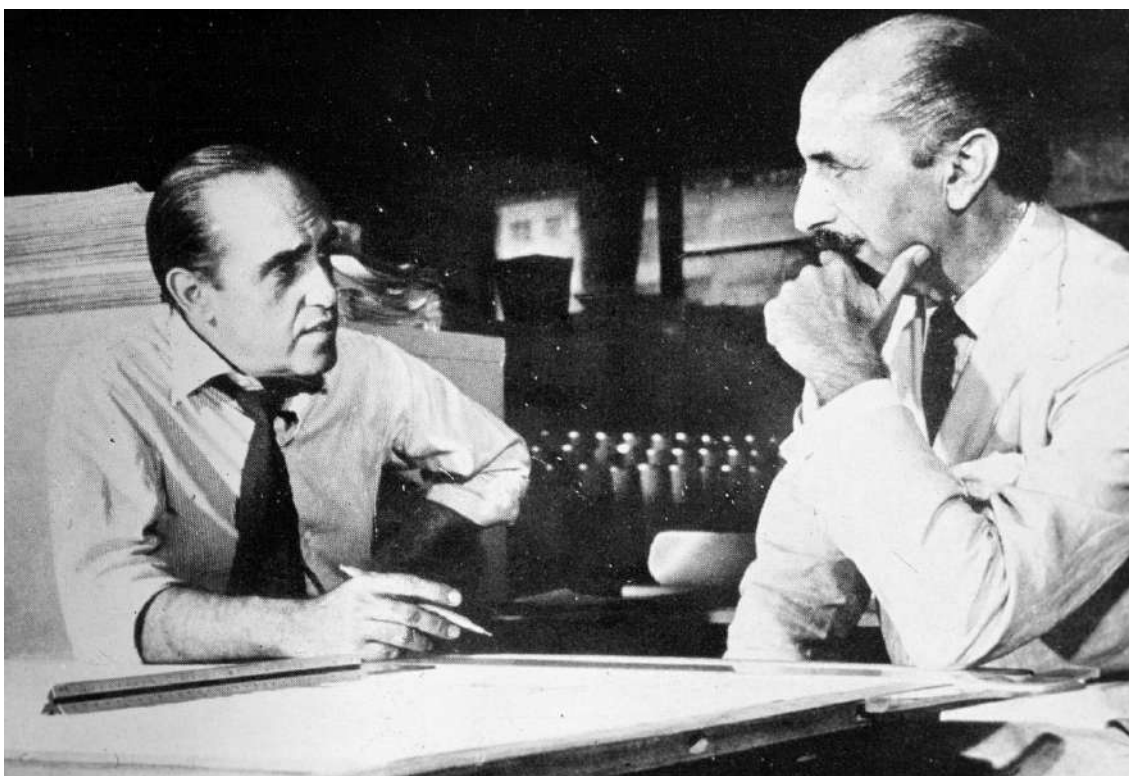
¹⁴ Vladimir Carvalho fez o excelente documentário *Rock Brasília*, lançado em 2011, em que os integrantes dessas bandas fornecem depoimentos sobre o contexto em que se formaram as bandas de *rock* em Brasília.

2.2.2 Aspectos históricos

Quando Brasília foi criada, há 52 anos, a mais nova das artes já existia. O Cinema, surgido no final do século XIX com o advento do cinematógrafo, foi um dos mais importantes meios de registro visual que acompanhou o processo de criação da cidade.

Brasília está associada ao cinema desde sua criação, em 1960. O presidente Juscelino Kubitschek – com a ajuda do urbanista Lúcio Costa e do arquiteto Oscar Niemeyer – criou Brasília para ser uma cidade “única” no mundo, que se tornou patrimônio cultural da humanidade por seu singular conjunto arquitetônico. Já se passaram 43 anos, a cidade sofreu várias mudanças econômicas, políticas e sociais, porém continua bela e inigualável. Junto com eles, vieram os “candangos” para construir os prédios e monumentos. Também vieram vários fotógrafos e cinegrafistas para registrar as primeiras imagens da nova capital. Ou seja, o cinema brasileiro surgiu realmente junto com a construção (SÁ, 2003, p. 12).

Figura 8 - Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (entre 1956 e 1960)



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Entre 1957 e 1960 foram feitas várias filmagens com o intuito de registrar a época da inauguração de Brasília e que resultaram em três acervos

de cinejornais abrigados em três diferentes instituições: a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP)¹⁵, o Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal (IHGDF) e o Memorial JK (ALVIM; BUENO; GUIMARÃES, 1983, p. 9).

Em 1983 a EMBRAFILME analisou os positivos e negativos em 16 e 35 mm guardados na NOVACAP, onde estão predominantemente cinejornais realizados por José Silva¹⁶ sobre a construção de Brasília, e no IHGDF que possuía maior quantidade de material e com temas mais variados que os encontrados na NOVACAP, doado pelo Banco do Brasil.

Os técnicos da EMBRAFILME alertaram que o acervo do IHGDF deveria apresentar melhor estado de conservação e fizeram recomendações sobre a necessidade de eventuais medidas visando à recuperação do material.

Em relação ao acervo pessoal de Juscelino Kubitschek, produzido pelo cinegrafista José Silva e doado ao Memorial JK por Dona Sarah, apresentou-se como o mais variado e extenso. O Memorial permitiu a divulgação do material pela EMBRAFILME de forma que sua veiculação não tivesse caráter comercial e deu licença para que uma parte do acervo fosse transferida para formato 16 mm e copiado em videoteipe (ALVIM; BUENO; GUIMARÃES, 1983, p. 9).

Em 1983, época em que Brasília completou 23 anos e 25 cinejornais pertencentes ao Memorial JK passaram a ser de domínio público, levantou-se de forma mais intensa a discussão sobre a preservação e acesso aos cinejornais que tratam “de um momento fundamental na história e na cultura do Distrito Federal” (ALVIM; BUENO; GUIMARÃES, 1983, p. 5).

Dessa forma, foi iniciado um trabalho pelo Centro Nacional de Referência Cultural, posteriormente transferido aos cuidados da Fundação Nacional Pró-Memória da Secretaria de Cultura do MEC (FNPM) com a preocupação de identificar como estavam sendo preservados os acervos que guardavam a memória do DF. Por esse meio, buscou-se estimular a utilização e acesso a um material rico sobre a história e formação da cultura do Distrito

¹⁵ Instituição onde foram elaborados os projetos iniciais da construção de Brasília em sua antiga sede no Rio de Janeiro, posteriormente transferida para Brasília (GICOVATE, 1960, p.3).

¹⁶ Cinegrafista e dono da firma *Libertas Filme* gerida em parceria com seus filhos Sálvio e Sinésio Silva na época da construção de Brasília. A *Libertas Filme* foi a produtora responsável por praticamente todos os 25 filmes do Memorial JK apresentados no catálogo produzido pela FNPM em 1983 (ALVIM; BUENO; GUIMARÃES, 1983, p. 52).

Federal, que mostra como ocorreu a mudança da capital do Brasil e a construção de Brasília (ALVIM; BUENO; GUIMARÃES, 1983, p. 5).

Os cinejornais representaram, na década de 1980, fontes de informação repletas de testemunhos sobre a construção de Brasília, ainda guardados por instituições e pessoas, e havia inúmeros trabalhos dispostos a “identificar, organizar e usar, no sentido mais rico da expressão, os testemunhos da história e da cultura de Brasília e das Cidades Satélites”, que, sem a verba suficiente, não puderam ser levados adiante (ALVIM; BUENO; GUIMARÃES, 1983, p. 5).

A falta de trabalhos visando à preservação e acesso ao conteúdo dos cinejornais tornou difícil a idealização do panorama existente à época da construção, pois foram subtraídos os meios de acesso aos dados que permitem a um indivíduo aceitar ou rejeitar, com conhecimento de causa, informações eventualmente apresentadas sobre a história de Brasília.

Além disso, as iniciativas isoladas de instituições e pessoas se apresentaram pouco representativas em um âmbito de preservação fílmica; por isso foi criada a FNPM.

A FNPM montou um trabalho visando a resgatar os cinejornais que mostram vários pontos de vista sobre a construção da cidade, respondendo assim a questionamentos e críticas da população relativas à rápida construção de Brasília e à mudança da capital, assim como indagações sobre as verbas destinadas a essa empreitada do governo.

Tendo sua memória revitalizada pelas imagens do passado, pelo som da voz governamental de então e pela música, que enfatizava este ou aquele acontecimento, os que tomaram parte naquele momento controverso [...] poderão revivê-lo e repensá-lo. Aos que, por força da distância ou da idade, dele não participaram, será facultada a oportunidade [...] de um acesso ao conhecimento, através das possibilidades que o cinema, mais do que a fotografia e a leitura dos jornais da época, permite (ALVIM; BUENO; GUIMARÃES, 1983, p. 6).

A meta da FNPM foi, além da transferência dos filmes para novos suportes de forma a torná-los acessíveis, a colaboração entre instituições do DF, de empresas privadas e de representantes de setores importantes da comunidade para preservar os acervos de imagens em movimento com

conteúdo relacionado à história de Brasília (ALVIM; BUENO; GUIMARÃES, 1983, p. 6).

Um dos primeiros passos foi a elaboração de um catálogo informando o conteúdo dos 25 cinejornais do acervo do Memorial JK, que incluem raridades como a filmagem da primeira missa realizada em Brasília, a cerimônia de inauguração do Palácio da Alvorada, a inspeção do andamento das obras por Juscelino Kubitschek narrada por Cid Moreira, visitas de príncipes e presidentes de países estrangeiros, a inauguração da Barragem do Paranoá e o aniversário do ex-presidente Juscelino Kubitschek.

Figura 9 - Inauguração de Brasília (Palácio do Planalto)



Fonte: Os cinejornais sobre o período da construção de Brasília.

O fato da produção de imagens em movimento em Brasília – inicialmente formada por cinejornais que registraram o nascimento da cidade – ter a mesma idade da capital pode ter influenciado o surgimento de algumas situações inéditas no país. A criação do primeiro curso de nível superior de Cinema, na Universidade de Brasília, encontra-se entre um dos fatos marcantes para a história da nova capital, tornando-a singular em mais um aspecto, dentre tantos outros.

A produção de cinejornais ocorreu mais intensamente até o ano de 1960 quando Brasília tem sua inauguração oficial. Pouco tempo depois, nos anos de 1964 e 1965, vieram para a capital Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio

Salles Gomes, Jean Claude Bernardet, Lucila Ribeiro Bernardet e Dib Lutfi, a fim de constituir o primeiro corpo docente do Curso de Cinema da UnB em fase de implantação.

O primeiro filme que surgiu como fruto das atividades que se iniciaram no Curso foi *Fala, Brasília*, de Nelson Pereira dos Santos, documentário que trata da mistura de sotaques na jovem cidade, provindos de migrantes de todas as partes do país, como operários da construção civil e funcionários públicos (CARVALHO, 2002, p. 19).

O primeiro vestibular para o Curso de Cinema foi realizado em 1965, quando era vinculado ao Departamento de Jornalismo da UnB, sob a chefia de Pompeu de Sousa, com o apoio de Paulo Emílio Salles Gomes.

Paulo Emílio Salles Gomes teve importante participação na formação do Curso de Cinema na UnB e na cinematografia do DF. Na França, interessou-se por cinema e, voltando ao Brasil e se firmando em Brasília, quis debater sobre filmes. Já havia ajudado a criar o Curso de Cinema na UnB em 1965, quando resolveu fazer a Universidade interagir com a comunidade em um ato que possibilitou a criação do que seria o primeiro Cineclube de Brasília. Os filmes exibidos nos debates vinham de São Paulo, cedidos temporariamente pela Cinemateca Brasileira.

Em 1964/1965, não havia transporte regular. A universidade era isolada. Ele fazia essas atividades uma vez por semana, com uma frequência de 300, 400 pessoas. Filmes antológicos eram exibidos, precedidos por uma apresentação maravilhosa do Paulo Emílio, que tinha uma verve de comunicação fantástica (ROCHA apud SÁ, 2003, p. 21).

O cineasta Geraldo Sobral Rocha relata que o público das sessões era numeroso: eram assistidas por uma média de duas mil pessoas. O que acabou com o movimento cineclubista em sua origem foi a censura federal da ditadura militar, colocando, aos poucos, empecilho no desenvolvimento das atividades. Os militares fizeram com que o movimento que exibia filmes distintos do que se encontrava no circuito comercial e que levava as pessoas a refletirem sobre vários tópicos acabasse de repente (SÁ, 2003, p. 21).

Jean-Claude Bernardet descreve que os professores se comprometiam com atividades voltadas à comunidade além de ministrarem aulas na UnB. As

atividades do Cineclube representaram bem esse envolvimento. A Escola Parque da 507/508 Sul, em Brasília, foi a sede do Cineclube, onde eram exibidas toda semana “projeções acompanhadas de palestras ou debates” (SÁ, 2003, p. 28).

Coincidentemente, nos dias atuais, também sediado na 508 Sul, o Espaço Cultural Renato Russo é ponto de encontro para aulas de cinema e debates sobre filmes fora de circuito comercial, em aulas ministradas, em geral, pelo cineasta Sérgio Moriconi.

Ismail Xavier relata, no prefácio do livro *Cinematoteca brasileira*, a importância de, ao se falar em cinematecas, mencionar “a reflexão sobre um projeto de institucionalização da pesquisa sobre cinema no Brasil que se inaugura nas cinematecas e se estende para as universidades, definindo uma parceria na produção do conhecimento e na formação” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 14).

Paulo Emílio Salles Gomes convidou então Jean-Claude Bernardet para trabalhar no recém-criado Instituto Central de Comunicações (ICC), atual Faculdade de Comunicação (FAC). Só existia o Curso de Jornalismo no ICC até então; o de Cinema era o segundo curso a ser criado e Bernardet aceitou o convite prontamente, mas permaneceu até o mês de outubro ou novembro, quando houve uma demissão coletiva de professores na Universidade de Brasília (SÁ, 2003, p. 28).

Apesar da criação do Curso ter trazido nomes importantes do cinema brasileiro para o Distrito Federal, seu potencial de sucesso foi minado pela crise que ocorreu no segundo semestre de 1965.

O cineasta Geraldo Sobral Rocha relata que foi aluno da primeira turma do Curso de Cinema da UnB, que durou apenas um ano. Vários professores foram perseguidos pela ditadura militar e demitidos de seus cargos. Todos os professores do Curso de Cinema foram demitidos durante esse período, o que levou duzentos outros professores a se desligarem também, em solidariedade aos colegas que haviam sofrido injustiça (SÁ, 2003, p. 21).

Estudiosos de várias áreas ligados à UnB durante a crise de 1965 deram os seguintes depoimentos sobre a demissão coletiva de professores e a repressão que o regime militar exerceu sobre a universidade, no filme *Barra 68 – sem perder a ternura*, realizado por Vladimir Carvalho no ano de 2001:

Essa universidade era o nosso sonho, era e é o sonho da intelectualidade brasileira, essa universidade se perdia (Darcy Ribeiro).

Foi aí que nós começamos a pensar que não se poderia continuar nem como professor. Como é que nós vamos continuar com dignidade aceitando que colegas sejam demitidos, não tem sentido. Aí, um dia, estávamos reunidos na casa de um colega e dissemos: não tem solução, vamos sair da universidade. Essa demissão coletiva não foi programada e nem foi programada para ser coletiva, [...] mas foi tão espontânea que as autoridades do governo não acreditavam que pudesse ter sido espontâneo. [...] Foi uma decisão muito difícil porque nós estávamos emocionalmente tão ligados à Universidade que muita gente chorava de tristeza, de ter de abandonar a Universidade (Roberto Salmeron, ex-professor).

Em síntese foi um erro, [...] e simplesmente um erro político diante do qual não tivemos condição de reagir, mas isso que estou lhe [sic] dizendo agora não é uma reflexão posterior, isso na época Pompeu, Paulo Emílio e muita gente pensava dessa forma: não podemos nos demitir. Só que acabamos ficando numa situação sem força (Jean-Claude Bernardet).

[...] uma vez um sovieta me disse que a posição certa é ficar e resistir. Não tinha outro jeito, nós não podíamos assistir àquele monte de gente indo embora, de modo que eu acho que foi certo, fica o exemplo, paciência, e era impossível manter aquilo naquele clima (Oscar Niemeyer).

Assim, como relatou Geraldo Sobral Rocha, “O curso, que começou tão bem no primeiro semestre, acabou melancolicamente no segundo”. Brasília ficou durante cinco anos sem atividade universitária de cinema e apenas o cineasta permaneceu na cidade. Seus colegas se mudaram para o Rio de Janeiro, São Paulo, ou mudaram de atividade (SÁ, 2003, p.21).

Em 1968, um ano antes de ser instaurado no país o Ato Institucional Número 5 (AI-5), o Curso de Cinema foi retomado, dessa vez no Instituto Central de Artes (ICA), atualmente chamado de Instituto de Artes (IdA). O grupo que vislumbrava a volta do Curso de Cinema foi fortalecido por cineastas como Miguel Freire, Alberto Cavalcanti, Fernando Almeida, Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovila e Fernando Duarte.

Paulo Roberto Tourinho, então estudante de Cinema na UnB, liderou um grupo de estudantes de forma a resistir às pressões que indicavam o fim do curso de cinema na Universidade. Tourinho, Carlos Augusto Ribeiro Júnior, além de vários outros alunos de Cinema se empenharam em convidar Fernando Duarte a permanecer em Brasília e ajudar a dar continuidade ao

Curso. O cineasta Fernando Duarte encontrava-se então em Brasília por causa das filmagens de *Vida provisória* (MENDES, 2007, p. 36).

Cada vez mais pessoas batalharam para a reestruturação do Curso, e o Departamento de Cinema acabou se firmando dentro do ICA. O entusiasmo em reimplantar o Curso de Cinema na UnB em 1968 também gerou outro importante documentário. *Vestibular 70*¹⁷ foi realizado durante um curso de verão com alunos do Instituto de Artes e da Faculdade de Comunicação e com Cécil Thiré, Fernando Duarte, Heinz Forthmann¹⁸ e Vladimir Carvalho. O filme chamou atenção para a necessidade de haver um espaço para o Departamento de Cinema na UnB (CARVALHO, 2002, p. 48-49).

Além de *Vestibular 70*, outros filmes com a temática sobre Brasília foram rodados na década de 1960: *Brasília, ano 10*, de Geraldo Sobral Rocha; *Itinerário de Niemeyer*, de Vladimir Carvalho; e *Universidade de Brasília: primeira experiência em pré-moldado*, de Heinz Forthmann (MENDES apud CAETANO, 2007, p. 37-38).

Do mesmo modo, neste período, fortaleceram-se os movimentos estudantis e, na tentativa de oprimir opiniões contrárias à ditadura, os militares passaram a invadir a Universidade com maior frequência.

Ainda nessa época, realizaram-se as filmagens usadas no já citado *Barra 68*. O cineasta Hermano Penna relatou que filmou escondido algumas cenas do dia da pior invasão que ocorreu na UnB durante a ditadura militar e guardou o material no então ICA.

Quando cheguei lá, olhei para o cerrado e estava coalhado de tropas do exército. E bateu na minha cabeça: “Isso é que é fundamental filmar. Senão vão dizer que foi só uma invasão da polícia”. Resolvi voltar para pegar a câmera e filmar. Nessa volta me pegaram (SÁ, 2003, p.24).

Penna filmou a invasão do Congresso Nacional e da UnB e posteriormente Vladimir Carvalho encontrou as cópias das filmagens, já que os originais haviam desaparecido.

Em 1972 o Curso foi suspenso pelo então Vice-Reitor da UnB, Capitão José Carlos de Almeida Azevedo, o que fez com que poucos estudantes de

¹⁷ Filme de Vladimir Carvalho e Fernando Duarte rodado na UnB ainda em construção.

¹⁸ Fôtografo e documentarista etnográfico, acompanhou Darcy Ribeiro e Orlando Villas Boas entre 1942 e 1957 em suas pesquisas sobre grupos indígenas, quando era cineasta do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) (MENDES, 1993, p. 3).

cinema e cineastas permanecessem na cidade de Brasília. Entre os que ficaram na cidade estão Geraldo Sobral Rocha, Waldir Pina de Barros, Vladimir Carvalho e Heinz Forthmann. Esse pequeno grupo passou a atuar no Departamento de Comunicação, onde existiam os Cursos de Jornalismo, Publicidade e Audiovisual. O grupo teve de se adaptar a disciplinas específicas de Jornalismo para continuar ministrando matérias mais afins com a área de Cinema (MENDES apud CAETANO, 2007, p. 38).

Nota-se, a partir desses eventos, as diretrizes que caracterizaram a produção dos cineastas do Distrito Federal, essencialmente voltada para o documentário, muito mais que para a ficção.

Os documentários para registrar cenas que não poderiam ficar perdidas e fatores históricos de significação política influenciaram a forma de produzir filmes em Brasília. A frase de Vladimir Carvalho “A poesia do documentário é sobretudo a verdade” resume a importância desse gênero na formação da memória de Brasília e do cinema brasileiro (SÁ, 2003, p. 124).

Iniciou-se no cinema brasileiro uma veia documentarista que caracterizou por muito tempo a produção dos cineastas locais. Tanto é que o primeiro filme rodado na capital, o *Fala, Brasília*, é um documentário produzido a partir dos poucos recursos que a UnB oferecia na época.

2.2.3 Instituições no DF

A ABD-DF (Associação Brasileira de Documentaristas do Distrito Federal) foi criada com o objetivo de reunir a classe cinematográfica brasileira para reivindicar fatores essenciais ao desenvolvimento cinematográfico na capital, como equipamentos de produção e o estabelecimento de cotas regionais para a produção de filmes em editais nacionais (MORICONI, 2012, p. 147).

Vladimir Carvalho era o encarregado da ABD-DF em Brasília na época em que o Festival de Brasília estava suspenso e o Curso de Cinema na UnB havia sido extinto. Naquela época o trabalho da ABD-DF foi dificultado pelos militares e poucas pessoas se atreviam a fazer Cinema na cidade, o que enfraqueceu muito a Associação.

Com o passar do tempo e a retomada da produção cinematográfica no eixo Rio-São Paulo sob a direção da EMBRAFILME, a volta do Festival de

Brasília e o cumprimento da lei do curta-metragem, o ânimo dos cineastas de Brasília foi retomado, mesmo que ainda vivendo sob o regime militar.

Em 1978, quando vários filmes eram novamente produzidos na UnB, propõe-se a formalização da ABD-DF. O primeiro presidente da associação oficializada foi o produtor Márcio Curi.

O cineasta Marcos de Souza Mendes, então Vice-Presidente da ABD-DF na gestão de Carlos Augusto Ribeiro Jr., elaborou um projeto para o desenvolvimento do audiovisual em Brasília na década de 1990 que, enviado à Fundação Cultural, não obteve resposta alguma das autoridades e “dorme no limbo das gavetas até hoje” (CARVALHO, 2002, p. 304).

A partir de 1990, a ABD-DF passa a se chamar Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo (ABCV), fornecendo apoio político na aquisição de verbas, principalmente através de sua ligação com a “Fundação Cultural, promotora do Festival de Brasília e praticamente única gestora dos recursos destinados [sic] às artes e à cultura em Brasília” (CARVALHO, 2002, p. 303).

A ABCV superou o descaso dos governos que passaram pelo DF e até os dias de hoje conta com a participação de técnicos, produtores, pesquisadores e interessados em Cinema para exigir do governo medidas que beneficiem o Cinema e a preservação dos filmes no Distrito Federal. A ABCV fortalece o cinema brasiliense, na medida em que os filmes do DF vêm recebendo prêmios nacionais e internacionais e tem aumentado a produção de longas metragens candangos.

A ABCV está em atividade até os dias atuais e “o ânimo continua aceso e nesse processo mourejado de carregar o piano de nossa jovem cinematografia” (CARVALHO, 2002, p. 304).

Na década de 1990, a ABCV representou o embrião de uma importante instituição encarregada da produção fílmica no Distrito Federal: o Polo de Cinema e Vídeo do DF. A instituição surge por Lei aprovada no governo de Joaquim Roriz, em um período em que a produção cinematográfica no DF se apresentava incipiente. Nos anos 2000, a ABCV tentou entrar em acordo com os órgãos públicos para reequipar o Polo de Cinema, que se apresentava quase que inativo na cidade-satélite de Sobradinho (CARVALHO, 2002, p. 317-318).

Atualmente, a instituição que poderia ser responsável pela produção de grande parte das obras fílmicas do DF sucumbiu à falta de investimentos. O Polo de Cinema, que abrigava 750 filmes em curta, média e longa metragens e gravações em formatos VHS e DVD teve que solicitar a transferência de seus filmes para o ArPDF diante do risco de perda de seu acervo de imagens em movimento, dada a falta de investimentos no Polo, que apresentava parte do material cinematográfico deteriorado e infiltrações na construção (SÁ, 2012).

No início de 2012 os filmes foram transferidos para o ArPDF, onde foram catalogados e devem ser digitalizados.

O ArPDF tem como missão recolher, preservar, proteger e fornecer acesso a documentos acumulados pelas Administrações Diretas e Indiretas do DF, Instituições Privadas e “personalidades cujo acervo documental seja considerado relevante para a memória histórica do Distrito Federal” (ARQUIVO PÚBLICO..., 2009, p. 7).

Foi inaugurado em março de 1985, mas o processo de criação do ArPDF iniciou-se em 1970, dez anos depois da criação de Brasília. No mesmo ano, um documento intitulado “Compromisso de Brasília” foi assinado pelo Governador do DF firmando um acordo com o Arquivo Nacional para que preservasse os documentos de repartições estaduais e municipais.

Em 1972, durante o I Congresso Brasileiro de Arquivologia foi sugerido ao Governo do DF (GDF) que criasse um arquivo específico para guardar os documentos de Brasília “integrando-o ao movimento de preservação da memória nacional, que se ampliava em todo o país” (ARQUIVO PÚBLICO..., 2009, p. 10).

Em 1983 um grupo de trabalho adotou medidas para a implantação do ArPDF com o objetivo de dotar Brasília de um espaço adequado para a preservação de sua memória. O Decreto nº 7.492 colocou sob a proteção do GDF todos os documentos da NOVACAP produzidos até 1960 e considerados de valor histórico (ARQUIVO PÚBLICO..., 2009, p. 10).

Em 1985 foi criado o ArPDF, idealizado por Walter Albuquerque Mello, então assessor da secretária de Educação e Cultura.

Em 2009, durante o governo de José Roberto Arruda no Distrito Federal, o superintendente do ArPDF Luiz Ribeiro de Mendonça e seu assessor Walter

Albuquerque Mello idealizaram a criação do Museu Nacional da Imagem e do Som (MNIS) (ARQUIVO PÚBLICO..., 2009, p. 25).

A existência do Teatro Nacional Cláudio Santoro e do Museu Nacional da República localizados na Esplanada dos Ministérios, centro nacional das decisões, justifica também a criação do MNIS de Brasília. O objetivo do Museu seria “promover depoimentos para a posteridade, em som e imagem, das personalidades nacionais e do Distrito Federal” (ARQUIVO PÚBLICO..., 2009, p. 25).

O Museu difusor da história de Brasília seria criado no mandato de José Roberto Arruda, em 2010. Nos planos de seu funcionamento constava a existência de Conselhos Superiores em Artes Cênicas, Artes Plásticas, Artes Visuais, Cidadania, Comunicação, Esportes, Literatura, Música Brasileira e Política Nacional (ARQUIVO PÚBLICO..., 2009, p. 25-26).

Contudo, não se sabe atualmente a viabilidade de continuar tal projeto, pois não se tem mais notícias da construção do MNIS desde 2010, ano em que Arruda teve seu mandato cassado.

Todavia, um museu que guardasse e disponibilizasse gravações de depoimentos sobre o período de construção de Brasília seria um grande passo para a preservação da memória da capital.

Outra instituição de destaque no assunto de preservação da memória fílmica do DF é a Fundação Cinememória. Definida por Vladimir Carvalho como “um singelíssimo e modesto memorial do cinema brasileiro e de parte do cinema brasileiro” foi fundada pelo cineasta em 1994 com o objetivo de guardar e preservar sua obra documentária em mais de 50 anos de atividade e também dos filmes feitos em Brasília e sobre Brasília (NASIASENE, [2010?]).

Vladimir Carvalho iniciou a carreira de documentarista na Paraíba, na década de 1960, mudando-se para Brasília pouco tempo depois, quando realizou os documentários *O homem de areia*, que relata a atuação de José Américo de Almeida no cenário político e literário do Brasil; *O Evangelho segundo Teotônio*, em que mostra a influência das opiniões democráticas do senador Teotônio Vilela no Senado durante o período final do regime militar; e *Conterrâneos velhos de guerra*, que narra a história dos candangos que construíram a NOVACAP (SOUZA, 1998, p. 154).

Figura 10 - Vladimir Carvalho com a placa da Fundação Cinememória



Fonte: <http://informaisparaweb.blogspot.com.br/2011/01/normal-0-21-false-false-false_18.html>. Acesso em: 10 jun. 2012.

Vladimir Carvalho expõe ainda que a Fundação Cinememória, seu próprio lar desde 1983 na 703 Sul¹⁹, transformado em uma pequena cinemateca

[...] é antes de mais nada um gesto de desabafo, uma estocada nos poderes públicos, uma provocação positiva. Hoje Brasília é Patrimônio Cultural da Humanidade, sede do governo e das embaixadas estrangeiras, com uma importante universidade e não tem a sua cinemateca. Fala-se na construção de alentado complexo cultural na Esplanada dos Ministérios podendo abrigar todos os setores das artes com teatros, biblioteca, museus e cinema. Não seria o caso de voltarmos à carga com o projeto da grande cinemateca nacional sonhada por todos? (SÁ, 2003, p. 126).

¹⁹ Quadra residencial situada na via W3 de Brasília.

2.3 Preservação de acervos fílmicos

Em 1995 foram definidas as primeiras diretrizes do Programa Memória do Mundo, com o auxílio da IFLA. O trabalho feito na década de 1990 serviu de base para a criação da nova edição do Programa Memória do Mundo, dessa vez construído por um grupo de trabalho especial da UNESCO, que definiu parâmetros para a preservação dos acervos que representam a memória mundial.

De acordo com o Programa, a preservação é “a soma das medidas necessárias para garantir a acessibilidade permanente – para sempre – do patrimônio documental”, patrimônio que abrange o material integrante de arquivos, museus e bibliotecas, e que é nada menos que o legado a ser passado para as gerações futuras de forma que se mantenha um nível de conhecimento satisfatório do que foi a história do mundo até o momento presente.

O Programa Memória do Mundo é um projeto verdadeiramente internacional, com uma secretaria central, comitês internacionais regionais e nacionais, associados aos setores governamentais, profissionais e empresariais, o que lhe permite manter uma perspectiva global que abrange todos os países e povos, cujos esforços coletivos serão necessários para conseguir que a Memória se conserve sem distorções nem perdas (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA..., 2002, p. 9).

São citadas no documento diretrizes para a salvaguarda de filmes, já que a memória neles contida é igualmente rica e importante para a história, comparada àquela existente em livros e peças de museus.

Parâmetros apresentados no programa serão destacados nesse capítulo, de forma que se entendam alguns requisitos básicos para que exista de fato a preservação de acervos fílmicos.

Figura 11 - Bibliotecário examina latas de filme em um arquivo



Fonte: SLIDE, 1992, p.138.

Primeiramente, observam-se fatores variados que prejudicam a salvaguarda do patrimônio cinematográfico. Circunstâncias históricas como guerras, questões políticas, deterioração e até mesmo destruição estão entre as causas mais frequentes de danos aos acervos de qualquer espécie documental.

A fragilidade dos materiais naturais, sintéticos ou orgânicos que com frequência formam os documentos fílmicos faz com que a maioria dos itens dos acervos não resista a catástrofes naturais como incêndios e inundações, ou àquelas provocadas pelo homem, como guerras, saques e más condições de armazenamento.

Catástrofes naturais como as citadas acima não são raras de ocorrer. Uma enchente afetou, no ano de 2011, a UnBTV²⁰, que guarda acervo de filmes e documentos fílmicos, além de equipamentos de filmagem.

Em 2010, a revista *Acervo* publicou o artigo de Kara Van Malssen, pesquisadora do Programa *Moving Image Archiving and Preservation (MIAP)*²¹, da Universidade de Nova Iorque, que acompanhou o processo de restauração de películas pela cineasta Helen Hill, após a passagem do furacão Katrina pelo Golfo do México.

Segundo Van Malssen (2010, p. 90), muitas vezes, ao ocorrer catástrofes naturais, como terremotos, *tsunamis* e furacões, inúmeras instituições que guardam o patrimônio cultural são destruídas. Em relação aos materiais audiovisuais particularmente, recomenda-se que sejam encaminhados a laboratórios especiais para ter início o processo de recuperação dos filmes. Da mesma forma, não é aconselhável restaurar materiais audiovisuais sem treinamento especializado.

A falta de laboratórios especializados e os custos elevados para a restauração de filmes são barreiras à preservação do patrimônio de imagens em movimento, de forma que os interessados em recuperar os filmes acabam, equivocadamente, considerando o material perdido.

Dentre os casos mais recentes de catástrofes naturais que assolam materiais cinematográficos está o do furacão Katrina na cidade de Nova Orleans, no estado de Luisiana, nos Estados Unidos.

Para se ter ideia, a cineasta experimental e animadora Helen Hill, ao retornar à cidade de Nova Orleans após o furacão, encontrou quase todos os seus rolos de filmes curta-metragem em 16 e Super 8 mm submersos na água da enchente e embolorados. O conteúdo dos filmes, em grande parte, tratava de eventos festivos que registravam a memória da cidade.

A cineasta sentiu dificuldade em encontrar laboratórios que restaurassem seus filmes, e acabou realizando o processo por conta própria, primeiramente usando detergente de cozinha e água e depois um produto especial cedido pelo laboratório *Urbanski Film*.

²⁰ Canal de televisão oficial da UnB.

²¹ Preservação e arquivamento de imagens em movimento.

Os fungos agem na película de forma a consumir a emulsão e por isso os fotogramas começam a se deteriorar pelas bordas.

Hill e uma equipe de amigos dispostos a ajudá-la na limpeza dos filmes, incluindo Van Malssen, observaram algumas reações das películas ao processo de limpeza: os filmes que ficaram submersos na água da enchente apresentaram padrões de deterioração como a perda do primeiro terço do filme, e a perda de emulsão nas bordas, sendo que restam mais visíveis as imagens da parte central dos quadros; os filmes coloridos sofrem mais danos do que os em preto-e-branco, pois a tinta orgânica é diluída pela água, sobrando películas com imagens em vermelho ou amarelo.

A paixão de Helen Hill em registrar as imagens em películas de celulóide é compreensível. A qualidade da imagem registrada nos filmes em película é diferente daquela produzida em câmeras digitais. Contudo, vários acidentes já foram registrados com películas de nitrato. Entre eles, um dos mais trágicos pôde ser registrado na cidade de Paris em 04 de maio de 1897. Um filme de nitrato pegou fogo quando estava passando pelo projetor Lumière. O incêndio matou 180 pessoas.

Nos Estados Unidos, o primeiro grande incêndio com filmes de nitrato, em 1914, não resultou em mortes, mas causou um prejuízo de dois milhões de dólares para a indústria de Thomas Edison. Seis meses depois, em outro episódio, houve uma grande explosão devido à combustão espontânea do nitrato em uma fábrica de filmes na Filadélfia (SLIDE, 1992, p. 11).

O filme cinematográfico foi durante a primeira metade do século fabricado num suporte de nitrato de celulose. Além de ser material altamente inflamável – sua combustão é inextinguível – está em permanente decomposição química a partir do momento em que é fabricado (CALIL e XAVIER, 1981, p. 15).

No Brasil, várias produtoras, laboratórios e, por duas vezes, a Cinemateca Brasileira de São Paulo, nos anos de 1957 e 1969, sofreram incêndios devido à inflamabilidade do nitrato. Além do mais, a temperatura e a umidade ambiente das cidades brasileiras são totalmente inadequadas para a conservação dos suportes constituídos por este material.

À época de 1981, quando foi escrito o livro *Cinemateca imaginária*, já se estimava que, devido às condições climáticas, os filmes não resistiriam nem mais uma década. Dessa forma, várias produções brasileiras antigas foram

perdidas. O autor observou ser primordial “o transporte desses registros para a película de segurança, numa operação que custaria neste momento (1º semestre de 1981) a soma de 120 milhões de cruzeiros” (CALIL e XAVIER, 1981, p. 15).

Além disso, um depósito de filmes de nitrato foi destruído em fevereiro de 1981 devido à queda de um eucalipto no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Isso mostra que a preservação de filmes não enfrentou apenas as adversidades causadas pela formação química das películas com base em nitrato, mas também o descaso em relação à preservação do patrimônio, situação à qual o cineasta Sílvio Tendler fez menção narrando o seguinte fato:

Em 1977, estive na TV Itacolomi, em Minas Gerais, fazendo um levantamento. A TV Itacolomi foi uma das primeiras a surgir no país, a primeira em Minas Gerais. Como antigamente o telejornal se fazia todo em filme, a TV Itacolomi tinha um acervo incrível da memória mineira, da vida política brasileira e não só política, mas de cultura, costumes, esportes, tudo. Então, conversando com um funcionário da televisão, que quase chorava, ouvi a seguinte história: um dia chegou lá um diretor precisando de uma sala para montar um escritório e a única sala que havia era a do arquivo. Então ele mandou jogar tudo fora e instalou o escritório. Isso significa que alguns anos da memória nacional foram embora em troca de um lugar para uma mesa. Isso aconteceu também na TV Tupi de Brasília e está acontecendo agora naturalmente. Assim, se daqui a alguns anos a gente quiser fazer filmes documentários baseados nos acervos da televisão, vai ser inviável (CALIL e XAVIER, 1981, p. 61).

Tais acontecimentos mostram a falta de visão e planejamento em relação aos cuidados com os acervos fílmicos e, principalmente, a ignorância sobre as consequências negativas que a lacuna de registros de determinada época pode trazer para a história do país.

Assim, para o devido planejamento e de forma que sejam evitadas catástrofes naturais ou acidentes envolvendo os acervos fílmicos, deve-se, antes de tudo, conhecer as características físicas dos materiais que compõem os itens de um acervo. Tal procedimento permite que os filmes sejam depositados em locais adequados, longe de eventuais danos que venham a destruir os acervos fílmicos, parcial ou completamente, e assim se proponha um local ideal para sua salvaguarda.

Os filmes em cores foram mais amplamente utilizados no Brasil depois de 1970; já na década de 1980 era possível perceber que as películas

coloridas se deterioravam mais facilmente que as em preto-e-branco, pois, além da cor desaparecer na medida em que o tempo passa, sua restauração é extremamente complicada.

Calil e Xavier (1981) afirmam que, submetidos a temperaturas e índices de umidade relativa ambientais do Brasil (20-30°C, 70-95% UR), os filmes não mantêm seu cromatismo por mais de 5 anos, concluindo que a conservação das películas cinematográficas tem ligação direta com as condições climáticas da região na qual se encontram.

A recomendação é que os originais dos filmes sejam mantidos em ambientes frios (aproximadamente 6°C) e baixa umidade. Dessa forma as películas serão conservadas por longo prazo, por um período considerado museológico (CALIL e XAVIER, 1981, p. 76).

É importante considerar também, para a manutenção dos filmes, boas latas e batoques, que são bobinas de plástico onde são enrolados os filmes. O mau processamento químico durante a revelação e a composição da película em nitrato são igualmente fatores que favorecem a deterioração das películas cinematográficas (CALIL e XAVIER, 1981, p. 76).

Assim, se há intenção de preservação de filmes, deve-se fazer um estudo prévio sobre a composição das películas, pois dessa forma será possível prevenir a possibilidade de danos e acidentes que encurtem a vida útil dos itens de acervos fílmicos.

2.3.1 Composição física das películas cinematográficas

Os filmes em preto-e-branco são compostos por, no mínimo, três camadas, e os coloridos por seis ou mais. O ambiente em que se armazenam esses filmes deve favorecer a manutenção de todas estas camadas em bom estado, ou seja, se apenas uma delas estiver exposta a qualquer dano, o ambiente já pode ser considerado inadequado para armazenar acervos fílmicos. Por isso é importante observar fatores tais como o comportamento da emulsão diante de determinados reagentes e das próprias condições ambientais.

No que concerne à emulsão em preto-e-branco, ela é formada por gelatina – que, por sua vez, é feita de ossos e peles – e haletos de prata. Os

cristais de prata são sensíveis à luz, daí a propriedade fotográfica da película. Os filmes coloridos são constituídos por três camadas de emulsão formadas por gelatina e sais de prata, assim como os filmes em preto-e-branco, mas se diferenciam por possuir acoplantes de cores (CALIL e XAVIER, 1981, p. 114-115).

Sobre os ambientes de armazenagem, existem diferentes temperaturas e níveis de umidade relativa para cada tipo de material acima citado. Aqueles produzidos em preto-e-branco, quando formados por nitrato de celulose, devem ser armazenados a 6°C, com umidade relativa a 60%; os de acetato de celulose com temperatura de até 12°C e umidade relativa também a 60%. Os materiais coloridos demandam temperatura de -7°C e umidade relativa do ar de 25%. Há divergências na literatura em relação ao nível de umidade relativa ideal para a conservação de películas, sendo que alguns autores registram menos de 50% e outros 60% (CALIL e XAVIER, 1981, p. 129).

Os cuidados em relação à película cinematográfica também estão intimamente ligados à base dos filmes, que, desde a criação do cinema, passou por várias transformações. No início, as películas eram compostas por nitrato de celulose, passando posteriormente ao acetato de celulose (diacetato e triacetato) e ao poliéster. Sobre a base de nitrato, pode-se afirmar que o celulóide é uma mistura de nitrocelulose e cânfora; estes materiais compuseram as primeiras películas de filme, os chamados filmes de nitrato. Foram usados primeiramente pela *Eastman Kodak Company*, em 1899, para fotografia (SLIDE, 1992, p. 1).

Quando nova, a película de nitrato entra em combustão espontânea a uma temperatura de 130°C; mas, com o passar do tempo, começa a entrar em combustão espontânea com uma temperatura de apenas 40°C, que pode ser atingida em algumas cidades do Brasil, inclusive no Rio de Janeiro, que abriga um grande acervo fílmico.

A decomposição da película de nitrato ocorre da seguinte forma: a nitrocelulose desprende gases nitrosos que, juntamente com água (H₂O) ou com a umidade do ar, formam ácido nitroso (HNO₂) e ácido nítrico (HNO₃). Tais ácidos destroem a imagem de prata e imagens coloridas contidas na

emulsão, assim como a hidrólise²² da gelatina, que forma a emulsão, também leva à destruição da própria emulsão (CALIL e XAVIER, 1981, p. 112).

Filmes de nitrato que já sofreram o efeito do tempo correm grande risco de ser destruídos caso precisem ser limpos. A água fria favorece a solubilidade da gelatina, devido à hidrólise da substância. Pode-se fazer um teste antes da lavagem; contudo, Calil e Xavier (1981, p. 112) alertam para o perigo de, com algumas gotas d'água, ocorrer um processo de decomposição com liberação de calor, o que pode levar à autocombustão da película, caso não seja possível controlar as altas temperaturas a que chegue durante o processo de teste.

Muitos dos primeiros filmes se perderam porque sua preservação a longo prazo não era considerada importante – comercial ou culturalmente. Muitos títulos das primeiras filmotecas em suporte inflamável de nitrato de celulose foram destruídos pelo fogo ou simplesmente jogados no lixo; outras gerações viram suas matrizes virarem “vinagre” em galpões quentes e úmidos, até que os requisitos atuais de controle climático para a preservação prolongada de películas fossem bem compreendidos. Como resultado, menos da metade dos longas-metragens produzidos antes de 1950 e menos de 20% dos longas produzidos nos anos 1920 sobreviveram (ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES apud NATIONAL FILM PRESERVATION PLAN, 2009, p. 5).

Calil e Xavier (1981, p. 112) enumeram ainda as etapas de deterioração da película de nitrato, assim descritas: (i) desbotamento da imagem de prata e descoloração acastanhada da emulsão; (ii) a emulsão fica pegajosa; (iii) a emulsão amolece e se torna espumosa; (iv) o filme endurece e se transforma em uma massa compacta; e (v) a base da emulsão se desintegra num pó castanho, com odor acre.

Observou-se, ainda, que a partir do momento em que a emulsão fica pegajosa, o filme passa a exalar um cheiro forte. A base de nitrato foi utilizada em películas de formato 35 mm até a década de 1950. As películas de 8 e 16 mm tinham por base de formação o acetato.

No suporte de nitrato, a forma mais grave de deterioração é provocada pela hidrólise do material, que tem grande capacidade de absorver umidade. A pior forma de deterioração do suporte de acetato é a síndrome do vinagre, que

²² Chama-se hidrólise à reação de um composto com a água, pela qual as partes integrantes do composto se combinam com as partes integrantes da água (GLINKA, 1984, p. 277).

configura a desintegração do filme de acetato em um ácido com odor de vinagre (COUCHMAN, 2002, p. 7) causando a desplastificação²³ da película.

Os filmes de base de acetato de celulose, também chamados filmes de segurança, foram assim denominados por serem mais duráveis e não sofrerem auto-decomposição contínua como o nitrato.

Quase todos os filmes eram formados à base de triacetato na década de 1980. Isso se explica pelo fato de terem ponto de combustão acima de 400°C, temperatura equivalente àquela em que se incendeia o papel e porque a base de acetato foi melhorada pelas indústrias na década de 1980.

Infelizmente, o acetato é mais solúvel em água que o nitrato de celulose, o que faz com que o filme de nitrato sofra “efeito negativo sobre propriedades mecânicas importantes” assim como “encolhimento, estabilidade dimensional, elasticidade e resistência à tração” (CALIL e XAVIER, 1981, p. 113).

Devido a algumas desvantagens apresentadas no uso da película de acetato, criaram-se os suportes de poliéster, que tinham por vantagem não absorver a água, não precisar de agentes emolientes nem conter solventes residuais. Contudo, o poliéster é um material tão firme que, caso houvesse algum problema mecânico com a película na câmera, em vez da película se romper era a câmera que terminava com as peças quebradas (CALIL e XAVIER, 1981, p. 114).

Alguns cuidados básicos podem ser aplicados num acervo de filmes caso haja deterioração das películas: a limpeza manual, que deve ser realizada em local arejado, pois se utiliza líquidos tóxicos; os consertos aplicados a filmes que tiveram as perfurações danificadas pelo rolete do projetor; e os consertos e substituição de emendas, pois mesmo em emendas feitas de forma cuidadosa, acontece o descolamento de acordo com o tempo (COELHO, 2006, p. 49-69).

Os materiais podem chegar ao acervo na versão de negativo original, de cópia ou máster.

O negativo original é a matriz de um filme, que contém sua versão final. A cópia pode estar completa ou incompleta e em suportes variados. No caso de estar em película, necessariamente, antes de chegar ao acervo passou por

²³ A liberação de ácido acético é tão forte, que, aliada à umidade, dissolve a emulsão (COELHO, 2006, p. 44).

exibição pública. A máster é a versão final de um filme, contudo serve apenas a duplicação ou copiagem e não é destinada à exibição (COELHO, 2006, p. 25-28).

2.3.2 Princípios de preservação

Quando se fala em preservação de acervos fílmicos em qualquer cidade do mundo, são descritos, primordialmente, os princípios e estratégias de preservação e acesso.

Primeiramente, é preciso desfazer uma confusão comum quando são abordados os termos preservação e conservação. A conservação é uma das formas de preservação de qualquer material e compreende “o conjunto de medidas precisas para evitar uma deterioração ulterior do documento original e que requerem uma intervenção técnica mínima” (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA..., 2002, p. 19).

Iván Trujillo Bolio destaca a importância de se estabelecer critérios de preservação, para que não se confunda com os de conservação. Portanto, enfatiza que conservar consiste em armazenar os materiais para que não se degradem ou para que a degradação seja mais lenta do que se não estivessem em ambientes sob proteção (EL ACERVO..., 2004, p. 64).

Já a preservação engloba a classificação dos materiais para que sejam recuperados, explorados por todos: “é decidir que se não existe acesso aos materiais eles não estão sendo preservados, mesmo que isso pareça contraditório” (EL ACERVO..., 2004, p. 64).

Ao se elaborar um programa visando à criação de diretrizes de preservação de acervos, deve-se levar em conta alguns fatores como

[...] o ambiente, o tipo de material, a estratégia de preservação/conservação propostas, o acesso às técnicas, os conhecimentos em matéria de preservação, o controle da documentação, as coleções e as disposições em matéria de acesso. (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 2002, p. 19)

A existência dos filmes por longo prazo depende amplamente das condições ambientais das salas que abrigam os acervos, e também do clima

da localização geográfica em que essas salas se encontram. Fenômenos naturais como inundações, incêndios, terremotos e ciclones podem também ser antevistos por meio de um planejamento prévio que atenuie as consequências dessas catástrofes sobre os acervos.

De acordo com o relatado no Programa Memória do Mundo (MdM), “o patrimônio documental corre maiores perigos nos climas tropicais que nas zonas temperadas” (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 2002, p. 19).

Dessa forma, serão expostos a seguir dez princípios de preservação do patrimônio cultural em geral. Tais princípios, relatados no Programa da UNESCO (2002, p. 19-21), podem seguramente ser aplicados aos acervos fílmicos:

- a. **Documentação das coleções:** procedimentos de catalogação, indexação, inventários e tantas outras formas que permitam a organização e o acesso às coleções em qualquer suporte, em processo manual ou digitalizado são a base do gerenciamento dos documentos em instituições. A documentação facilita o registro e a recuperação de materiais evitando sua perda. Assim, deve ser relatado o estado de conservação em que se encontra o documento para que seja definida sua correta manipulação. Devem ser registrados ainda os suportes em que foram aplicadas as medidas de conservação, o local e a data em que essa prática ocorreu;
- b. **Condições dos ambientes de salvaguarda do patrimônio:** incluem “a temperatura, a umidade, a luz, os contaminantes atmosféricos, os animais e insetos, a segurança material, etc.”. Papéis, filmes e fitas de vídeo demandam condições especiais de temperatura e umidade. Contudo, muitas instituições não possuem instalações adequadas para a subsistência dos materiais. “Fatores como telhados com goteiras, janelas quebradas, cimentos pouco firmes, sistemas de detecção/extinção de incêndios, preparação para os desastres e vigilância ambiental” devem ser observados e anexados a qualquer relatório relacionado à melhora na gestão de acervos;
- c. **Prevenção:** procedimentos para evitar danos causados pela manipulação inadequada dos itens de um acervo e armazenamento em locais com condições de temperatura e umidade nocivas ao material são práticas que

trazem benefícios tanto econômicos quanto ao patrimônio cultural, pois é muito mais fácil manter o acervo do que tentar recuperá-lo;

- d. **Manter o documento original:** o documento original possui sempre valor intrínseco, ou seja, por ter sido o primeiro suporte em que foi registrada aquela informação, ele passa a ter valor histórico. A partir do momento em que um original é conservado, mesmo que as tecnologias se tornem obsoletas e os novos suportes não consigam guardar o registro informacional por muito tempo, conserva-se no documento original o conteúdo.

Várias instituições lamentaram a destruição prematura de originais depois de fazer cópias que resultaram de qualidade inferior. Independentemente do número de cópias que se tenha feito, jamais deveriam eliminar-se (sic) levemente os originais;

- e. **A transferência de conteúdo para novos suportes:** existe atualmente urgência cada vez maior em transferir o conteúdo dos documentos originais para novos suportes. No caso do filme, a transferência de conteúdo é feita da película para CDs e DVDs, entre outras mídias digitais que não se sabe ao certo quanto tempo durarão. De todo modo, a transferência torna a informação mais acessível, e evita a deterioração do original por manuseio inadequado, que provoca a deterioração do documento ao longo do tempo. Assim, a transferência de conteúdo torna-se, acima de tudo, uma estratégia de preservação. Contudo, deve-se observar que, devido ao fato das novas tecnologias se tornarem obsoletas rapidamente, também a informação contida nas mídias pode se perder, de forma que não permaneça acessível ou preservada. Por essa razão, o documento original deve estar sempre bem guardado, como é o caso das películas, que, como já citado, são muito sensíveis e se deterioram facilmente em condições de temperatura e umidade inadequadas, principalmente pelo fato da base das primeiras películas de filme ser o nitrato;
- f. **O documento original em risco:** caso não haja uma cópia em outro suporte, é melhor não expor o original, colocando-o em risco de ser destruído. Os profissionais da informação têm como dever maior facilitar o acesso informacional, todavia não a ponto de expor um documento único. “Nos casos em que não existe uma cópia duplicada (sic) de acesso, é

melhor dizer ‘não’ que expor um documento original delicado a possíveis danos irreversíveis”;

- g. **Os diferentes suportes requerem diferentes tratamentos:** os procedimentos de conservação não seguem um padrão definido para todos os suportes. São diferentes as formas de armazenamento, manipulação, gestão e tratamento. O livro já tem seu equivalente em meio digital, os filmes podem ser vistos em película, CD ou DVD e, ao mesmo tempo, enfrenta-se o problema da obsolescência tecnológica. Freneticamente são criadas novas tecnologias, de forma que os conteúdos informacionais ocupem cada vez menos espaço, o que traz à tona a necessidade da transferência de conteúdo acompanhar a velocidade das criações tecnológicas e a perda da informação, caso a transferência para um novo suporte não ocorra;
- h. **Colaboração entre instituições:** é necessária para que sejam estabelecidas redes de cooperação para intercâmbio de serviços e informações, sem maiores custos. O trabalho das instituições de forma isolada não é necessariamente um caminho que favoreça a preservação do patrimônio cultural. As informações sobre os itens existentes nas instituições favorecem a preservação, na medida em que se descobre a existência do material e são possibilitados seu acesso e divulgação por outras instituições;
- i. **Respeito às diferenças:** as culturas têm meios próprios de preservar o patrimônio documental. A maioria dos estudos sobre a constituição dos materiais que formam o patrimônio cultural, assim como sobre os meios de os preservar, é voltada para o mundo ocidental. Os planos de gestão de acervos devem ser direcionados para cada país, respeitando sua unidade cultural, social e econômica. Os cuidados com o patrimônio devem ser adaptados à realidade de cada país e não padronizados mundialmente. No âmbito da preservação do patrimônio, grande confiança é depositada nos arquivistas e bibliotecários pelas autoridades governamentais no sentido de que esses profissionais têm como função democratizar a informação. “A informação profissional deve abranger todo o espectro, desde as técnicas básicas até os conhecimentos de preservação especializados”;

j. **Princípios e métodos de acesso:** a preservação da memória e da história mundiais são práticas que visam exclusivamente ao acesso permanente ao patrimônio, pois, caso contrário, seriam “um fim em si mesmo”. Os princípios descritos no Programa MdM podem ser aplicados de modo geral em acervos, salvo algumas exceções, como aquelas definidas pelas diferenças culturais. De qualquer forma, são diretrizes que fomentam a melhoria do acesso à informação respeitando o direito dos indivíduos, pois concordam com “a Declaração Universal de Direitos Humanos das Nações Unidas (1948) e o Pacto Internacional de Direitos Civis e Políticos das Nações Unidas (1966)”. A observação anterior faz subentender que o programa defende o direito à identidade de cada um e ao acesso ao patrimônio cultural, que significa saber que os documentos existem e em que lugar se encontram.

Ao citar a migração de suportes para a preservação do acervo de filmes é importante que se estabeleça primeiramente a diferença entre um acervo fílmico e uma filмотeca. O acervo guarda as matrizes dos filmes de forma que permaneçam preservadas e a filмотeca possui uma coleção de filmes temporária, exposta à maior circulação.

A criação do *transfer* digital possibilita a impressão em filmes em preto-e-branco com expectativas de durar 100 anos ou mais, mas essa prática é usada apenas nos filmes que vão para as salas de cinema, deixando de fora cortes e sobras que poderiam ser reintegrados ao filme em determinado momento.

A publicação *O dilema digital*, produzida pelo *Science and Technology Council de Hollywood* (Conselho de Ciência e Tecnologia de Hollywood), mostra como tem sido feita a guarda de filmes na instituição, desde a guarda das películas até a transferência dos filmes para mídias digitais. Nesse material se encontra um estudo do *National Institute of Standards and Technology* (NIST)²⁴, em conjunto com a *Library of Congress* e a Associação de Tecnologia de Armazenamento Óptico, que levou à conclusão de que, enquanto 100% dos CDs testados duram mais de 15 anos, apenas 66% dos DVDs repetem esse padrão. O *National Media Lab* calculou que a expectativa

²⁴ Instituto Nacional de Padrões e Tecnologia.

de vida das fitas magnéticas seja de 30 anos; contudo, os produtores dessas fitas aconselham a migração do conteúdo que abrigam para outro suporte no mínimo em 5 e no máximo em 10 anos.

Nota-se que a tecnologia favoreceu a preservação até o momento, com a melhoria das películas, alterando sua composição fílmica e diminuindo o risco de incêndios, acidentes e deterioração. Atualmente, a arte cinematográfica está diretamente ligada às novas tecnologias, pois as imagens já podem ser produzidas por câmeras digitais e abrigadas em suportes e meios também digitais.

Contudo, como foi dito, não se sabe ainda o tempo de vida das mídias modernas que abrigam filmes e, por isso, é importante que se conserve o suporte original fornecendo atenção especial às características dos suportes antigos, de forma que sejam mantidos em locais com temperatura e umidade relativa adequadas à subsistência do acervo.

Nesse contexto, é fundamental a prevenção em relação às catástrofes naturais. A cineasta Helen Hill perdeu quase todo seu acervo cinematográfico devido às enchentes causadas pelo furacão Katrina, mas grande parte poderia ter sido salva se a possibilidade de um furacão tivesse sido considerada quando houve o armazenamento dos filmes.

Da mesma forma, poderia ter sido evitado o incidente no Parque do Ibirapuera, quando um eucalipto caiu em um depósito de filmes de nitrato, e tantos outros que destruíram filmes brasileiros.

Faz-se notar ainda um importante princípio de preservação de filmes que não foi citado no Programa da UNESCO: a correta atribuição de autoria às obras. Tal processo será brevemente especificado sob a ótica da FIAF que tem atualmente levantado extensas discussões sobre o assunto.

2.3.3 Direitos autorais

A FIAF considera que o processo de preservação seja aplicado a duas vertentes: uma que considera os filmes como obras de arte, resultados da criatividade humana, assim como a pintura ou a arquitetura; e outra que considera as películas cinematográficas como documentos históricos, fontes de informação sobre determinada época, as quais registram importantes eventos

de transformação política e sociocultural, com destaque maior para as mudanças ocorridas no século XX, incluindo o próprio processo de surgimento da arte cinematográfica (EL ACERVO..., 2004, p. 64).

No que concerne a direitos autorais, no ano em que foi fundada, a FIAF lançou uma cláusula especial que refletia a sua missão, excluindo instituições ou organizações que usassem filmes com uma proposta comercial: “*Rigorously excluded from the Federation are all institutions or organisations whatsoever which use their films for a commercial purpose*”²⁵. Essa regra rege as instituições da FIAF até os dias de hoje.

Existem instituições que abrigam acervos fílmicos e se dedicam exclusivamente ao comércio de imagens, vendendo material para uso de companhias televisivas ou demais fins. Contudo, tais instituições não seguem os parâmetros da FIAF, pois são acervos com fins comerciais, destinados a lucrar e gerar renda com a venda de materiais e, no que tange aos objetivos estabelecidos pela FIAF em relação à preservação e acesso aos acervos de filmes, tal prática se mostra oposta.

Portanto, ressalta-se que as imagens de acervos de filmes podem ter sua preservação prejudicada devido à falsa atribuição de autoria. Existem casos em que as emissoras de televisão, tornam-se verdadeiras inimigas das instituições que abrigam acervos fílmicos quando transferem os créditos de imagens feitas por um grande fotógrafo a um funcionário da TV que ajudou a produzir um documentário qualquer.

Contudo, também existem produções profissionais que buscam o material, que fornecem os créditos respectivos, que incluem e ressaltam a importância do material, o que favorece as instituições que abrigam acervos de filmes, já que essa é uma maneira de promover a importância de os preservar adequadamente (EL ACERVO..., 2004, p. 67).

É importante destacar que, apesar de todo serviço prestado à comunidade e aos meios de comunicação devido à salvaguarda do material audiovisual, a FIAF enfrentou problemas relacionados ao direito autoral. Por isso, organizou alguns congressos a fim de esclarecer questões não só sobre preservação e classificação de materiais, mas também de direito de autor.

²⁵ Estão rigorosamente excluídas da Federação todas as instituições ou quaisquer organizações que usem seus filmes com vistas a uma proposta comercial. (Tradução da autora)

A preservação é paradoxal quando se trata do pagamento das imagens em movimento para seu uso, com fins de promover a conservação de outros materiais por meio das arrecadações feitas, pois é uma medida que desfavorece a democratização ao acesso documental.

Porém, deve ser incentivado o pagamento pelo usufruto de materiais documentais para aqueles que os produziram ou para quem os preserva, pois possivelmente a renda gerada será destinada à preservação de outros materiais (EL ACERVO..., 2004, p. 69).

Em relação ao princípio da documentação das coleções, relatado no Programa da UNESCO, que envolve a indexação de filmes, faz-se necessária uma explicação mais intensificada sobre a sua importância visando à preservação e ao acesso.

Com a chegada das tecnologias digitais atuando na produção fílmica e conseqüentemente no modo de se analisar o filme, a indexação apresenta-se uma prática, por vezes, de complexa execução em instituições que abrigam acervos de filmes.

2.3.4 A análise indexadora

Sabe-se que a indexação de filmes é um importante instrumento no sentido de facilitar o acesso aos documentos. No caso de uma instituição que abriga acervos de filmes, é necessário que seja apresentado ao usuário, no instante de sua pesquisa, o filme por ele buscado.

Contudo, a análise de filmes pelo grande público não é a mesma exercida por documentalistas, para alimentar um sistema de recuperação de informações. A subjetividade na descrição de termos para recuperação deixaria ao pesquisador, como solução para a busca de um item, a função de adivinhar o que se passou na cabeça do indexador no momento em que assistiu ao filme. Para que isso não ocorra existem critérios de indexação a serem seguidos, para torná-la mais objetiva possível.

Os profissionais da informação que trabalham na análise e indexação de filmes procuram nortear sua análise, entre outros critérios, com base nas necessidades informacionais do usuário de seu acervo. Conseqüentemente, esse conteúdo gerará o termo de busca individual através do qual ele pretende encontrar a obra que procura.

Cordeiro (2010) faz considerações sobre a importância do indexador escolher os termos e expressões convenientes para a busca dos filmes. Imagens e sequências que se destaquem de tal forma que tenham grande utilidade para recuperação das obras em unidades de informação levam o documentalista à minuciosa “descrição e indexação de suas narrativas e conteúdos” (CORDEIRO, 2010, p. 81).

Três fatores se relacionam diretamente à pesquisa fílmica, para fins de se encontrar pontos de acesso, em função da recuperação de itens em um acervo: o filme e a fotografia de cenas, o filme e a família de documentos e a recepção do filme pelo espectador (CORDEIRO, 2010, p. 82).

Cordeiro chama a atenção para o fato de que, na análise de documentos com linguagem verbal e não-verbal para indexação, lida-se com conceitos diversos. Estes representam o conteúdo dos documentos “e pontos de acesso para a sua recuperação em uma unidade de informação, a fim de permitir o acesso coletivo à informação” (CORDEIRO, 2010, p. 83).

Entende-se por linguagem verbal a palavra articulada, que tornaria uma informação mais explícita, do que quando ela é apresentada por meio de cores, imagens em movimento e sons, que podem ser vozes, ruídos ou músicas – e todos esses itens são importantes na análise de um material fílmico. A linguagem cinematográfica envolve outros elementos característicos da composição de um filme, tais como planos, ângulos, movimentos de câmera e recursos de montagem (CORDEIRO, 2010, p. 83).

A autora ressalta, ainda, que existem duas etapas na indexação de filmes: a análise e a tradução, sendo que o enfoque maior de sua pesquisa está na análise fílmica. A tradução corresponde a processos técnicos de organização da informação, relacionados às linguagens documentárias, as quais resultam da análise fílmica (CORDEIRO, 2010, p. 85).

Cordeiro (2010, p. 85) pondera que, atualmente, existe uma preferência pelo uso do termo “representação documentária” no lugar de “análise documentária”. Ela considera que “representação documentária” seja um termo mais preciso por englobar duas etapas que se destacam no processo de indexação: análise e tradução ou síntese dos documentos.

É citado também o termo paradoxal “presença ausente”, relacionado à escolha dos termos-chave no documento.

[...] temos o *match* dos documentos (presença) com suas condensações (sentido da ausência), que são realizadas através dos instrumentos, índices (termos, palavras-chave) e resumos. Ao usuário ou ao espectador de um filme caberá preencher o espaço das ausências com o seu conhecimento, informações e imaginação (CORDEIRO, 2010, p. 85).

Relacionada à indexação de documentos, existe, além da leitura do texto, a produção de sentido. Estes dois, segundo Umberto Eco (apud CORDEIRO, 2010, p. 86), originam-se da “intenção do autor, da obra ou do leitor”.

Cordeiro (2010, p. 87) destaca que a produção de sentido é fruto da interação entre enunciador e interpretante, sendo a interpretação de um texto produto da imaginação e do repertório de cada um. Vale ressaltar que a palavra *texto* é utilizada de forma a representar tanto as palavras como as imagens em movimento.

Assim, a leitura de um texto é a construção de seu sentido, a se fazer entender por meio de interação, diálogo e trabalho intelectual (CASTELLO-PEREIRA, 2003, p. 47).

A análise feita pelo documentalista a fim de produzir o sentido de um filme se faz a partir do modo como ele mesmo lê o mundo, por assim dizer, com base em seu entendimento sobre a cultura e a sociedade.

Assim, ele não detém apenas o conhecimento do que seja interpretar um filme, mas se preocupa também com a forma como será aplicado esse conhecimento (CORDEIRO, 2010, p. 89). O leitor apresenta-se “apressado de linguagens efêmeras, híbridas, misturadas [...] o leitor que nasce com o advento do jornal e das multidões dos centros urbanos habitados por signos [...]” (SANTAELLA, 2004, p. 29).

Entende-se, assim, que os processos tecnológicos inseridos nos novos métodos de fazer cinema tendem a trazer mudanças na forma como o espectador/usuário interpreta o filme. Os indexadores já viviam um dilema ao escolher termos-chave para os filmes tradicionais, cautelosos em não sucumbir à subjetividade durante a leitura fílmica. Com a chegada de novas formas de construção da imagem, os estudos sobre indexação de imagens em movimento parecem se tornar mais urgentes.

O cinema tradicional nos apresenta imagens fotográficas que, por sua vez, estão repletas de símbolos. Algumas teorias da Psicologia apontam para o fato de que passamos a reconhecer os objetos nas fotos apenas depois de conhecer os modelos que esses objetos representam. Noël Carroll exemplifica isso ao citar que as crianças, apesar de nunca terem visto uma foto, podem reconhecer nela, desde a primeira vez que a observam, os objetos incluídos na imagem que lhes são familiares.

De forma similar, ao colocar um adulto em contato com símbolos pictográficos japoneses, ele pode reconhecê-los, apenas por pesquisar em livros sobre o assunto. Porém, ao ser confrontado com os símbolos representantes do idioma japonês, apenas pelo fato de um ocidental saber uma ou duas letras, não significa que em pouco tempo poderá ter fluência no idioma.

Carroll afirma então que reconhecer imagens é mais fácil que reconhecer um sistema de símbolos, como a língua.

Por isso, as plateias não precisam de um conhecimento específico em cinema para entender os filmes, porque entender as imagens se relaciona apenas à capacidade do espectador de reconhecer objetos e acontecimentos (CARROLL, 2004, p. 487).

O fato de que é possível reconhecer imagens sem um estudo aprofundado sobre o assunto explica o porquê dos filmes serem tão acessíveis, pois eles têm como constituição básica imagens e símbolos.

A partir da análise de Carroll, entende-se que não é preciso ser um especialista em cinema para se ler uma imagem, já que a imagem em movimento representa uma informação muito mais fácil de ser assimilada do que a escrita, que deve ser processada pelo cérebro, com conhecimento prévio do idioma, para depois ser lida de fato.

Ocorre que a recuperação de fotografias ou filmes em um acervo só é possível se o material estiver indexado. Mesmo se fosse descoberto nos dias de hoje um suporte perene, que jamais se deteriorasse com o passar do tempo, ainda assim o conteúdo ali registrado só poderia ser acessado por meio de palavras-chave.

O formato digital trouxe novas formas de produzir e armazenar as imagens. Conseqüentemente, apresentaram-se novas possibilidades relacionadas à indexação, tanto no campo do cinema como no da fotografia.

De acordo com Nöth e Santaella (2001, p. 198), a fotografia pode hoje ser manipulada, o que faz com que sua antiga característica de representar o real se perca um pouco, com a vantagem de dar vazão a novos processos criativos, que produzem imagens irreais, onde não se pode reconhecer todos os objetos fazendo um paralelo com aqueles que existem no “arquivo de memória” do cérebro. Hoje, com o virtual, a tendência é procurar um afastamento da realidade, e não sua aproximação.

Essa tendência é observada também no cinema. Se os vários processos de produção de um filme tradicional deveriam ser entendidos e conhecidos anteriormente ao processo indexatório, atualmente os documentalistas se deparam com o cinema digital, cheio de elementos novos a serem compreendidos e indexados.

A atividade de indexação está diretamente ligada também à preservação de acervos fílmicos, pois o registro de filmes faz com que passem a existir como informação disponível, e crie um alerta para sua preservação.

É possível entender melhor a importância da indexação para a preservação de filmes a partir de um projeto que produziu um levantamento para a criação do primeiro banco de dados contendo filmes da Bahia, desde o primeiro, produzido em 1910, até os atuais.

O Projeto Filmografia Baiana, coordenado por Laura Bezerra, é um exemplo de preservação de acervo no Estado da Bahia. A arquivista fez um inventário dos filmes e construiu uma base de dados na internet de forma a facilitar o acesso à informação e ao mesmo tempo resgatar os filmes que se encontravam esquecidos e tendiam a se perder. É um projeto que mostra ser possível a preservação de acervos cinematográficos e trouxe resultados bastante positivos.

Em 2008, a intenção da equipe era criar uma página virtual abrigando a lista de filmes, que seria atualizada a cada nova produção cinematográfica que surgisse. Para a concretização da criação deste sítio²⁶ obtiveram apoio

²⁶ Disponível em: <<http://www.filmografiabaiana.com.br>>. Acesso em: 05 ago. 2010.

financeiro do governo estadual. O banco de dados montado seguiu o modelo do Instituto Alemão de Filmes, e a intenção, assim como no caso germânico, era obter informações da história de todos os filmes da Bahia.

O critério para a escolha dos filmes era a produtora ou o produtor serem baianos (e não o diretor). Todos os gêneros cinematográficos foram incluídos na base e o critério de não inserção das obras estava mais relacionado a terem sido ou não apresentados em salas de cinema e festivais do que com o gênero a que pertencia a produção. Da mesma forma, foram contemplados filmes de todos os suportes e metragens – 35 mm, 16 mm, super-8, vídeo e digital.

A partir da pesquisa, construiu-se o sítio na internet contendo os filmes, que podem ser buscados por título, ano, diretor ou sinopse. As informações fornecidas sobre as produções cinematográficas vão desde dados básicos – ano, diretor, suporte e formato – até os mais específicos – créditos completos, cartazes, fotos, críticas, estado de conservação das cópias e sua disponibilidade e, mediante consentimento prévio, o contato dos produtores.

A real utilidade do projeto descrito é a preservação do acervo por meio do resgate de filmes que correm o risco de se perder por estarem bastante deteriorados.

O primeiro longa-metragem produzido no estado da Bahia, em 16 mm, chama-se *Redenção*, do diretor Roberto Pires, e possui apenas uma cópia, extremamente danificada. "Precisamos registrar para conservar. Fazer um panorama do que foi preservado, do que não foi, e saber o que está em via de se perder", afirmou Laura Bezerra. A preocupante frase encontrada no programa MdM (2002) da UNESCO – “Considerável quantidade de patrimônio documental já está definitivamente perdida” – propõe uma reflexão em relação à urgência de se levar a preservação fílmica adiante.

Algumas linhas de pensamento que regem o programa, incentivando o aumento de acesso aos documentos em âmbito internacional, nacional e regional e facilitando “sua preservação e acesso sem discriminação” mostram um ideal próprio do cientista da informação, que tem por objetivo maior em sua profissão facilitar o acesso do usuário à informação.

Portanto, o interesse da administração pública em investir na cultura aliado ao trabalho dos profissionais da informação tornam as práticas de

preservação possíveis. Ações desse tipo devem ser consideradas, visto que, a cada dia que passa, aumenta o risco da memória do país ficar esquecida.

A preservação dos acervos de filmes só é possível se estiverem em instituições que os abriguem em condições adequadas, com profissionais especializados e investimento do governo.

Nota-se, a partir do que foi descrito acima, a importância dos acervos de filmes, organizados de forma a abrigar as obras fílmicas, com parâmetros de preservação que visem à salvaguarda, sobrevida, manutenção e acesso aos filmes por longo prazo.

3 METODOLOGIA

O presente capítulo apresenta, além dos métodos e técnicas utilizados para atingir os objetivos da pesquisa, algumas dificuldades encontradas durante a avaliação dos dados obtidos. Tais dificuldades serão descritas de forma que haja uma melhor compreensão de como se chegou aos resultados finais.

Espera-se, assim, uma discussão sobre a preservação de filmes no Distrito Federal, baseada em dados recolhidos na capital e fornecidos por aqueles que estão ligados à produção e preservação cinematográfica.

3.1 Especificação do plano de pesquisa

O método utilizado na realização da pesquisa é o levantamento por meio de questionário e entrevista. Por esse motivo, o estudo adota abordagem mista.

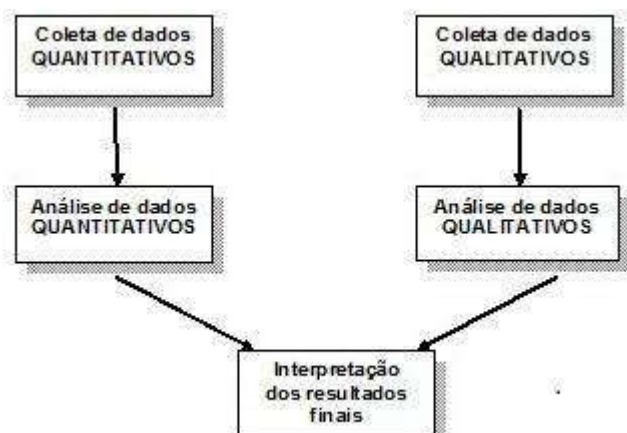
De acordo com Richardson (2011), a pesquisa utiliza-se de procedimentos qualitativos e quantitativos na análise da informação pois

[...] o aspecto qualitativo de uma investigação pode estar presente até mesmo nas informações colhidas por estudos essencialmente quantitativos, não obstante perderem seu caráter qualitativo quando são transformadas em dados quantificáveis, na tentativa de se assegurar a exatidão no plano dos resultados (RICHARDSON, 2011, p. 79).

Creswell e Clark (2007, p. 7) acrescentam que métodos mistos, isto é, que adotam abordagem quantitativa e qualitativa, proveem um melhor entendimento do problema.

Mais que isso, proveem maior segurança, no sentido em que amenizam as deficiências tanto das técnicas quantitativas, quanto das qualitativas (CRESWELL e CLARK, p. 9).

A presente pesquisa é considerada mista pois o objetivo é descrever o fenômeno tanto de forma horizontal – no sentido em que visa a apresentar um panorama geral da questão – quanto de forma vertical – no sentido em que aprofunda aspectos relevantes do presente estudo. O diagrama a seguir ilustra a abordagem adotada.

Figura 12 - Diagrama representando pesquisas mistas

Fonte: CRESWELL & CLARK, 2007, p. 46.

Quanto ao plano de pesquisa utilizado, a pesquisa apresenta-se como descritiva, pois não se pode afirmar se existe algum local onde os filmes sejam depositados e corretamente preservados no DF, antes da realização da pesquisa de campo. Tal pesquisa almeja a descrição das características das instituições que abrigam acervos de filmes no Distrito Federal.

Além do levantamento bibliográfico, informações relevantes para o trabalho puderam ser encontradas nas páginas virtuais das associações de preservação audiovisual e de cinematecas.

Este trabalho se validou, em grande parte, por meio da pesquisa de campo que incluiu visitas a 4 produtoras fílmicas e instituições coletoras de cultura e 6 instituições que abrigam acervos de filmes do Distrito Federal, com o intuito de avaliar as condições em que se encontram os acervos e coletar opiniões de cineastas e produtores de filmes sobre a preservação fílmica no DF.

A pesquisa documental foi realizada de forma incisiva na fundamentação do projeto e a pesquisa descritiva foi utilizada para analisar a importância da preservação dos filmes que guardam a memória do Distrito Federal e também dos princípios de preservação de acervos de imagens em movimento.

O propósito inicial consistiu em identificar se existem filmes em película, VHS, DVD e demais suportes abrigados em locais inadequados. Portanto, o projeto teve como princípio verificar o tratamento do acervo fílmico no Distrito

Federal, e foi fundamentado em um levantamento de dados, feito nas instituições que abrigam acervos de filmes do DF para avaliar esse estado de conservação no que diz respeito ao interesse em preservar as obras fílmicas.

3.2 Especificação do universo e amostra

O universo da pesquisa é composto por instituições do Distrito Federal que obedeçam aos seguintes critérios:

- Obtêm acervos de filmes do gênero documentário ou ficção, excluindo-se reportagens jornalísticas, filmes publicitários e similares e/ou;
- Obtêm acervos fílmicos sobre algum processo específico. No caso da pesquisa, tem-se por escopo a construção de Brasília e temas relacionados à construção da capital ou que contenham a produção de cineastas do DF e/ou;
- São acervos que contêm suportes fílmicos em películas 8, 16 e 35 mm, em magnético VHS e em digital DVD e/ou;
- Estão relacionadas à produção fílmica do DF por conterem filmes produzidos no DF, por um cineasta brasileiro e/ou com tema relacionado ao DF.

Para identificar, dentro das instituições que visam a preservar a memória do Distrito Federal, acervos que abrigam filmes sobre o Distrito Federal e/ou de cineastas do DF, foi aplicado um pequeno questionário contendo as perguntas a seguir:

1. A instituição possui filmes relacionados à criação de Brasília?

() sim

() não

2. A instituição possui filmes rodados em Brasília?

() sim

() não

3. A instituição possui filmes de cineastas de Brasília?

() sim

() não

As instituições que ofereceram resposta positiva para qualquer uma das três questões passaram a constituir, então, a parte da amostra da pesquisa na qual foi aplicado o questionário. A lista com as 6 instituições se encontra no Apêndice A.

3.3 Instrumentos de coleta de dados

Por meio de questionário e entrevista, foram obtidos dados das instituições que abrigam acervos de filmes, principalmente em relação às circunstâncias em que se encontram tais acervos no que tange à sua conservação.

3.3.1 Questionário

O roteiro do questionário encontra-se no Apêndice C e foi dividido em três blocos, sendo:

Bloco A: Questões relativas aos recursos físicos e humanos de instituições que abrigam acervos de filmes no Distrito Federal

Foram formuladas questões relativas aos funcionários responsáveis pela coleção de filmes, área de formação e adequação da formação/especialização dos profissionais ao trabalho em instituições que abrigam acervos de filmes, sobretudo ao trabalho de conservação e restauração.

As perguntas visam, igualmente, a conhecer os aspectos físicos do acervo de filmes da instituição e a adaptação das instalações físicas ao acervo fílmico de modo que fique preservado.

Bloco B: Questões relativas aos métodos de preservação de acervos fílmicos no DF

Questiona-se se as instituições têm ligação com a FIAF e se utilizam suas diretrizes de salvaguarda. As técnicas de restauração e indexação, a migração de suportes e a prática do depósito legal são outras questões relevantes abordadas neste Bloco.

Bloco C: Fatores relacionados ao acesso à memória fílmica produzida/acumulada no DF

As questões foram formuladas para que se saiba como ocorre o acesso do público externo ao acervo. São levantadas questões com o intuito de saber se o acesso tem caráter comercial (se é pago) e questões relativas à existência de instrumentos de pesquisa e/ou de um sistema de recuperação da informação.

3.3.2 Entrevistas

Existem dois roteiros de entrevista: um voltado às instituições que abrigam acervos de filmes, para as quais também foi aplicado o questionário e outro voltado às instituições relacionadas à produção e memória fílmica.

O roteiro da entrevista voltado às instituições que abrigam acervos de filmes também se encontra no Apêndice C e foi dividido em quatro blocos, sendo:

Bloco A: Questões relativas às características das instituições que abrigam filmes no Distrito Federal

O Bloco A tem por finalidade obter informações sobre os motivos e finalidades da criação da instituição assim como a composição de seu acervo de filmes.

Bloco B: Questões relativas aos critérios utilizados para a incorporação de filmes aos acervos do DF

Neste bloco se almeja a descrição dos princípios adotados pela instituição para que os filmes sejam incorporados ao seu acervo.

Bloco C: Fatores relacionados ao acesso à memória fílmica produzida/acumulada no DF

Neste bloco foram formuladas questões relativas às normas adotadas pela instituição em relação ao acesso do público às obras fílmicas e a possíveis problemas relacionados a direitos autorais.

Bloco D: Questões relacionadas à percepção de gestores das instituições do DF, que possuem acervos de filme, a respeito de questões relevantes sobre tais acervos

No Bloco D foram formuladas questões de forma a identificar a percepção dos gestores de instituições do DF sobre a produção, divulgação e preservação dos filmes brasileiros. A compatibilidade do número de instituições que abrigam filmes com a produção fílmica e sua preservação, e a falta de uma cinemateca no DF são questões igualmente relevantes abordadas neste Bloco.

O roteiro da entrevista voltado às instituições relacionadas à produção e memória fílmica se encontra no Apêndice D e foi dividido em dois blocos, sendo:

Bloco A: Questões relativas à preservação e acesso à memória fílmica produzida/acumulada no DF

São avaliados o grau de acesso aos filmes brasileiros pelo público, os motivos de perda dos filmes e a opinião dos cineastas em relação ao panorama de preservação fílmica no DF, assim como dos locais disponíveis à salvaguarda fílmica, sejam eles cinematecas, arquivos públicos ou privados.

Bloco B: Identificar a percepção de produtores e de cineastas do DF que possuem acervos de filme, a respeito de questões relevantes sobre tais acervos

No Bloco B foram formuladas questões de forma a identificar a percepção de produtores e de cineastas do DF sobre a produção, divulgação e preservação dos filmes brasileiros. A influência do Curso de Cinema da UnB na produção cinematográfica do DF e a falta de uma cinemateca na capital são questões igualmente relevantes abordadas neste bloco.

Assim, a pesquisa é considerada mista e o levantamento de dados feito a partir de dois instrumentos: a entrevista e questionário. O quadro abaixo ilustra o instrumento de coleta de dados utilizado em cada objetivo específico da pesquisa:

OBJETIVOS	INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS
Descrever as características de acervos fílmicos no DF	Entrevista
Identificar os recursos físicos e humanos para guarda e tratamento dos acervos de filmes do DF	Questionário
Identificar os critérios utilizados para a incorporação de filmes aos acervos do DF	Entrevista
Identificar os métodos de preservação de acervos fílmicos nas instituições do DF	Questionário
Identificar fatores relacionados à preservação e ao acesso à memória fílmica produzida/acumulada no DF	Questionário e entrevista
Identificar a percepção de gestores de acervos, de produtores e de cineastas do DF que possuem acervos de filmes a respeito de questões relevantes sobre tais acervos	Entrevista

3.4 Pré-teste

O pré-teste do questionário foi enviado por *e-mail* para a Cinemateca Brasileira de São Paulo com um *link* criado automaticamente pelo *Survey Monkey*²⁷, no dia 07 de setembro de 2012. O questionário enviado contém 22 perguntas, como exposto no apêndice C. O questionário foi respondido em 05 de outubro de 2012, com as seguintes observações:

²⁷ Ferramenta de apoio na criação de questionários para pesquisas acadêmicas, semelhante ao *Google Docs*.

1. Quando se fala em “suporte original” na primeira questão, os respondentes tiveram dúvidas se se tratava dos negativos originais. Assinalaram então que o acervo possui mais cópias que originais, pensando também nas cópias em película;
2. Na questão 5, o número de funcionários foi apenas estimado e os respondentes se dispuseram a fazer uma verificação mais minuciosa caso seja solicitado;
3. Sentiram-se confusos pelo fato da questão 11 apresentar duas opções com umidade relativa baixa: uma relacionada a filmes em preto-e-branco e outra a filmes coloridos;
4. Na questão 13, foram assinalados os problemas já enfrentados com os acervos como um todo, mas há parcelas do acervo da Cinemateca Brasileira, como os materiais depositados no Arquivo de Matrizes, que nunca apresentaram qualquer problema.

3.5 Coleta de dados e análise dos resultados

A coleta e tabulação dos dados foi feita nos meses de outubro, novembro e dezembro de 2012 por meio de questionários enviados por *e-mail* para 6 instituições que possuem acervos de imagens em movimento no Distrito Federal.

A análise dos resultados quantitativos foi feita por meio de gráficos. A ferramenta de apoio utilizada na pesquisa quantitativa para a aplicação de questionários por *e-mail*, o *Survey Monkey*, permite a criação de tabelas, planilhas e gráficos a partir dos dados obtidos.

Para a avaliação das informações recolhidas por meio do questionário foi utilizado o método quantitativo, já que deve haver uma quantificação das informações recolhidas, por meio de técnicas estatísticas para garantir a “precisão dos resultados, evitar distorções de análise e interpretação, possibilitando conseqüentemente, uma margem de segurança quanto às inferências” (RICHARDSON, 2011, p. 70).

É necessário enfatizar que, durante a pesquisa, notou-se que algumas questões poderiam ser levantadas apenas por método qualitativo, utilizando-se

como instrumento de coleta de dados a entrevista. As entrevistas foram realizadas pessoalmente.

O motivo de utilização de entrevistas em pesquisas foi muito bem explanado por Kvale e Svend (2009, p. 1), quando os autores destacaram que a entrevista é uma forma de “entender o mundo por meio de pontos de vista, de obter discursos sobre o significado de experiências para que se descubra a vivência no mundo além das explicações científicas”.

A análise da entrevista foi feita com foco no significado por meio da condensação do texto descrita por Kvale e Svend (2009, p. 205) como uma prática que implica em um resumo do que foi expresso pelos entrevistados em formulações curtas.

Existem cinco passos para que a entrevista seja submetida à análise de significados (2009, p. 205):

- 1) A entrevista é lida para que se tenha uma compreensão total do que foi dito;
- 2) As “unidades de significado” naturais do texto expressas nos assuntos devem ser determinadas pelo pesquisador;
- 3) O tema que domina as unidades de significado naturais é apresentado de novo pelo pesquisador da forma mais simples possível, tematizando as opiniões expostas pelo entrevistado do modo como foram entendidas pelo pesquisador;
- 4) Questiona-se a adequação das unidades de sentido à finalidade específica do estudo;
- 5) Os termos essenciais e não redundantes da entrevista completa são relacionados entre si na forma de uma declaração descritiva.

A condensação de significado serve para analisar textos de entrevista extensos e por vezes complexos. É realizada ao se procurar pelas unidades de significado naturais e ao se explicar o tema principal desses pequenos parágrafos que as representam. Tais temas podem, posteriormente, ser sujeitos a interpretações mais amplas e análises teóricas (KVALE & SVEND, 2009, p. 207).

3.6 Dificuldades encontradas durante a pesquisa

Algumas dificuldades se apresentaram durante a coleta de dados relativas à ferramenta utilizada para aplicação do questionário, o *SurveyMonkey*, e ao universo composto pelas instituições nas quais o questionário foi aplicado.

A primeira ocorreu já durante o pré-teste, quando o questionário foi enviado à Cinemateca Brasileira por *e-mail* e se observou que a instituição não havia recebido o questionário devido à demora em responder. Por meio de um telefonema, perguntou-se sobre o questionário e as funcionárias da Cinemateca olharam cuidadosamente suas mensagens, constatando que o questionário nunca havia chegado.

Portanto, optou-se por enviar um *link* personalizado tanto para a Cinemateca Brasileira quanto para cada instituição respondente do questionário.

Contudo, notou-se, ao receber as respostas, que os respondentes não vinham identificados como deveria acontecer, ou se atribuía a resposta à instituição errada. Descobriu-se tal erro ligando para as instituições e fazendo um paralelo entre as respostas fornecidas e as que vinham atribuídas à instituição.

Outro problema encontrado em relação à ferramenta *SurveyMonkey* ocorreu durante a análise dos resultados. As perguntas que exigiam como resposta um número (o número de equipamentos, número de funcionários) revelaram resultados confusos, que não estavam analisados corretamente nos gráficos criados automaticamente pela ferramenta. Portanto, foi necessário construir manualmente os gráficos das questões 5, 6, 7 e 12 em planilhas do programa *Excell*.

Os números colocados nas caixas não foram utilizados, pois gerariam porcentagens para comparações entre instituições, o que não é o objetivo da pesquisa. Visou-se com esses resultados a obter proporções em relação ao total de instituições e não compará-las entre si.

Além disso, os números nas abscissas dos gráficos relativos à temperatura ou à umidade não puderam ser colocados em ordem crescente e,

portanto, os gráficos das questões 9, 10 e 11 também foram construídos manualmente.

A segunda dificuldade se refere à proposta inicial do trabalho, que era aplicar o mesmo questionário e entrevista em instituições que abrigam acervos de filmes, produtoras filmicas e instituições coletoras de cultura.

Notou-se, entretanto, que o questionário e a entrevista eram compatíveis apenas com as instituições que abrigam acervos de filmes. As perguntas do questionário, quando enviadas a produtoras e instituições coletoras de cultura, causaram rejeição dos respondentes devido à falta de aplicabilidade de tais questões a esses locais. Por isso, foi suspensa a aplicação do questionário e elaborado outro roteiro de entrevista mais adequado a essas instituições.

Importante ressaltar que mesmo o questionário sendo incompatível com a proposta de produtoras e instituições coletoras de cultura, as quais muitas vezes sequer guardam filmes, a produtora Asa Cine fez adaptações e foi a única a responder o questionário enviado.

Infelizmente a resposta dessa instituição teve de ser excluída da análise, pois o questionário de fato se adequava às instituições que abrigam acervos de filmes no DF e não a produtoras e instituições coletoras de cultura. Para tais organizações foi aplicada apenas a entrevista de forma a se obter informações essenciais para a pesquisa que possivelmente não seriam adquiridas por meio do questionário enviado anteriormente.

3.7 Análise dos resultados

Originalmente, foram escolhidas 15 instituições para a aplicação do questionário na pesquisa. A maioria foi eliminada por não possuir qualquer acervo de filmes; contudo, o IHGDF e o Memorial JK guardaram filmes anteriormente, os quais foram transferidos para o Arquivo Público. Tais instituições já foram citadas na revisão de literatura por sua importância no cenário fílmico do DF e serão novamente destacadas por apresentar características de grande valor em uma pesquisa sobre preservação de filmes no DF.

Em 1996, o IHGDF, por meio de um convênio a ser assinado com o ArPDF, transferiu para este último 6 latas contendo 9 rolos de filmes em 16 mm

a serem examinadas; e em 1998 transferiu para a mesma instituição 19 estojos de filmes enviados pela Cinemateca Brasileira de São Paulo ao IHGDF.

Poucos dias após receber os 19 estojos de filmes, o então superintendente do ArPDF, Walter Mello, informou ao presidente do IHGDF à época, Afonso Heliodoro dos Santos, que três filmes se encontravam já totalmente perdidos e que o Arquivo Público se comprometeria apenas a manter os filmes em uma sala climatizada e rebobiná-los periodicamente, o que significa uma parcela mínima das medidas a serem tomadas para a correta preservação das películas²⁸.

Quanto ao acervo do Memorial JK, recentemente, em comemoração dos 110 anos de Juscelino Kubitschek, foi firmada uma parceria entre o Arquivo Público e o Memorial JK para a transferência de todo o acervo do Memorial, incluindo o de imagens em movimento, para a responsabilidade do ArPDF (CIPRIANO, 2012).

Por não possuírem acervo de filmes atualmente, essas duas importantes instituições foram excluídas do universo de pesquisa. As entrevistas com as demais instituições foram realizadas entre os dias 05 de novembro e 27 de dezembro de 2012 e as respostas dos questionários foram recebidas entre os dias 01 de novembro e 17 de dezembro de 2012.

3.7.1 Análise das entrevistas

As entrevistas nas instituições coletoras de cultura, produtoras e instituições do DF que possuem acervos de filmes serão descritas a seguir.

Das entrevistas, foram selecionadas as informações mais relevantes sobre preservação, o que gerou um resumo, que, aliado à análise dos questionários, fornece um resultado que leva a reflexões sobre as formas de preservação e os locais onde se encontram os filmes no DF. O resumo das entrevistas aparece logo após uma breve descrição da instituição que as forneceu.

²⁸ Os documentos relativos ao convênio firmado entre o IHGDF e o ArPDF, às doações de filmes feitas ao IHGDF e à devolução de filmes deteriorados ao IHGDF se encontram no Anexo A.

Ligocki Z

A Ligocki Z é uma produtora de filmes brasileira que faz trabalhos tanto para o cinema quanto para a televisão. A entrevista foi feita com o produtor Marcus Ligocki.

Figura 13 - Marcus Ligocki



Fotografia: Angélica Gasparotto de Oliveira.

Marcus Ligocki relatou que a grande maioria de sua produção é de médias metragens e documentais e foram produzidos três longas-metragens para o cinema: *As vidas de Maria*, do cineasta brasileiro Renato Barbieri, que conta a história de uma menina que nasceu no dia da inauguração de Brasília; *Félix Varella*, também de Renato Barbieri; e *Rock Brasília*, de Vladimir Carvalho, sobre a formação das primeiras bandas de *rock* na capital do país.

As produções encontram-se em suportes variados. *Rock Brasília*, por exemplo, está em película 35 mm e em arquivo digital (HDCAM). *As Vidas de Maria* encontra-se em película 35 mm e em Beta digital. Documentários para televisão, os quais não foram gravados em película, encontram-se todos em Beta digital.

Excetuando *As vidas de Maria* e *Rock Brasília*, quase todos os filmes são depositados na Cinemateca Brasileira de São Paulo. Cópias em película e originais em HDCAM e Beta digital permanecem na produtora em Brasília. A produtora não é climatizada e por isso Marcus Ligocki firmou uma parceria com

o co-produtor Renato Barbieri, que possui uma produtora com sala climatizada, para guardar alguns de seus filmes.

Com relação à restauração de filmes, Marcus Ligocki ponderou que não existem laboratórios de restauração de filmes em Brasília e, por isso, quando necessita de tal serviço entra em contato com empresas de finalização como a *Teleimage*, a *Casablanca* e a *Cinepro* (essa última apenas para filmes em suporte digital), ou com os laboratórios da Cinemateca Brasileira e do MAM, tendo que se deslocar, em grande parte das vezes, para o Rio de Janeiro ou para São Paulo.

Nenhum filme da produtora Ligocki Z foi perdido devido à má preservação até os dias atuais, mas sobre tal situação Marcus Ligocki afirma: “sou novo nessa estrada; eu comecei a me envolver com audiovisual há vinte anos, mas realizar filmes de fato, com interesse de serem preservados, só há dez anos”.

Marcus Ligocki relatou que tem medo de perder filmes, pois pertence a uma geração que começou sua produção já em suporte digital e gostaria de garantir a preservação de suas obras nesses suportes, o que envolve um custo elevado.

É uma questão complicada porque a gente está indo muito para a coisa dos arquivos digitais, e é uma super dúvida porque a gente não tem muita confiança; fica tudo em HD e os HDs, em um determinado momento, podem simplesmente falhar e você não conseguir mais acessar o que está ali dentro. Eu já fiz alguns estudos de sistemas de preservação onde você passa esse registro também para um sistema de fita em que teria um maior controle disso, uma probabilidade menor de eu ter problema no futuro; já não me lembro mais as especificações desse sistema. O problema é que é uma infraestrutura cara, e que é difícil depois, pois você tem que ter vários elementos disso; além das fitas que são suportes caros, você tem que ter o leitor dessas fitas para acessá-las e acaba que uma produtora pequena não tem condições de fazer esse tipo de investimento.

O entrevistado relatou ainda que, há alguns anos, quando se pensava em produzir um filme, tal trabalho era finalizado com as verbas do próprio cineasta e o filme passava em alguns festivais, tornando-se, após essa fase, inacessível ao público. Atualmente, tal fato representa ainda uma realidade; contudo, os produtores pensam mais em juntar uma verba para chegar até o final do ciclo, ou seja, após o filme pronto, procura-se fazer o maior número de

cópias possíveis, o que representa, além do aumento do acesso do público aos filmes, uma medida de preservação.

Isso tem um impacto na preservação porque se eu mandei aquela máster para a televisão e a televisão guardou a máster nos arquivos dela pode ser que um dia isso se perca aqui, tenha um incêndio. Se eu perder essas másters, ainda vou ter acesso às cópias. Por exemplo, tem uma máster do *Rock Brasília* que está no Canal Brasil, que é co-produtor. Então vão existir maneiras de você acessar pelo fato de ter sido bem distribuído.

Sobre a preservação de filmes, Marcus Ligocki acrescentou ainda que deve existir uma estrutura pensando a preservação de filmes e criando todas as condições para que essa prática seja bem-sucedida.

As estruturas de produção da diversidade do audiovisual brasileiro ainda são muito pequenas e descapitalizadas. A maior parte desses realizadores investe seu tempo, sua energia, seu dinheiro próprio para manter esses filmes e até para produzir, e existem pouquíssimos recursos para se preservar aquilo ali da maneira como deveria. Até o entendimento da preservação, é um recurso que você coloca e não tem retorno financeiro sobre aquilo ali, é importante do ponto de vista da memória, a memória do país. Então, o recurso público, as estruturas públicas de preservação são fundamentais nesse sentido.

Quanto ao acesso do público, Marcus Ligocki afirmou que seus filmes produzidos para o cinema não se encontram acessíveis. *Rock Brasília* é o que mais se encontra disponível. *As vidas de Maria* encontra-se relativamente disponível, pois foi vendido para a companhia de aviação *Air France* para passar durante os voos e também para a TV Brasil, além de existir o DVD à venda em algumas livrarias, como a Livraria Cultura. *Félix Varela* sequer foi lançado no Brasil.

Os filmes produzidos para televisão tem coproduções com o canal *HBO* para serem passados nos canais *History Chanel* e no *Bio*. Mas os filmes acompanham a programação de exibição dos canais, e estar ciente da programação é a única forma de acessá-los.

O entrevistado considera a produção de outros cineastas de Brasília igualmente inacessível afirmando que são “raros os cineastas que têm suas obras constantemente disponíveis”. Às vezes os filmes são exibidos na televisão, mas os cineastas conseguem avisar apenas um grupo restrito de

pessoas conhecidas, às vezes por *e-mail*, para que acessem a programação. Além disso, uma parcela muito pequena dos filmes brasileiros se encontra à venda em livrarias.

Marcus Ligocki destacou a importância da produção cinematográfica em Brasília nas seguintes palavras: “considero a produção cinematográfica em Brasília importante, considero ela latente”.

Contudo, o entrevistado ponderou que nunca houve uma vontade real dos governos para estruturar com os realizadores uma política de produção mais fortalecida. Existem apenas ações pontuais nesse sentido, que fazem com que eventualmente existam mais recursos, ou um Festival de Cinema de Brasília mais fortalecido ou um Polo de Cinema em funcionamento. “Isso vai e vem de acordo com o entendimento dos governos, não é uma política de Estado”, declarou Ligocki.

Apesar de Brasília ter uma produção da maior importância, raramente essa produção teve acesso a uma distribuição nacional significativa. “Tem uma produção imensa que acaba circulando nos festivais, e muitas vezes em poucos festivais”.

Por isso, o entrevistado ponderou que deve ser promovido o acesso à distribuição e o diálogo entre o realizador e o distribuidor. Um filme bem distribuído se torna acessível e “isso também é preservação, preservar para ninguém ver não interessa”, afirmou Ligocki.

De acordo com o produtor, a criação do primeiro Curso de Cinema do Brasil na UnB influenciou totalmente a produção cinematográfica em Brasília. Ele destacou que a UnB teve um projeto “maravilhoso, muito especial e inovador” que trouxe cientistas e intelectuais de várias partes do mundo para compor um grupo que desenvolveria um pensamento de ponta, de inovação. Sobre tal fato, o entrevistado acrescentou:

Nesse espírito foi montado o Curso de Cinema e grandes cineastas foram atraídos para estruturar esse Curso e isso é um contexto que surge de um fato único no mundo que é a construção de uma cidade, da capital de um país em um tempo tão curto, atraindo tanta gente do Brasil inteiro; então é um fato da maior relevância. Já para esse fato vieram para cá grandes cineastas que registraram isso, a grande maioria documentaristas, mas tiveram (sic) inclusive cineastas estrangeiros que fizeram filmes de ficção nesse cenário em construção²⁹. Esse Curso de Cinema na UnB deu uma organizada

²⁹ É o caso de *O Homem do Rio* (1964), de Jean-Paul Belmondo.

nesse pensamento, foi uma maneira desses cineastas se reunirem; essa força que veio junto, o fato de ser filmado, a nova cidade e tudo que estava acontecendo aqui aliado a pensadores da imagem competentes, grandes realizadores e artistas discutindo ali. Isso influenciou um grupo de pessoas que continuam fazendo cinema, que cultivaram essa obsessão por contar histórias. Então eles foram a raiz de toda a comunidade cinematográfica, não tenho a menor dúvida.

Marcus Ligocki enfatizou que a existência de uma cinemateca em Brasília seria muito benéfica para a cinematografia brasileira, apesar de não saber a viabilidade da implantação de uma instituição desse gênero. Ele afirmou que “uma cinemateca que tivesse a totalidade da produção local, em que se pudesse ir e assistir os (sic) filmes, estando eles (sic) disponíveis, isso seria um sonho mesmo”.

Sobre a falta de uma cinemateca em Brasília Marcus Ligocki afirmou que a consequência é sempre a falta de memória.

O Vladimir [Carvalho] deve ter descrito para você a dificuldade como documentarista. A gente tem os fatos, precisa das imagens, não sabemos onde estão, não localizamos. Quem tinha já não tem mais, é sempre uma dificuldade muito grande para acessar isso, para construir histórias e para comunicar sobre esse passado para as pessoas, não existe acesso.

O entrevistado enfatizou que em países desenvolvidos há uma preocupação maior com a preservação da história por meio de registros em materiais de qualidade e “guardados dentro de uma lógica de fácil acesso”.

Tenho convicção de que um povo que cuida da sua memória e da sua história tem sua autoestima e percepção de valor como povo aumentadas, o que tem consequências no posicionamento econômico e político e num diálogo com outras sociedades e formação de outras visões. Essa memória é capital para um povo, ela é fomentadora de desenvolvimento. Deve-se conhecer os erros que foram cometidos para acertar em uma segunda vez, ou pelo menos chegar mais perto do acerto.

Asa Cine

A Asa Cine localiza-se em Brasília e produz filmes de curta, média e longa metragem para o cinema, além de documentários para a televisão.

Inicialmente a entrevista na produtora Asa Cine seria feita apenas com o cineasta Márcio Curi, integrante da equipe dessa produtora. Contudo, devido a uma coincidência de fatos, o cineasta Manfredo Caldas foi incluído na entrevista.

Figura 14 - Manfredo Caldas e Márcio Curi



Fotografia: Angélica Gasparotto de Oliveira.

Tal acontecimento se explica porque, por duas vezes (e coincidentemente), Manfredo Caldas esteve presente nas entrevistas.

O primeiro encontro com Caldas aconteceu ao entrevistar o cineasta Waldir de Pina na produtora Studio 13. Caldas havia passado na produtora para uma conversa entre amigos com Waldir de Pina, e se propôs a participar da entrevista; contudo, teve que sair antes do início devido a compromissos pessoais.

O segundo encontro com Manfredo Caldas ocorreu na produtora Asa Cine, quando o cineasta havia ido visitar Márcio Curi para tratar de assuntos de trabalho, exatamente no dia da entrevista. Dessa segunda vez, apesar de Caldas não representar uma instituição, decidiu-se entrevistá-lo devido às informações de extrema relevância que tem a oferecer a essa pesquisa e à sua experiência como restaurador de filmes na Cinemateca Brasileira de São Paulo.

As informações fornecidas por Márcio Curi e Manfredo Caldas durante a visita à Asa Cine se encontram separadas a seguir.

Márcio Curi

Produziu 15 longa-metragens, incluindo os de sua autoria, aqueles feitos em coproduções e os de terceiros, que o contrataram. Produziu em média 20 curtas-metragens. Os longas-metragens encontram-se quase todos em suporte 35 mm. Mesmo os que não foram filmados em 35 mm foram transferidos posteriormente para esse suporte, pois há algum tempo a produtora Asa Cine já vem trabalhando com filmagem digital.

Márcio Curi relatou que deposita as obras da produtora em outros estados, pois não tem opção de local para depósito das obras em Brasília. Portanto, há alguns anos, todo o acervo de filmes da Asa Cine vem sendo guardado na Cinemateca Brasileira de São Paulo.

O entrevistado relatou que os filmes mais antigos, de até 40 anos atrás, foram depositados na Cinemateca do MAM e no Arquivo Nacional, pois antigamente essas entidades tinham acervos de filmes preservados e laboratórios de restauração, e recebiam acervos fílmicos sem restrição. Porém, há alguns anos essas entidades não estão conseguindo abrigar um volume tão grande de filmes, restringindo assim a entrada de acervo. Por isso, os filmes são mais facilmente enviados à Cinemateca Brasileira de São Paulo.

Márcio Curi relatou que já perdeu filmes por estarem depositados em local inadequado. O entrevistado citou um exemplo de uma de suas perdas:

Esse ano aconteceu um fato lamentável; na verdade não aconteceu esse ano, já vem acontecendo, mas o que a gente temia aconteceu esse ano. Foi o centenário do Luiz Gonzaga e o primeiro filme documentário sobre o Luiz Gonzaga produzido no Brasil é uma produção minha com direção do Tuna Espinheira, chamava *Luiz Gonzaga, o Rei do Baião*. Nesse filme tinha o que talvez fossem as únicas imagens do sanfoneiro Januário, pai dele, vivo ainda e tocando uma sanfona. Obviamente não era nenhum baile, pois ele já estava muito velhinho, mas ele puxou o fole pra gente um pouquinho e a gente filmou. Essas imagens estão perdidas. Parece que tem uma cópia no CTAV, mas essa cópia não pode nem ser colocada no projetor porque na mão ela já está se esfacelando.

Quanto ao acesso a seus filmes, Curi relatou que nem todos estão acessíveis, mas uma boa parte está. Os cineastas enfrentam muitas dificuldades ainda, com relação à difusão dos filmes. Os DVDs são mídias de fácil acesso ao público e conseqüentemente favoráveis à distribuição dos

filmes. Contudo, há dificuldades de distribuição em mídia DVD. Ele cita como exemplo seu filme *Filhas do vento* para o qual a distribuidora lançou 1.000 cópias a R\$90,00 cada uma; conseguiu vender todas e não fez mais tiragens. “Eles não fazem novas tiragens para vender para as locadoras que é para o preço do filme não cair. Para mim, se vendessem 10.000 cópias do filme a R\$10,00 seria excelente”.

O entrevistado declarou ainda que não considera os filmes de outros cineastas do DF acessíveis porque todos enfrentam o problema do filme ficar parado na distribuidora e os próprios cineastas não poderem comercializá-lo. A política de sustentação de preço feita por algumas distribuidoras impede, dessa forma, a boa divulgação dos filmes.

O Alexandre Costa, da *Cult Vídeo*³⁰, tem feito um trabalho muito legal porque ele tem feito uma seleta de curtas brasilienses e já lançou 2 ou 3 DVDs pela *Cult Vídeo*. Isso é uma forma de ter acesso aos filmes, mas para longas-metragens é mais complicado porque em geral quase todos os longas têm um contrato de distribuição, então o filme fica na mão do distribuidor. E não tem distribuidores de DVDs e de mídias mais acessíveis com envergadura suficiente para espalhar o filme pelo país inteiro. Sempre depende do produtor poder bancar a distribuição e realmente a gente não tem recurso. É muito caro para a gente colocar o filme no país inteiro.

Curi enfatizou ainda que a internet tem sido um bom meio de difusão dos filmes, mas se enfrenta problemas em relação à preservação dos direitos autorais e remuneração dos envolvidos na produção e realização do filme.

O entrevistado acrescentou que considera a produção cinematográfica em Brasília muito expressiva. Desde 1984 a produção cinematográfica em diversos estados voltou a existir com muita dificuldade. Apesar de, desde o início do cinema no Brasil ciclos regionais já existirem em Recife, na Paraíba, no interior de São Paulo, no Rio Grande do Sul e em Belo Horizonte, com a chegada da televisão, a expressiva produção cinematográfica desses lugares praticamente se extinguiu.

Márcio Curi lembrou os movimentos para a retomada do cinema no Brasil.

É uma coincidência muito grande o Manfredo estar aqui com a gente [...]. Eu e Manfredo participamos de uma reunião histórica em Olinda

³⁰ Locadora de filmes situada em Brasília; possui várias filiais.

onde, com o apoio de várias entidades regionais e de um superintendente de assuntos culturais da EMBRAFILME na época, nós conseguimos impor uma regra de que todo o edital, todo concurso tinha que beneficiar obrigatoriamente, com recursos financeiros, algum estado fora do eixo Rio - São Paulo. A partir daí a produção renasceu nesses lugares. Então a maior parte dos estados brasileiros hoje tem uma produção expressiva e a daqui do Distrito Federal é uma das mais expressivas que tem.

Para Curi, a chegada de cineastas importantes em Brasília para o primeiro Curso de Cinema de nível superior do Brasil influenciou a produção cinematográfica no DF.

O entrevistado enfatizou que houve duas levadas de cineastas que ajudaram na formação das características do modo de fazer filmes em Brasília. A primeira contou com Pompeu de Souza, Nelson Pereira dos Santos, Jean Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes e Maurice Capovilla.

Após o golpe militar, quando o Curso foi “fechado na marra”, veio então uma segunda leva, formada por Vladimir Carvalho, Pedro Jorge, Fernando Duarte, Geraldo Moraes e Heinz Forthmann, os quais retomaram um “caminho inicialmente aberto por aqueles pioneiros”.

Por isso, a produção cinematográfica em Brasília nunca foi interrompida, mesmo tendo passado quase vinte anos sem apoio oficial. Atualmente a produção cinematográfica no DF “começou a germinar em outros núcleos”, já que existem em torno de 6 cursos voltados à produção cinematográfica em Brasília, além de produtoras e realizadores independentes.

Tudo isso nasceu por causa dessa semente inicial, e talvez porque Brasília seja a única grande cidade brasileira que já nasceu na era audiovisual, então Brasília já nasceu sendo filmada. Quando Juscelino pousou aqui com o primeiro engenheiro, com o primeiro candango já tinha um cara filmando os dois. O acervo de cinejornais de Brasília também é impressionante, e Manfredo sabe disso muito bem, porque já o visitou por causa de *O Romance do vaqueiro voador* e outros trabalhos dele.

Curi considera que já existem consequências da falta de uma cinemateca em Brasília sobre a memória da cidade, pois muitos filmes são depositados em cinematecas de outros estados e, apesar das facilidades do meio digital, nem todas as obras estão digitalizadas.

O entrevistado considera que, se houvesse uma cinemateca, os filmes brasileiros estariam mais acessíveis para o público da capital. Acrescentou que a consequência mais grave da falta de uma cinemateca no DF é sobre a formação daqueles que pretendem trabalhar na área cinematográfica em Brasília. Pois a cinemateca, primordialmente, é um ambiente de formação de cineastas.

Eu nunca frequentei curso de Cinema porque não existia na minha época; então a minha formação de cinema básica, inicial, foi feita dentro de uma cinemateca do Rio de Janeiro, a cinemateca do MAM e também no Cinema Paissandu³¹. Muita gente se formava desse jeito, não existia escola na época. Mas é preciso uma cinemateca que funcione efetivamente como cinemateca, com sala de reserva, com possibilidade das pessoas irem requisitar os títulos para assistir, com literatura sobre cinema, sobre os filmes, faz uma falta imensa. E é uma bandeira que os profissionais de Brasília da área já levantaram há umas três décadas pelo menos, mas nunca ninguém ecoou esse pleito nosso até hoje.

Manfredo Caldas

Manfredo Caldas começou sua carreira cinematográfica na Paraíba, mudando-se depois para o Rio de Janeiro, onde deu início a estudos sobre Cinema na Cinemateca do MAM e trabalhou como restaurador de películas cinematográficas. Ele relatou que ao mesmo tempo em que fez o curso de Cinema no MAM, havia um estúdio, no qual foi montado o filme *Luiz Gonzaga, o Rei do Baião*. Os alunos do curso faziam estágio nesse estúdio e Manfredo Caldas escolheu se profissionalizar em montagem. No estúdio do MAM aprendeu técnicas de sincronização do som com a imagem para dublar filmes de Walt Disney.

O cineasta é autor de 6 filmes entre médias e longas-metragens e mais de 30 curtas-metragens. Alguns longas-metragens foram dirigidos por ele e produzidos por Márcio Curi, como é o caso de *O romance do vaqueiro voador*. Dois longas-metragens e um curta-metragem foram produzidos em Brasília.

Quase todos os filmes foram rodados em película. Alguns dos filmes mais recentes que Manfredo Caldas produziu em formato digital foram transferidos para película em 35 mm estando posteriormente disponíveis nas

³¹ Ponto de encontro e discussão sobre cinema nas décadas de 1960 e 1970, no Rio de Janeiro.

duas mídias para exibição. A edição digital gera uma matriz em alta definição a ser transferida para a película em 35 mm e para mídias digitais.

Caldas relatou que os cineastas de sua época foram cobaias dos sistemas digitais em fase de implantação no cinema. O próprio entrevistado teve experiências com as primeiras formas de edição digital não-linear que surgiram. Ele relata que, atualmente, alguns cineastas brasileiros, como Márcio Curi, produzem filmes totalmente digitalizados, sem a utilização de películas.

Uma parte de seus filmes está na Cinemateca Brasileira de São Paulo e outros na Cinemateca do MAM e no CTAV do Rio de Janeiro. “Nada em Brasília porque não tem condições”, afirmou o entrevistado.

Manfredo Caldas relatou que já perdeu um filme por estar depositado na casa dele. O cineasta encara tal fato como um descuido de sua parte, pois já havia trabalhado no MAM e sabe as causas e como é o processo de decomposição de uma película.

Foi um de meus primeiros trabalhos. Quando comecei a me profissionalizar, eu não só fiz os cursos específicos da cinemateca do MAM, o curso de história do cinema, de montagem e uma série de outros cursos, como passei a trabalhar na cinemateca. Então eu tinha acesso a tudo e comecei a restaurar filmes. Eu já tinha uma certa consciência sobre preservação e comecei a ter mais cuidado. Foi um acidente de campo de percurso. Dali em diante nunca mais se perdeu nada. Está tudo preservado, os negativos todos preservados e os filmes disponíveis.

Alguns filmes de Caldas estão em distribuidoras como a *Programadora Brasil*, onde estão um longa e um curta-metragem do cineasta.

Nem todos os filmes do cineasta se encontram disponíveis para acesso público. A maior parte do material produzido foi registrada em 16 mm para circular em cineclubes, quando se fazia cópias em VHS, pois não havia suportes em DVD.

Apenas 3 filmes se encontram disponíveis. Dois estão na *Programadora Brasil*: *Negros de cedro*, rodado em Brasília, e *Uma questão de terra*. *O Romance do vaqueiro voador* foi disponibilizado apenas para o cinema, pois a despesa para distribuir os filmes é muito grande. “Não tenho bala na agulha para isso”, afirmou Manfredo Caldas. Como está sendo lançado um livro sobre

o filme, é possível que em anexo venha um DVD. *O Romance do vaqueiro voador* já está sendo exibido no *Canal Brasil*.

Ele considera que um bom número de filmes de cineastas brasileiros já se encontra disponível para o público. Na *Livraria Cultura* se encontram filmes de vários cineastas da cidade, como Renato Barbieri, Márcio Curi e André Luiz Oliveira, afirmou.

O entrevistado considera a produção cinematográfica em Brasília muito expressiva e enfatiza que a cidade já chegou a ser o terceiro polo produtor do país. A posição só não se firmou por falta de vontade política dos governantes.

Manfredo Caldas considera ter uma ligação muito forte com Brasília. Mesmo quando não morava na cidade, o cineasta vinha à capital frequentemente para ministrar cursos e oficinas na UnB e sempre teve muitos amigos em Brasília, como Márcio Curi, Lyonel Lucini e Vladimir Carvalho, o qual conheceu na Paraíba e com o quem trabalhou no Rio de Janeiro.

Após esse período foi para Cuba ministrar aulas sobre Cinema, e quando voltou para Brasília acontecia o *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello, “e não tinha nada, tudo parado” afirmou o entrevistado.

Até que surgiu uma nova perspectiva no governo Cristóvão e eu fui indicado pela ABCV para dirigir o Polo de Cinema. Eu vim para cá, terminei me radicando aqui e não saí mais. Mas foi extremamente frustrante, e o Márcio é testemunha; sempre convoquei ele, pois temos uma amizade muito grande e afinidades políticas e culturais. Então ele ia como representante da sociedade civil e eu como representante do governo para a gente tentar fazer um projeto duradouro, mas um projeto de Estado e não um projeto de governo. Essa era uma preocupação minha, com a qual o Márcio concordou inteiramente. Mas chegou um ponto em que a gente começou a dar murro em ponta de faca. Aí eu pedi demissão e fui cuidar da minha vida profissional. Fiquei só um ano e meio. Coincidiu com a implantação da lei do audiovisual e a gente queria promover uns seminários para aprofundar o conhecimento sobre o que é essa lei do audiovisual. Queríamos reforçar a produção local para isso. Tentamos fazer um seminário enorme e que se esvaziou por desinteresse dos governantes. Foi uma pá de cal no que a gente pensava. Esse Polo de Cinema é uma ficção, ele não existe. Agora muito menos, nem um conselho existe mais. O Márcio tinha uma ideia muito boa de incentivos fiscais para a instalação de produtoras naquele terreno. Então ficavam discutindo nas reuniões que deveria se chamar Polo Multimídia. Aí eu dizia: o que é Polo Multimídia? E ninguém sabia o que era. Eu sabia, e sei até hoje o que é multimídia. Aí o secretário não sei das quantas dizia: Esse Polo de Cinema já era, o terceiro milênio está chegando e vamos fazer um Polo multimídia. E numa reunião enorme ele não sabia explicar o que era isso.

O entrevistado considera a produção cinematográfica no Distrito Federal fundamental pelo modo como começou a se formar na UnB. Os conhecedores da área que estiveram em Brasília, citados por Márcio Curi, atraíram a atenção de Manfredo Caldas. “Eu morria de inveja de não estar aqui”, disse o cineasta.

Um dos maiores pensadores, historiadores e críticos do cinema brasileiro como Paulo Emílio Salles Gomes, que criou a Cinemateca de São Paulo e o Curso de Cinema da Universidade de São Paulo (USP) veio para Brasília deixando aqui seus “discípulos” que ministram aulas de Cinema na UnB até os dias atuais. Grandes mestres do Cinema estiveram disponíveis para passar suas experiências a uma nova geração.

A primeira e a segunda leva de professores que chegou à Brasília aliada ao fato da cidade ter “nascido sendo filmada” geraram uma memória que atualmente corre o risco de desaparecer e são “preciosidades”, segundo Caldas.

Eu tive oportunidade de examinar com maior atenção essa memória quando fiz meu filme *O romance do vaqueiro voador* em que eu usei muito material de arquivo. Fiz uma seleção de material na qual excluía autoridades. Eu queria o povo trabalhando. As pessoas perguntavam aonde (sic) eu arranjei aquilo, e eu dizia: no mesmo lugar onde você arranjou material sobre o Juscelino, no Arquivo Público do Distrito Federal. E encontrei coisas maravilhosas; é muito rico o material que tem ali. É a memória da cidade e corre o risco de sumir porque não tem condições de cinemateca. Aqui tinha que ter uma cinemateca. Não é só você colocar o material numa sala com ar condicionado não; tem todo o controle de umidade. O que é preto-e-branco é um tratamento, o que é à cor é outro tratamento. Eu trabalhei em cinemateca, fiz curso pra isso.

Caldas considera a falta de uma cinemateca em Brasília gravíssima para a memória da cidade. Ele enfatiza ainda que uma cinemateca tem que ter seus vários departamentos funcionando para ser considerada como tal.

Primordialmente uma cinemateca volta-se à questão da preservação. Catalogação, restauração, preservação e prospecção, a pesquisa para encontrar acervos, porque existe ainda muita coisa. Nas viagens que a gente fazia na cinemateca do MAM, eu e Cosme Alves Neto encontramos latas de filme em uma chácara em Minas Gerais que eram cinejornais do Carriço, um cara da maior importância em Minas Gerais. Eram filmes em nitrato ainda, e levamos tudo para a cinemateca do Rio para uma sala blindada onde guardávamos só nitrato e eu ia transformando aquele material em acetato no laboratório. O que era uma pena, pois fora do nitrato o preto-e-branco nunca era o mesmo, é incrível a imagem do nitrato.

Há ainda os cursos de formação ligados à divulgação. Cinemas com salas boas, bem equipadas de projetores, com boa acústica e iluminação padrão são fundamentais, pois as cinematecas “têm que dar bom exemplo”.

Manfredo Caldas relata que trabalhou com Cosme Alves Neto na exibição de filmes. “Passava tudo porque tinha tudo: cinema revolucionário soviético, cinema *noir* americano, *nouvelle vague* francesa ou anterior à *nouvelle vague*, expressionismo alemão... isso a cinemateca tem que fazer”.

Márcio Curi e Manfredo Caldas afirmaram na entrevista que Cosme Alves Neto foi uma figura fundamental em promover o cinema brasileiro fora dos núcleos do Rio de Janeiro e São Paulo. Informalmente viabilizou a circulação de filmes da Bahia, de Brasília, do Amazonas e de Belo Horizonte por meio da Cinemateca do MAM, que fornecia suporte para a exibição e realização dos filmes, já que não existiam patrocinadores.

Quem tinha um filme para terminar já telefonava pro (sic) Cosme e o Cosme já arranjava alguém para acolher, já pedia um montador amigo lá no Rio para dar uma força. E nessa, às vezes o cara aprendia também, porque às vezes era um autodidata completo, iniciante, ia lá terminar o filme dele com a ajuda do Cosme na Cinemateca e acabava aprendendo coisa que não sabia. Muita gente completou sua formação desse jeito.

Studio 13

Waldir de Pina, cineasta da produtora Studio 13, começou suas atividades em cinema como fotógrafo e relatou que é produtor por consequência, não por vocação ou por ímpeto inicial.

Figura 15 - Waldir de Pina



Fotografia: Angélica Gasparotto de Oliveira.

Waldir de Pina fez em sua entrevista um paralelo das situações que viveu durante a realização de seus filmes e a importância de se manter os registros da memória.

Considera os acontecimentos cinematográficos como “fatores limitados na cidade”. Existem hoje em torno de 6 filmes de sua própria autoria. “São aqueles que estão fora do trabalho *stricto sensu*, esse que a gente faz para pagar as contas”, afirmou o cineasta.

Segundo ele, os filmes *Minha viola e eu: Zé Coco do Riachão* e *O chamado das pedras* são dois filmes que estão em película. As outras produções estão em matrizes digitais.

O entrevistado observou ainda que, de acordo com as demandas dos festivais, são feitas cópias em determinados formatos. “Essas são as implicações do digital no momento que estamos atravessando. Isso tem muito a ver com a preservação, e tem tornado tudo muito instável”.

Waldir de Pina relatou que não deposita seus filmes em qualquer lugar fora da produtora. “Eu mesmo estou tentando cuidar porque a rigor não se tem notícia de uma instituição brasileira de fato preocupada e confiável para depositar”.

O entrevistado destacou que alguns de seus filmes estão na Cinemateca Brasileira, mas isso por causa de exigências de editais do MinC de só

considerar o processo de produção terminado depois do depósito de uma cópia da obra na Cinemateca Brasileira.

Dentro dos caminhos que eu podia tomar, a fotografia me interessava porque as duas características, talvez as mais marcantes da fotografia, memória e identidade, eram duas coisas que me interessavam muito. A fotografia organizava para mim uma maneira de me relacionar com as pessoas, e me punha num território de exploração ancorado em memória e identidade que são as duas coisas que me fascinam muito. Contraditoriamente, desde o começo eu confiei muito pouco na capacidade brasileira de conservar materiais.

O entrevistado enfatizou ainda que é difícil guardar materiais cinematográficos, pois tal prática exige técnicas, além de instalações físicas e recursos humanos adequados para cuidar dos acervos de filmes. “Ver os materiais se estragando é um sofrimento. Eu não estou disposto a pendurar minha emoção numa coisa tão frágil”.

Afirmou que alguns de seus amigos, no passado, tomaram a iniciativa de cuidar o melhor possível dos filmes, criando acervos organizados. “Na época estimulava-se isso. Dava-se mais valor à ideia de memória, essa habilidade da fotografia e do cinema”. Contudo, sofreram muito posteriormente com o fato de não encontrarem locais adequados para o depósito das obras e verem seus materiais se deteriorando.

O cineasta relatou ainda que, com a fotografia, por exemplo, é possível fazer cópias em material impresso, e o material em papel não se deteriora tão facilmente. Tal prática não é possível ser aplicada aos filmes. “O pouco material que sobreviveu é aquilo que a gente conseguiu imprimir”.

Quando a gente vai para filme a coisa fica mais estreita, mais complicada. Eu não tenho ideia clara disso, mas talvez se for verificado, filmes brasileiros restaurados é capaz de não existirem mais do que 20 em todos os tempos. E me parece até que conseguir a restauração é mais possível do que conseguir a guarda e a conservação.

Na opinião de Waldir de Pina, as ações mais imediatas do governo são mais fáceis do que as que exigem rotina. Ele cita como exemplo a construção de um museu ser mais fácil do que mantê-lo funcionando, atualizado, com o prédio reformado, e uma equipe de trabalho organizada. “Nossos filmes? O que

eu percebi é que houve uma simulação de preservação. Se formos olhar para a vivência brasileira, é de uma irresponsabilidade completa”.

O cineasta acrescenta que as tecnologias estão se aprimorando muito rapidamente. Assim, o suporte em que um filme foi registrado há dez anos pode se encontrar já ultrapassado.

O cineasta considera que o acesso a seus filmes pelo público é relativo. *Cora Coralina*, por exemplo, tem uma cópia depositada na TV Câmara que pode ser acessada no próprio sítio, segundo o entrevistado. *Zé Coco do Riachão* foi exibido em alguns festivais.

Contudo, Waldir de Pina afirmou que não organizou seus filmes para serem disponibilizados, pois está montando uma coleção de filmes e pensa em disponibilizá-los apenas quando terminar a coleção. Isso se explica porque há alguns anos o cineasta tem filmado documentários que envolvem pessoas idosas; e nos últimos filmes produzidos os protagonistas morreram antes de terminar as filmagens. Waldir de Pina relatou então que fez uma série de filmes póstumos a ser finalizada e disponibilizada.

“Eles vão fazer mais sentido agrupados, como exploração de um universo temático, do que um a um; mantê-los agrupados está associado também à ideia de memória e preservação”.

O entrevistado considera cabível existir em Brasília uma instituição que se preocupe em preservar a memória da cidade. Segundo o cineasta, as consequências da falta de uma cinemateca em Brasília já existem, pois muito material se perdeu e ainda vai se perder se não forem tomadas as medidas necessárias.

O problema da preservação é delicado, específico e de longo prazo. Os materiais são perecíveis, não se pode afirmar com certeza que um suporte fílmico atual não vai apresentar problemas daqui a cem anos. Se for criada uma rotina para se preservar dez filmes, então está muito próximo de poder preservar mil filmes. Mas criar uma rotina para preservar dez filmes já é muito trabalho.

CeDoc FAC/UnB

O Centro de Documentação (CeDoc) da Faculdade de Comunicação (FAC) da UnB foi criado no interior da FAC em 2009. No CeDoc se encontram os exemplares do *Jornal Campus*³² e trabalhos dos estudantes da Faculdade.

A entrevistada é a estudante Rafaella Felix, que trabalha no CeDoc FAC. Nesse momento não há um gestor principal do Centro e Rafaella Felix se reveza com apenas uma colega para fazer as atividades diárias exigidas em um Centro de Documentação.

Figura 16 - Rafaella Felix



Fotografia: Angélica Gasparotto de Oliveira.

O acervo é composto por papéis administrativos e materiais de pesquisa, que se encontram misturados. Os trabalhos de estudantes dos Cursos de Publicidade, Jornalismo e Audiovisual abrangem os anos de 1989 até os dias atuais.

Primordialmente, o CeDoc FAC era apenas um local para guarda de materiais que foi criado por iniciativa dos professores, transformando-se, muito depois da inauguração da UnB, em um centro de documentação.

O CeDoc FAC abriga em seu acervo trabalhos de fotojornalismo feitos em disciplinas por estudantes que não foram buscá-los ao final do semestre, filmes feitos em disciplinas, o *Campus Online*, Trabalhos de Conclusão de

³² Jornal produzido pelos estudantes da FAC.

Curso e jornais e revistas de época que não foram produzidos na UnB. Os filmes encontram-se em DVD e VHS.

Segundo a entrevistada, o armazenamento de documentos administrativos junto ao resto do acervo não é o ideal.

Deveria haver um arquivo separado dentro da Faculdade para guardar esses documentos burocráticos e o CeDoc apenas para pesquisa, pois esses documentos administrativos ocupam muito espaço. O espaço poderia ser melhor aproveitado na organização de que é feito no Curso de Comunicação se esses documentos administrativos não estivessem aqui.

Rafaella Felix relatou ainda que o espaço foi aberto à pesquisa há pouco tempo. O CeDoc FAC não pôde ser aberto à pesquisa anteriormente devido à má organização dos documentos, que a entrevistada considera ainda estarem fora do padrão ideal de organização.

A entrevistada relatou que profissionais das áreas de Biblioteconomia e Arquivologia ajudaram a começar a organizar os documentos dentro do espaço devido a projetos que surgiram para a revitalização do CeDoc FAC. Por isso, atualmente há uma classificação e sistematização do material que permite que os estudantes façam pesquisas.

Para que um filme seja incorporado ao acervo do CeDoc FAC, a principal prioridade é de que seja um trabalho final. Se muitos materiais fílmicos forem incorporados ao acervo à revelia, o espaço não os comportará, afirmou Rafaella Felix. Contudo, muitos dos trabalhos que vieram anteriormente à organização do espaço não eram de Conclusão de Curso.

Rafaella Felix enfatizou que “não existe nada muito bem delimitado; a princípio, vêm para cá os filmes que compõem Trabalhos de Conclusão de Curso, mas os critérios sobre a incorporação de filmes ao acervo não são bem definidos”. Os estudantes levam para casa os filmes que não depositam no CeDoc FAC por não serem trabalhos finais.

Os filmes feitos na disciplina *Oficina Básica de Audiovisuais*, por exemplo, tem uma cópia entregue ao professor no final do semestre para ser guardada, mas porque existe uma Agência Júnior que os promove eventualmente. A maioria dos filmes produzidos em outras disciplinas fica com os professores ou com o próprio estudante e fora de um acervo na UnB.

O acesso aos filmes é aberto às comunidades acadêmica e externa, sem restrições. Um pouco do material que ajudou a produzir o filme *Faroeste caboclo* foi composto por imagens em movimento e fotografias do CeDoc da FAC. “Tem muita informação, muita memória; a gente já colaborou com muitas pessoas de fora da Universidade”, afirmou Rafaella Felix.

As estagiárias do CeDoc FAC fazem então a pesquisa e quando o usuário não sabe o nome do autor do filme, ou do próprio filme, pede-se um tempo para a procura do documento fílmico no acervo, pois não existe ainda uma base de dados digital. Existe, no momento, um profissional que está montando essa base.

O empréstimo de qualquer material é efetuado por quinze dias após o preenchimento manual de uma ficha. O material é encontrado por meio de uma planilha onde são preenchidas todas as informações referentes ao trabalho e que são colocadas em um arquivo do *Word*, que já contém trabalhos de 1995 a 2012.

Rafaella Felix relatou um problema relacionado ao recebimento dos vídeos pelo Centro. Eventualmente as pessoas que devem entregar um filme mais uma cópia na instituição, sequer levam o filme, ou o entregam sem a cópia adicional, o que prejudica o empréstimo, já que não se pode expor o único suporte depositado no CeDoc FAC que registra determinada obra.

A dificuldade maior é quando se entrega apenas a sinopse do filme. As pessoas ficam sem acesso à obra porque o estudante ou o professor não a deixam aqui. Na maioria das vezes, o contato com essas pessoas é difícil porque já mudaram de *e-mail* ou de telefone.

Nunca existiram problemas relacionados a direito autorais no CeDoc FAC, pois recebem autorização dos autores para usar o produto e para fazer referências ao filme. Em trabalhos para fins didáticos e educativos, as referências podem ser feitas desde que citadas as fontes, sem que haja desrespeito às leis de direitos autorais.

Rafaella Felix relatou ainda que o único lugar que conhece em Brasília relacionado à preservação de filmes brasilienses é “a casa que Vladimir Carvalho disponibilizou”.

Eu só conheço esse lugar. Não tenho conhecimento de outros lugares aos quais a gente possa recorrer para ter acesso ao que é produzido aqui no DF. Se existirem mais lugares, a divulgação está muito deficiente. Como eu curso Comunicação, tenho contato com várias pessoas do meio cinematográfico, e ainda assim não fico sabendo. Falta informação e acesso aos lugares que possuem material de cinema relacionado à Brasília.

A entrevistada declarou que a falta de um local acessível que abrigue os filmes brasileiros, como uma cinemateca, vai fazer com que os filmes produzidos na cidade se percam. Dessa forma, sempre que se começa um trabalho de pesquisa “começa-se do zero ou então deve-se (sic) procurar várias pessoas para constituir um trabalho; fica tudo perdido e você nunca consegue recuperar tudo quando não existe um local fixo no qual possa pesquisar”.

Além disso, a parte cultural fica afetada por essa dispersão do acervo de filmes, pois a inacessibilidade faz com que o público – destacando os estudantes de Cinema – não tenha “em que se inspirar, referências do que foi produzido na cidade. Essa é a maior perda, a falta de um ponto de referência tanto cultural quanto educativo”, destacou Rafaella Felix.

Fundação Cinememória

A criação da Fundação Cinememória aconteceu no ano de 1994. Vladimir Carvalho já guardava em seu apartamento todos os objetos que constituem hoje o acervo da Fundação, descritos por ele como materiais de museu. São moviolas, câmeras antigas, troféus e cartazes de filmes. Decidiu então se mudar para uma casa para obter mais espaço.

Figura 17 - Vladimir Carvalho

Fotografia: Angélica Gasparotto de Oliveira.

“Eu guardava muito filme em casa; por um descuido qualquer, acumulou-se muito filme em película em minha casa, e o filme cheira mal porque fica vinagrado e mesmo os que estão normais não têm um cheiro muito agradável”.

Vladimir Carvalho destacou que seus negativos estão depositados na Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro e na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. As cópias encontram-se, em parte, nessas duas instituições e também no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro.

No Distrito Federal, possui cópias de seus filmes no Arquivo Público. Contudo, Carvalho relatou que “o Arquivo Público, até onde eu alcanço, não tem as condições técnicas de preservar, temperatura ambiente ideal e equipamentos sofisticados que garantam a preservação”.

Sobre a utilização de imagens de seus filmes, guardados em cinematecas do Brasil, Vladimir Carvalho afirmou que nunca teve problemas. Segundo o cineasta, a proteção relativa aos direitos autorais é bem executada pelas cinematecas em que seus filmes são guardados e que aqueles que utilizaram suas imagens até hoje foram muito honestos ao fazerem a citação.

O cineasta deve fornecer uma autorização por escrito para o uso de imagens de seus filmes e tal autorização é requisitada mediante um telefonema das cinematecas.

Todo o material que Carvalho possuía em seu apartamento foi colocado na casa que ele denominou Fundação Cinememória, na qual o cineasta mora e

pretende, em vida, continuar cuidando do material. O entrevistado relatou que doou a casa para a UnB, para que essa instituição tome conta de seu acervo.

Quando eu desaparecer, isso já vai estar doado para a UnB porque é uma instituição confiável, tem um curso de Cinema, tem um curso de Comunicação que tem disciplinas de Cinema, tem pessoas interessadas, tem cineastas que estão dando cursos lá que são professores e naturalmente vão ter o interesse, porque o que está aqui não se refere ao meu trabalho, refere-se ao trabalho de todos. Tem toda uma documentação fotográfica, tem o Glauber, tem a Tizuka, tem o Fernando Duarte, tem o Rogério Sganzerla, tem o Nelson Pereira dos Santos...

Mas o cineasta afirmou que preservação não significa armazenar desordenadamente uma série de negativos de filmes em instalações físicas inadequadas, que não tenham condições de manter um ambiente com temperatura e umidade relativa sob controle. Afirmou também que em Brasília não há um local que restaure filmes, e acrescentou: “Guardar não é preservar. É possível transferir filmes em película para o digital. Mas quem me assegura que o digital também não pode degenerar?”.

Ele lembrou que o cinema tem praticamente 120 anos e os primeiros filmes produzidos, apesar de muito material ter se perdido, milagrosamente sobreviveram às intempéries e existem até os dias atuais. Vladimir Carvalho afirmou que ainda hoje se pode assistir *A chegada do trem na Estação de Ciotat*, *A saída dos operários da fábrica*³³, e enfatizou: “Quem garante que todo esse material vai sobreviver em suporte digital?”.

Além disso, nem todos os filmes foram transferidos para suportes digitais, o que seria um empreendimento bastante dispendioso.

O cineasta afirmou que tem filmes no Arquivo Público, mas não identificou nessa instituição os pré-requisitos necessários para que se mantenha um acervo de fato preservado, e acrescentou: “isso não é uma crítica ao esforço que o Arquivo Público vem fazendo pra virar uma referência na preservação de filmes em Brasília”.

Vladimir Carvalho relatou que a Fundação Cinememória tem uma exposição fotográfica, câmeras, quadros, troféus, mas não são guardados filmes na Fundação: “Por um descuido qualquer podem ficar algumas cópias de

³³ Filmes de 1 minuto produzidos por Auguste e Louis Lumière no ano de 1895 (RITTAUD-HUTINET, 1995).

filmes meus aqui esperando a decisão de levá-los para o Rio, para São Paulo ou deixar um pouco no Arquivo Público porque lá tem uma sala climatizada”.

Vladimir Carvalho relatou que esse “é um problema que deve ser olhado de frente” e por isso o cineasta criou a Fundação Cinememória. O entrevistado afirmou ter centenas de fotografias sobre o Cinema em Brasília, recortes de jornais e cartazes de filmes que, mesmo não sendo frágeis como os filmes, deveriam estar mantidos em temperatura adequada. A fotografia de Glauber Rocha fornecendo uma entrevista a Vladimir Carvalho no Festival de Cinema de Brasília de 1970 já está desbotando.

Em relação a filmes, Carvalho afirma que individualmente é quase impossível criar uma cinemateca devido aos altos custos da manutenção. O entrevistado destacou que cinematecas devem ser instituições governamentais ou privadas que possam arcar com os altos custos de se preservar filmes. “A cinemateca tem que ter paredes especiais para manter espécimes de filmes como o antigo nitrato que pega fogo com muita facilidade. O filme de nitrato tem que ficar quase num cofre”.

A Fundação Cinememória tem seis mil itens e uma biblioteca com quatro mil volumes. Em sua vida, Vladimir Carvalho realizou 23 filmes cujos negativos foram depositados na Cinemateca do MAM, no Arquivo Nacional e a maior parte na Cinemateca Brasileira em São Paulo para que fossem salvaguardados e eventualmente copiados para outros suportes e exibidos.

Porque aqui em Brasília eu posso no máximo guardar uma cópia de um filme temporariamente; eu estou arriscando ter o material no Arquivo Público do DF há mais de quinze anos. Nesse momento em que estou falando com você estou perdendo minhas cópias porque filme degenera como gente, o filme morre. Se for deixado um negativo sem condições climáticas, a imagem vai desaparecer e vai virar uma pasta. E eu posso lhe (sic) afirmar que em Brasília não tem um lugar onde filmes sejam resguardados dessas ameaças. Por isso eu criei isso aqui, para sinalizar. Tantas vezes eu possa falar, na imprensa, nas palestras que faço, chamo a atenção para isso. A cinematografia de Brasília existe desde que se colocou a pedra fundamental nessa cidade. Brasília foi partejada sendo filmada, mas não tem a sua cinemateca. A cinemateca, grosso modo, é o museu do cinema. Brasília não tem. Brasília não tem um museu, na verdade, digno desse nome. Tem um lugar que se chama Museu da República onde há um esforço de abnegados que tentam manter aquilo como se fosse um lugar de exposição, mas não tem um projeto de museu. Quem dirá o cinema, que fica um pouco à margem disso tudo!

O entrevistado destacou que o cinema só não está tão afastado dos processos de fomento cultural porque atualmente a Cinemateca Brasileira de São Paulo se apresenta como um órgão do governo, do Ministério da Cultura.

O entrevistado relatou ainda considerar a existência dos fatores produção, divulgação e preservação dos filmes. O problema maior é esse sistema se apresentar ineficiente: “O gargalo do mercado cinematográfico é muito estreito porque ele recebe uma quantidade muito grande de produto estrangeiro. O filme brasileiro só utiliza em torno de vinte por cento desse mercado”.

O cineasta destacou que não é dedicada a atenção devida à preservação de filmes no Brasil. Para ser chamado de acervo fílmico o material tem que estar devidamente catalogado e sob a ação de equipamentos que o preservem. Afirmou ainda que, no Brasil, muito material foi perdido e já não se tem mais, por exemplo, os primeiros filmes de longa-metragem produzidos no país.

Quando eu, em 1994, inaugurei a Fundação Cinememória foi dizendo: isso aqui é uma provocação aos poderes públicos, ao governo, àqueles que são, afinal de contas, responsáveis pelo desenvolvimento, pelo fomento à cultura em Brasília, dizendo a eles que a gente precisa fazer a cinemateca de Brasília porque, nos últimos cinquenta anos, filmes feitos para contar a história de Brasília, para contar os problemas de Brasília, para analisar a cidade de alguma maneira, para estudar a cidade, para preservá-la também, feitos com o esforço de cada um e até com um certo sacrifício, são filmes que estão à mercê do tempo e da degeneração, e não são poucos filmes.

Vladimir Carvalho relatou que a pesquisadora Berê Bahia fez um mapeamento de oitocentos filmes que envolvem temática sobre a capital da república³⁴: “São oitocentos títulos sobre Brasília, com Brasília, por Brasília, à proposta de Brasília. Mais da metade dos meus filmes são temas brasilienses. Eu não tenho, como produtor independente que sou, condições para preservá-los”.

Como exemplo das dificuldades que enfrenta para preservar seus filmes, Carvalho citou uma de suas produções, um filme feito há trinta e cinco anos em

³⁴ Consta no Anexo B um mapeamento ainda incompleto feito por Vladimir Carvalho para o livro *Cinema candango: matéria de jornal* (2002, p. 345-349), trabalho ao qual a pesquisadora Berê Bahia deu continuidade.

um sítio chamado Mesquita, próximo a Luziânia. Nesse sítio há um pequeno povoado quilombola que sobrevive de produtos feitos a partir do marmelo. O cineasta relatou que algumas pessoas que apareceram no filme já faleceram há muito tempo. Vestígios da cultura local, da cultura negra, como a própria roda d'água que Carvalho retratou em suas filmagens, já desapareceram. “Esse filme já está dando mostra de uma leve erupção em seu negativo e eu estou em uma circunstância de pegar minhas últimas economias e investir para salvá-lo”.

Vladimir Carvalho enfatizou que condições técnicas para a preservação de filmes em Brasília inexistem. Segundo o cineasta, devido ao volume de filmes levantados, somente uma instituição patrocinada pelo governo, seja o federal sozinho ou em parceria com o governo do DF, poderia abrigar esse acervo de filmes preservando-o para a posteridade e para as novas gerações.

O que a gente tem é um arremedo, uma guarda eventual, um armazém de filmes. Isso foge completamente do esquema de uma cinemateca. É fundamental que tal instituição seja instalada em Brasília. Pode até começar-se (sic) pelo virtual, pelo digital, mas como acervo para exibição. A preservação propriamente dita deve abarcar um acervo que já existe, e eu falei em 800 filmes, o que não é pouco, é muita coisa. Esses filmes são de todos nós que fazemos filmes em Brasília: Márcio Curi, Ronaldo Duque, Marcus Ligocki, Mauro Giuntini, Manfredo Caldas. Nós temos uma associação de quase cem pessoas que se dedicam ao filme de longa-metragem aqui em Brasília e não temos uma instituição que garanta a preservação desses filmes. Esse é o grande problema.

Arquivo Público do Distrito Federal

A entrevista foi fornecida pelo atual Superintendente do ArPDF, Gustavo Chauvet, que tomou posse em 2011. Na década de 1980, quando cursava Artes na UnB, foi um dos criadores do Cineclube Dois Candangos³⁵, atualmente desativado.

³⁵ Sala de cinema localizada na UnB, atualmente sem funcionar, limitando-se a auditório para palestras.

Figura 18 - Gustavo Chauvet

Fotografia: Angélica Gasparotto de Oliveira.

Gustavo Chauvet relatou que o Arquivo foi criado em 1985 por dois motivos: devido a um trabalho de Walter Mello, que se mostrou preocupado primeiramente com a documentação guardada na Secretaria de Cultura, notando posteriormente que sua preocupação abrangia toda a documentação do DF. Walter Mello começou, por essa razão, a brigar pela existência de um arquivo já antes do ano de 1985. O segundo motivo foi devido a visitas do Governador do DF em 1985, José Ornellas Filho, a alguns órgãos públicos, observando que os documentos se encontravam espalhados e mal acondicionados em vários órgãos; assim, sentiu a necessidade de criar um arquivo que os abrigasse de maneira adequada. O Arquivo Público foi criado então, nesse contexto.

A finalidade da criação do ArPDF era de preservar a documentação de caráter permanente ou histórico do GDF. Contudo, não havia preocupação com a gestão documental.

Gustavo Chauvet chamou atenção para o fato de que o ArPDF foi criado em 1985, mas já havia documentação sendo produzida no DF há vinte e cinco anos, desde 1960, quando Brasília foi fundada.

O Arquivo Público, dessa forma, é criado com vinte e cinco anos de atraso, e um grande acúmulo de documentos relacionados ao território da capital do Brasil já havia sido produzido em diversos órgãos. A documentação

da NOVACAP apresentou-se então como a mais rica no que diz respeito ao conteúdo registrado em diversos suportes relacionados à construção e história de Brasília.

O Arquivo Público nasce recolhendo a produção da NOVACAP de 1956 a 1970 e foi um recolhimento selvagem, não houve nenhum (sic) tipo de tratamento anterior. Então havia um conjunto documental muito grande e sem nenhum (sic) tipo de tratamento arquivístico. Nesse (sic) tempo, fotos, documentação textual e talvez documentação filmográfica vieram para cá. Mas não teve nenhuma (sic) ordem nesse recolhimento.

Gustavo Chauvet relatou que documentos como plantas arquitetônicas, fotos, entre outros, eram encontrados à revelia e que não havia qualquer informação sobre essa documentação. Até os dias atuais não se sabe exatamente quem são os autores das mais de seis mil fotos adquiridas pelo Arquivo Público de 1956 a 1960.

No caso dos filmes, a situação é ainda mais complicada, afirmou o entrevistado. O Departamento de Comunicação da NOVACAP resolveu fazer filmagens e fotografias para registrar a construção de Brasília, montando assim a *Revista Brasília* para registrar sua ação na cidade em fotografias impressas e, ao mesmo tempo, existiam os cinejornais.

Cinejornais com duração de 8 a 10 minutos passaram a ser realizados para registrar eventos, como a visita do Prefeito de Nova Iorque ou do Presidente de Portugal a Brasília ainda em obras.

Ou as autoridades entravam em um helicóptero, ou iam de jipe; alguns passavam no Núcleo Bandeirante, outros iam direto para a cidade. Na maioria das vezes iam de helicóptero fazer aquela visita e o cineasta ia junto e aproveitava para filmar de cima a cidade sendo construída. Grande parte desse trabalho foi feita pelos irmãos Silva contratados pela NOVACAP com a finalidade de divulgar Brasília nos cinemas do Brasil. Então os cinejornais passavam nos cinemas antes dos filmes de longa-metragem.

Ao mesmo tempo em que o Departamento de Comunicação da NOVACAP registrava a construção por meio cinejornais, a Assessoria de Comunicação da Presidência da República (Agência Nacional) também cobria eventos. Por essa razão o acervo se encontra fragmentado. Uma parte está no Rio de Janeiro, no Arquivo Nacional, que cuida da documentação federal, e

outra parte está em Brasília, porque as filmagens ocorreram já na nova capital. Gustavo Chauvet afirmou que seria necessária uma integração entre esses dois acervos.

Outro problema enfrentado concerne ao fato de não se saber se os filmes que estão no ArPDF são matrizes ou cópias. Dos filmes da NOVACAP, “o próprio Juscelino Kubitschek levou alguns para sua casa, que posteriormente foram recolhidos pelo Memorial JK”. O entrevistado relatou que o mesmo ocorreu com o Coronel Afonso Heliodoro, que havia levado para si filmes que posteriormente foram recolhidos pelo IHGDF ou entregues ao ArPDF.

Portanto, alguns originais pertenciam ao Memorial JK e outros ao IHGDF e ao ArPDF. Todos os filmes são da NOVACAP, mas por diferentes razões acabaram sendo abrigados em três diferentes instituições.

Os filmes das outras duas instituições estão aqui. Nós temos uma sala fria para preservá-los por enquanto, além de um acordo de cooperação técnica para restaurar todos esses filmes.

Gustavo Chauvet relatou que todos os filmes do Memorial JK e os do IHGDF estão recolhidos no Arquivo Público porque as instituições citadas não possuem uma sala fria para abrigar os filmes.

Pretende-se agora restaurar essas obras e assisti-las para que se tenha conhecimento do assunto de cada filme enviado ao ArPDF. Ocorre muitas vezes de várias autoridades estarem presentes em um filme e o narrador apresentar somente o nome de um dos presentes, sendo os outros considerados como anônimos. Portanto os filmes devem ser assistidos para se obter o maior número de palavras-chave possível sobre tais obras, de forma que se torne mais fácil sua identificação.

Além de ser um órgão de guarda e preservação, gostaríamos de transformar o Arquivo Público em um órgão de pesquisa. Nós gostaríamos de produzir também nossos próprios documentários. Uma coisa é explicar em dez minutos em um cinejornal para o Brasil o que era a construção de Brasília, outra coisa é explicar de novo, cinquenta anos depois, como foi aquela construção.

Além do acervo de cinejornais, o ArPDF também é composto por obras fílmicas de vários cineastas que as depositaram nessa instituição. Foi feito um inventário que constatou o número de filmes existentes no acervo, seus autores e aqueles que têm o direito autoral sobre as produções, mas não se sabe ao certo seu conteúdo.

Nós fazemos uma parceria com o Cine Brasília e se o filme estiver em bom estado o assistimos, fazemos sua descrição e depois, pelo grau de relevância histórica ou pelo grau de deterioração do filme, a gente restaura e digitaliza para ele passar para uma mídia mais acessível. O Cine Brasília representa, assim, um cinema público tido como parceiro na preservação dos filmes e a gente prefere contar com ele do (sic) que fazer parceria com cinemas privados. Já era para termos assistido todos esses filmes por meio do projetor do Cine Brasília esse ano, mas como o cinema entrou em reforma a gente não o fez.

Quando perguntado sobre os critérios para incorporação de filmes ao acervo do Arquivo Público, Gustavo Chauvet respondeu de forma bem-humorada: “Nosso primeiro critério é sair desse prédio. Esse prédio não comporta mais nada, não foi feito para ser um arquivo e não tem as condições técnicas para tal”.

O entrevistado acrescentou que, no momento, a instituição não pode mais receber materiais porque não há mais espaço para guardá-los. Não há uma sala fria com documentação higienizada e restaurada, e toda nova documentação que chega ao arquivo é misturada à anterior. Não se sabe o efeito de tal prática sobre os filmes.

Portanto, o ArPDF vem tentando, junto ao governo, o aluguel de um espaço maior ou a até mesmo a construção de um novo prédio que permita novos recolhimentos de filmes.

Gustavo Chauvet destacou que o ArPDF recolhe também os filmes da Secretaria de Comunicação Social, como propagandas do Governo do DF e inauguração de obras. Existe então uma memória em diversas mídias, principalmente em Beta Cam, após o governo de José Aparecido de Oliveira.

Assim, parte do acervo se encontra em película e parte em Beta Cam e VHS. Tal acervo vem sendo assistido e transferido para mídias mais acessíveis pelos funcionários do ArPDF.

Durante esse processo, o Polo de Cinema entrou em reforma e contactou o ArPDF pedindo para que seus filmes fossem transferidos para essa

instituição. Os filmes foram recolhidos e estavam em suportes VHS e DVD. Novamente, foi feita a análise do assunto dos filmes, dos detentores dos direitos autorais e se notou que os suportes se apresentavam em bom estado de conservação.

Recentemente o ArPDF recolheu também por volta de 7.000 fitas em VHS que estavam em um auditório fechado no Palácio do Buriti desde 1997. Algumas fitas estavam sujas e fora das caixas. O material será igualmente assistido e digitalizado pelos funcionários do Arquivo.

Alguns cineastas depositaram seus filmes aqui, pois, como Brasília não tem cinemateca, fornecemos condições de alguns cineastas poderem trazer seus filmes para cá. Os critérios de recolhimento desses filmes dependem das políticas públicas e instalações adequadas. Se tiver um prédio que comporte todo o acervo, por que não recebê-lo? Os arquivos públicos podem recolher documentação privada; é por isso que existem muitas filmagens do carnaval ou filmes da Atlântida em arquivos públicos do Rio de Janeiro, por exemplo.

Não existe, dessa forma, um critério rígido para incorporação de novos filmes ao acervo do ArPDF. Podem ser obras de cineastas de Brasília realizadas em outras cidades, filmes de ficção ou documentários. Uma sede nova poderia montar uma estrutura muito maior e mais bem preparada para recolher o material fílmico dos cineastas brasilienses.

O acesso ao acervo do ArPDF é irrestrito. A impossibilidade de acesso ocorre devido à ausência de aparelhos que rodem os filmes em película, e por isso o acervo deve ser digitalizado.

Chauvet destacou que os próprios funcionários do ArPDF precisam ir até o Cine Brasília para ter acesso ao conteúdo dos filmes em película. Portanto, para o público, tal acesso é ainda mais difícil pela falta de projetores de filmes em película no órgão.

O entrevistado enfatizou que na gestão atual há uma preocupação muito grande com relação à implantação da lei de direitos autorais. Existe, dessa forma, uma assessoria jurídica para tratar especificamente desse assunto. Chauvet chamou a atenção para a diferença entre o acesso ao conteúdo dos filmes e o acesso ao uso da imagem.

Ele citou como exemplo reportagens feitas por empresas particulares com o governador, as quais são depositadas no ArPDF. Tais reportagens

podem ser assistidas pelo público, mas não se pode fazer uma cópia das filmagens para utilização das imagens. Ele destacou que se os filmes dos cineastas brasileiros são doados à instituição, têm que ser exibidos ao público e isso não significa a doação de uma cópia para uso livre das imagens.

O uso de imagens é livre apenas quando são de uma autoridade em local público e em horário de serviço. Filmagens de JK em trabalho podem ser utilizadas sem que se sofra processo da família.

Sobre a necessidade de uma unidade no país baseada na tríade produção, divulgação e preservação do cinema brasileiro, Gustavo Chauvet citou que nos Estados Unidos sempre há um grande setor da economia patrocinando filmes.

No Brasil, além da produção de filmes ter um custo alto, grande parte é exibida somente nos festivais e se produz poucas cópias das obras que muitas vezes ficam na própria casa do cineasta. “Quase não se encontram filmes nacionais nas locadoras ou à venda em DVD; o número de filmes estadunidenses comercializados dessa forma é muito maior, apesar de o cinema brasileiro estar crescendo nas últimas décadas”.

Segundo Chauvet, o ideal seria o filme ser muito bem divulgado em várias salas de cinema a preços populares, e nesse caso existem salas de cinema apenas em grandes cidades, sendo escassas nas cidades de interior. Posteriormente e esgotadas todas as possibilidades de exibição, o filme passaria então a ser preservado para permitir seu acesso por vários meios, inclusive pela *internet*.

Segundo Chauvet, o ciclo produção, divulgação e preservação deve ser contínuo e resultar na possibilidade de acesso aos conteúdos dos filmes para gerações futuras.

O entrevistado relatou ainda que fez parte do movimento cineclubista em Brasília nos anos 1980. “Era tudo muito fácil, pois como a EMBRAFILME funcionava em Brasília, era só reservar o filme, pegar o carrinho, levar o filme até a UnB, passar o filme e depois devolver”.

Chauvet relatou que não tem conhecimento de instituições privadas que abriguem filmes em Brasília. Existem instituições que reúnem cineastas, mas não se sabe ao certo se existe nelas um espaço para guardar os filmes de seus associados, por exemplo. Relatou ainda que a UnB TV fez uma parceria com o

ArPDF, após enchente ocorrida na Universidade em abril de 2011, para que guarde parte de seus filmes.

Eu não sei se tem uma entidade brasileira de direito privado que tenha como atribuição a preservação de filmes. O IHGDF que poderia fazer isso depositou os filmes aqui, o Memorial JK depositou os filmes aqui e a UnB não tem um lugar para guarda de filmes; isso é uma coisa séria. Precisava existir uma instituição para fazer esse trabalho. Atualmente, o Arquivo Público concentra o acervo de filmes de várias instituições de Brasília e, dessa forma, representa o embrião do que seria uma cinemateca.

Gustavo Chauvet é otimista em relação à sobrevivência dos filmes brasileiros por um longo tempo, mesmo com a inexistência de uma cinemateca na capital. O entrevistado acredita que os familiares de cineastas não costumam se desfazer dos filmes, mas, fora de condições apropriadas de guarda, tais filmes correm riscos de perda.

Primeiramente, existe um risco de perder a memória física. O outro risco é dos filmes não entrarem em circulação e assim não ser criada uma memória audiovisual da cidade.

Quem sabe que teve um badernaço aqui na eleição do *Diretas Já*? Pouca gente sabe. Quem estava lá conta até hoje, mas não saiu na televisão. Tem um cineasta aqui em Brasília que conseguiu gravar esse badernaço. Como ele tinha um equipamento um pouco mais sofisticado na época o pessoal achou que ele era da *Rede Globo* ou algo assim. Então os policiais vinham fazendo um pente fino para expulsar as pessoas; ele acha que vai ser preso, mas acaba ficando no meio do gramado sozinho filmando. Então ele filmou tudo, até os camburões pegando fogo na rodoviária. Ele tem, assim, um material riquíssimo que não se sabe onde está.

Dessa forma não se estrutura uma memória se ela se encontra dispersa e inacessível, afirmou o entrevistado. Se não existir alguém para relatar os fatos de geração a geração, é como se os acontecimentos nem tivessem existido. “O próprio Vladimir Carvalho tinha imagens antigas do *Legião Urbana* e de repente resolveu fazer um documentário que virou o maior sucesso, ganhou prêmios, todos quiseram assistir. Ninguém nunca tinha visto aquelas imagens”.

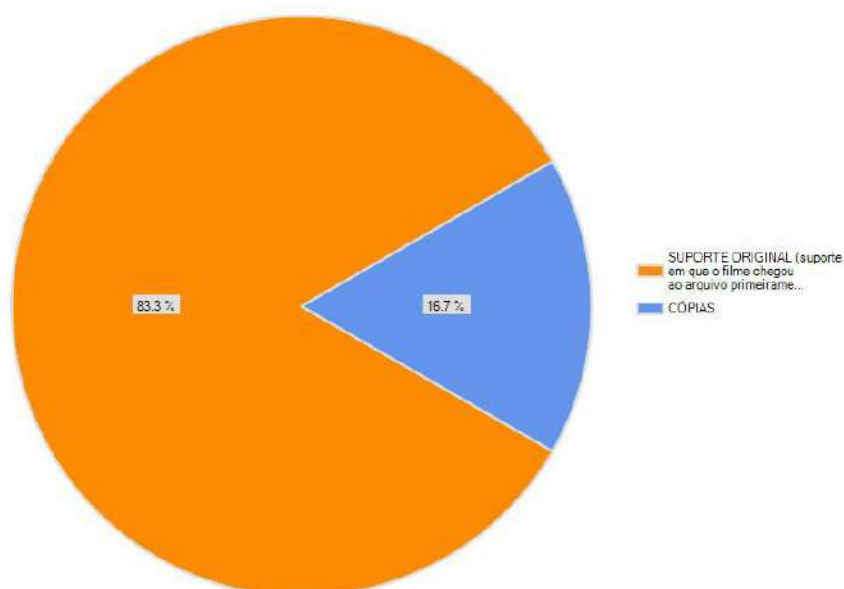
3.7.2 Análise dos questionários

A análise de cada questão será feita separadamente, comparando-se assim os resultados apresentados nas respostas das instituições que abrigam acervos de filmes no DF com as informações fornecidas na revisão de literatura.

Bloco A: Questões relativas aos recursos físicos e humanos de instituições que abrigam acervos de filmes no Distrito Federal

Gráfico 1 - Porcentagem de filmes em suporte original e cópia

A INSTITUIÇÃO POSSUI, EM SUA MAIORIA, FILMES EM:



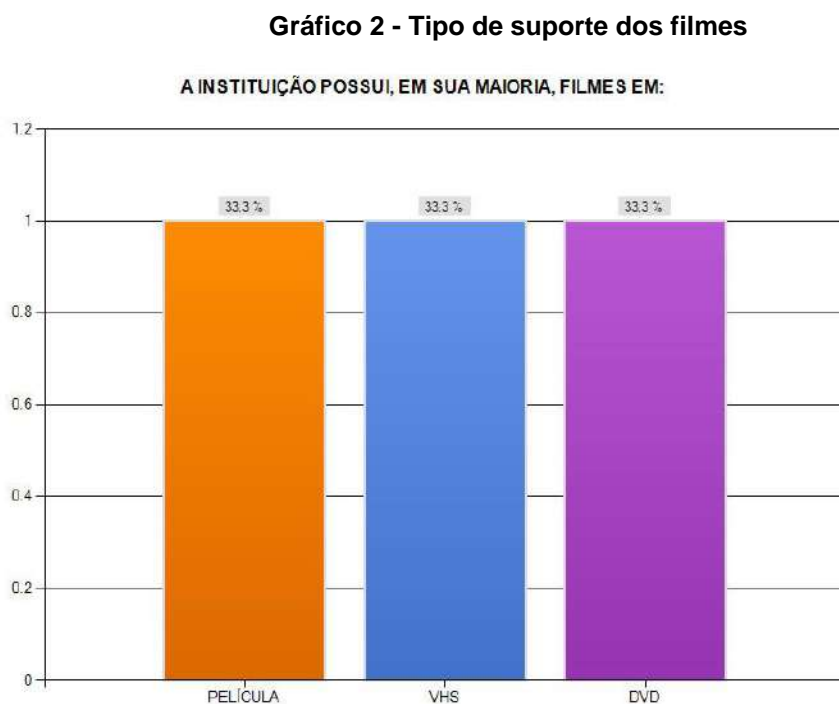
A maioria (83,3%) das instituições possui predominantemente filmes em suporte original em seus acervos. A pergunta foi feita devido aos cuidados que devem ser despendidos com os filmes em suporte original, já que, uma vez perdidos, perde-se o filme para sempre.

Durante o pré-teste na Cinemateca Brasileira de São Paulo, a respondente alertou para o fato de que suporte original pode ser entendido como o negativo ou o suporte em que o filme chegou primeiramente ao acervo. Optou-se pela segunda opção no questionário aplicado às instituições brasilienses que abrigam acervos de filmes, pois se entendeu, já durante a revisão de literatura, que por não ter uma cinemateca no DF, possivelmente a

maioria dos negativos de filmes estaria depositada em instituições fora da cidade.

Foi constatado ainda que um terço das instituições possui, como material predominante em seu acervo, filmes em película. Os filmes em película exigem cuidados mais específicos para sua guarda e se tem uma ideia melhor atualmente do seu tempo de vida e das principais causas de deterioração e formas de preservação.

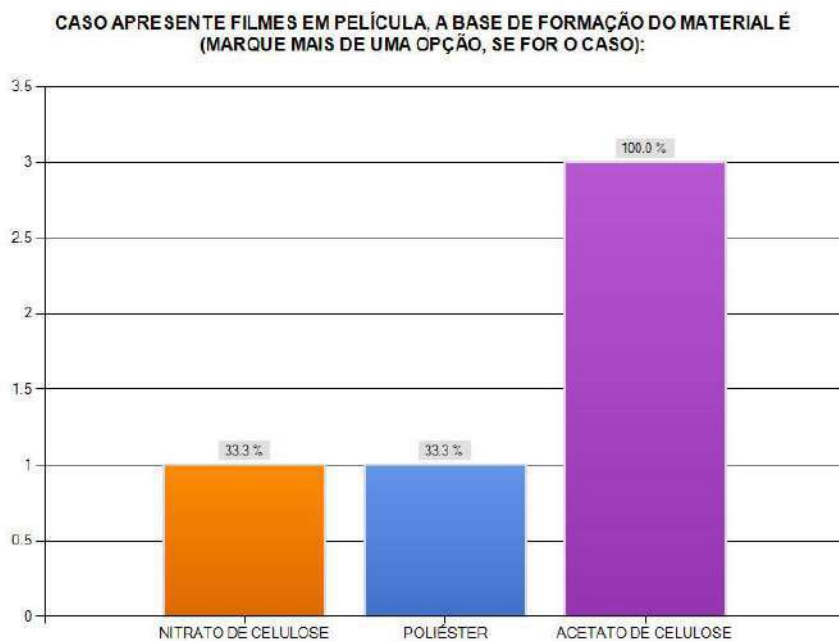
Tais conhecimentos não são tão abrangentes com relação a mídias mais atuais como o DVD. Não se sabe ainda o tempo de duração desse suporte e a melhor forma de preservá-lo. O gráfico a seguir indica as três seções em que se dividem igualmente os materiais nos acervos do DF:



Um terço das instituições que possuem filmes em película apresenta material em nitrato de celulose. Tal material foi descrito na revisão de literatura como autocomburente. Foi constatado que os filmes em nitrato de celulose sofrem autocombustão e inúmeros acidentes envolvendo filmes de nitrato foram registrados no mundo todo. Devido aos perigos de incendiar o local onde permanecem guardados, os filmes de nitrato, especialmente, devem ser depositados em locais frios, com temperatura controlada. Já foi visto

anteriormente no item 2.3.1 que, quando nova, a película de nitrato entra em combustão espontânea a uma temperatura de 130°C; mas, com o passar do tempo, a autocombustão passa a ocorrer em temperaturas de apenas 40°C.

Gráfico 3 - Base de formação das películas

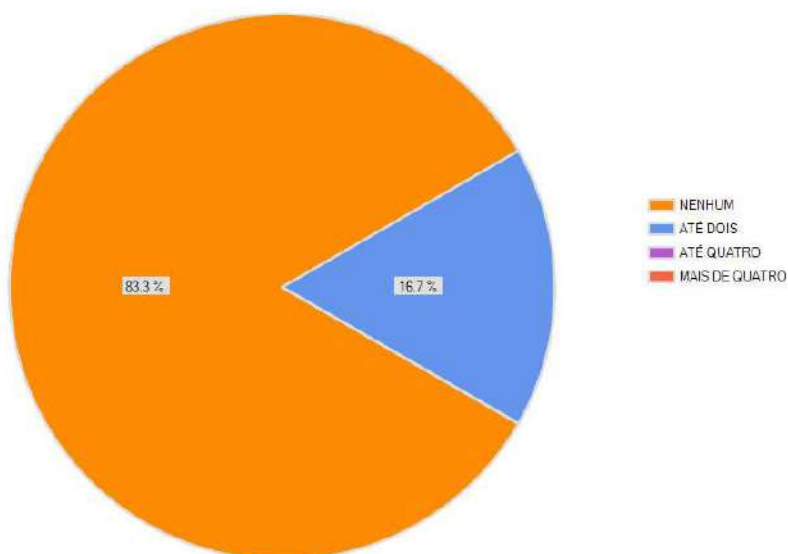


Todas as instituições que possuem filmes em película os têm em acetato de celulose e 33,3% das instituições guardam também filmes em películas formadas por poliéster.

Em relação aos profissionais que trabalham em instituições que possuem acervos de filmes, apresentou-se uma estatística preocupante:

Gráfico 4 - Formação em Conservação e/ou Restauração

QUANTOS PROFISSIONAIS DOS QUE TRABALHAM NA INSTITUIÇÃO TÊM FORMAÇÃO ESPECIALIZADA EM CONSERVAÇÃO E/OU RESTAURAÇÃO?

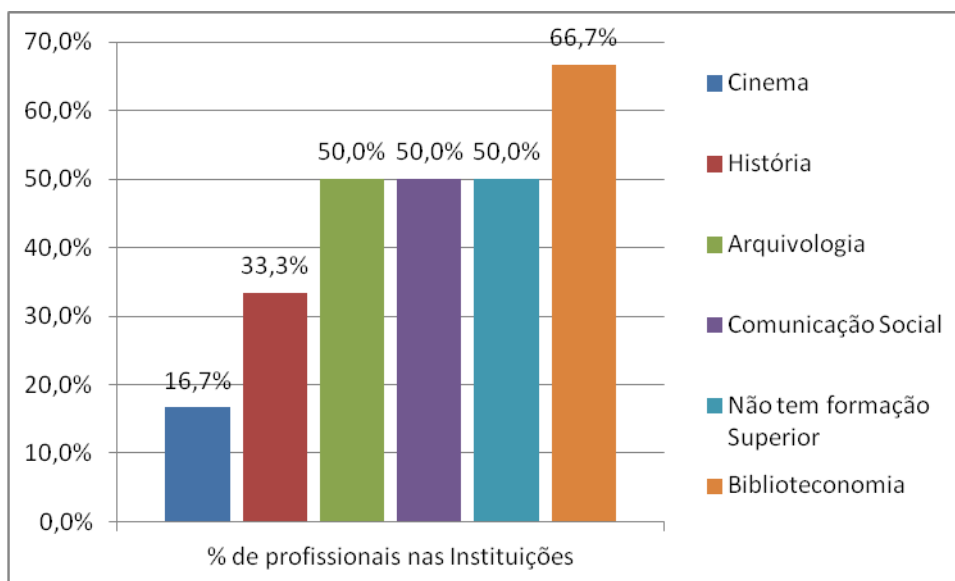


Em 83,3% das instituições, nenhum profissional dos que trabalham com o acervo de filmes possui formação especializada em Conservação e/ou Restauração. Apenas 16,7% das instituições possui até dois profissionais com esses conhecimentos e nenhuma instituição possui mais de dois profissionais especializados em conservar e/ou restaurar filmes.

Além de número deficiente de funcionários relacionados à área de preservação fílmica, em 16,7% das instituições se encontram funcionários sem formação superior. Apesar de ser um número pequeno, ainda assim tal realidade reflete o despreparo dos profissionais que trabalham em instituições que contêm acervos de filmes.

Quantos dos profissionais que trabalham na instituição tem formação nas áreas a seguir:
(coloque os números nas caixas)

Gráfico 5 - Formação acadêmica



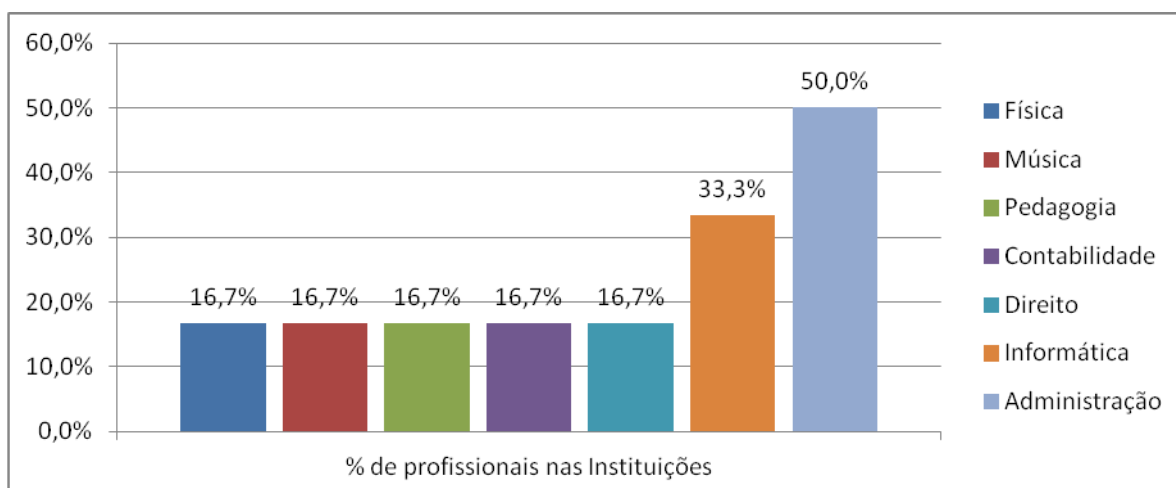
Nota-se que apenas em metade das instituições existem profissionais arquivistas, cineastas e formados em Comunicação Social, sendo o conhecimento dos profissionais citados primordial em acervos que contêm filmes.

Algumas das profissões elencadas no gráfico estão relacionadas à área de Ciência da Informação e, portanto, são as que englobam profissionais com conhecimentos sobre informação e memória, e as mais plausíveis para lidar com suportes informacionais.

Contudo, os respondentes citaram ainda as formações de outros profissionais que trabalham nas instituições.

Caso tenham formação em outra área, especifique quantos profissionais e a área.

Gráfico 6 - Outras áreas de formação



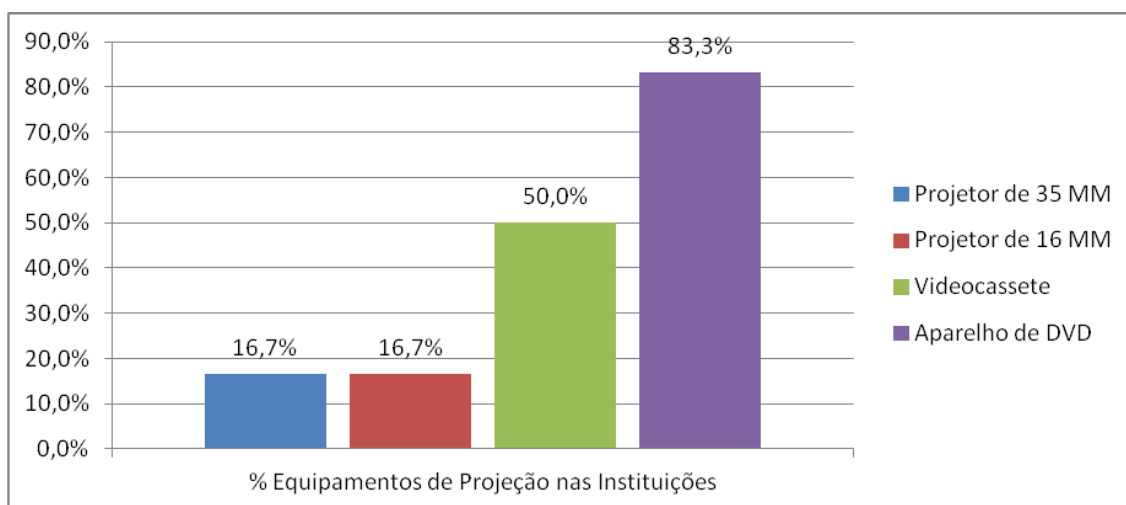
Foi notada uma certa incoerência das profissões citadas com o trabalho em acervos de filmes. Profissionais formados em Administração e Informática aparecem em número considerável nas instituições, se observado que em tais cursos não existem instruções sobre os trabalhos essenciais de preservação de acervos fílmicos ou formação ligada à memória.

Em relação aos equipamentos para projeção de filmes, os aparelhos de DVD encontram-se em maioria nas instituições. É certo que, atualmente, como citado na revisão de literatura e por vezes na entrevista, os suportes digitais vêm ganhando um espaço cada vez maior entre os meios de registro de filmes e, por essa razão, a porcentagem tão alta de aparelhos DVD.

A presença de fitas VHS em um terço das instituições também explica o fato de aparelhos videocassete aparecerem em segundo lugar em porcentagem.

Quantos dos equipamentos para a projeção de filmes, listados a seguir, a instituição possui?

Gráfico 7 - Equipamentos para projeção de filmes



Contudo, há um número muito baixo de projetores de película. Sequer existem nas instituições os projetores de filmes em 8 mm.

Em entrevista do ArPDF, Gustavo Chauvet citou que os funcionários do Arquivo necessitam ir até o Cine Brasília utilizar os projetores quando precisam ter acesso ao conteúdo de um filme. Com a reforma do cinema não puderam realizar tal atividade em 2012.

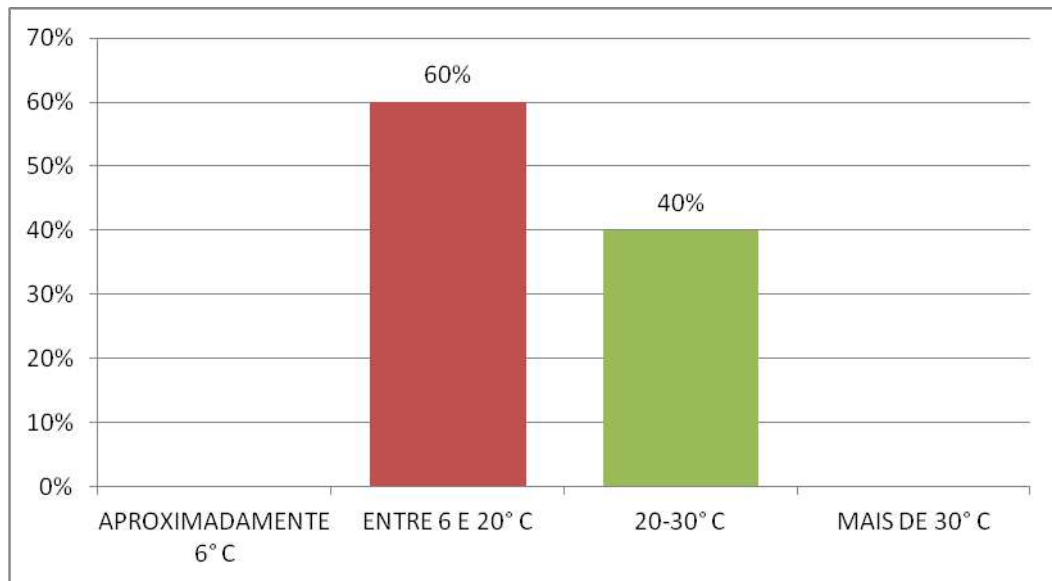
A baixa quantidade de projetores de filmes em película representa, assim, um ponto muito negativo para a preservação de filmes no DF.

Ao serem perguntados sobre outros equipamentos de projeção existentes na instituição, os respondentes confundiram equipamentos com suporte fílmico. Apenas uma instituição respondeu corretamente, relatando possuir 1 projetor de microfichas, 1 projetor de microfilmes e 2 projetores de *slides*.

Como foi visto no item 2.3.1, filmes de película produzidos em preto-e-branco, quando formados por nitrato de celulose, devem ser armazenados a 6°C e os de acetato à temperatura de até 12°C.

A temperatura para filmes em preto-e-branco no local em que estão depositados é de:

Gráfico 8 - Temperatura para filmes em preto-e-branco

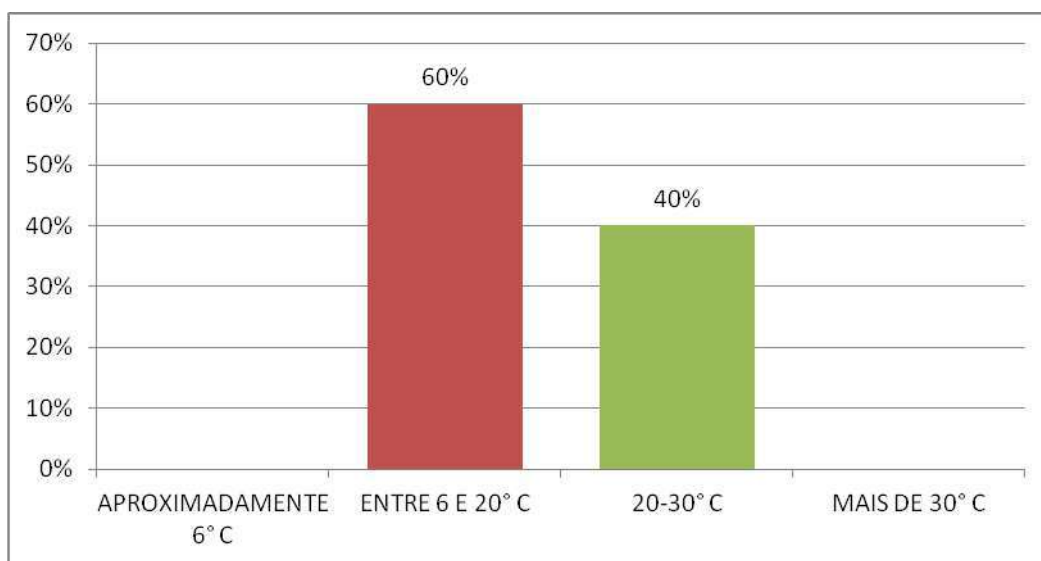


Notou-se, a partir do gráfico, que 40% dos acervos armazenam os filmes em preto-e-branco de forma totalmente inadequada; e em nenhuma instituição os filmes de nitrato estão armazenados em temperatura ideal. Entre as instituições, 60% declarou que os filmes se encontram a uma temperatura entre 6° e 20°C, o que significa uma temperatura sempre maior que 6°C, inadequada ao material de nitrato. Tal temperatura se adéqua apenas aos filmes de acetato em preto-e-branco.

Todos os filmes coloridos demandam temperatura de -7°C, como observado no item 2.3.1.

A temperatura para filmes coloridos no local onde estão depositados é de:

Gráfico 9 - Temperatura para filmes em cores

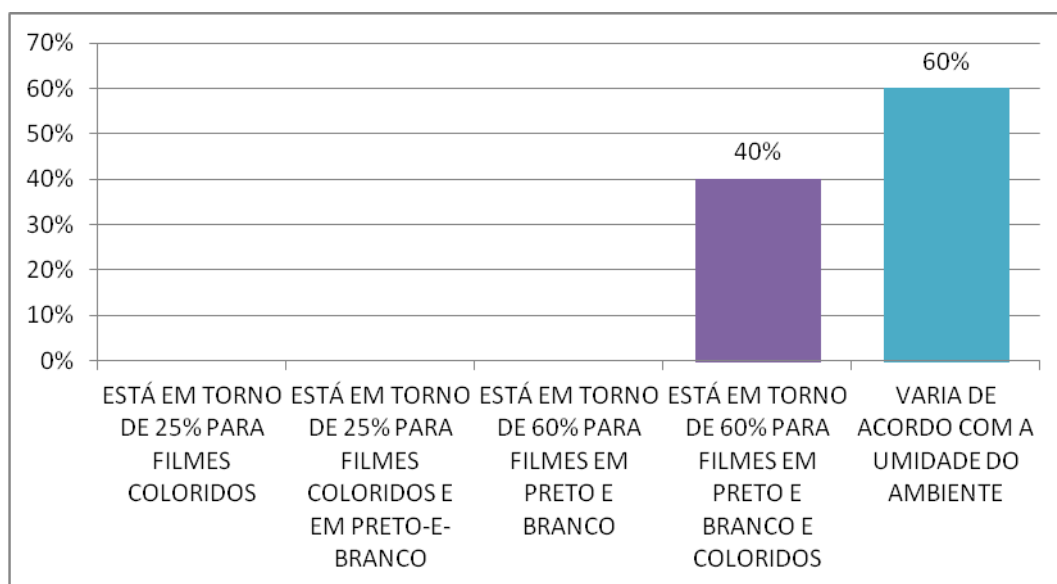


Dessa forma, nenhum filme em cores está abrigado em temperatura correta.

De acordo ainda com o que foi descrito no item 2.3.1, as condições de umidade relativa do ar nos locais que abrigam filmes coloridos devem ser de 25% e, para filmes em preto-e-branco, deve ser de 60%.

A umidade relativa do local onde os filmes estão depositados:

Gráfico 10 - Umidade relativa dos acervos

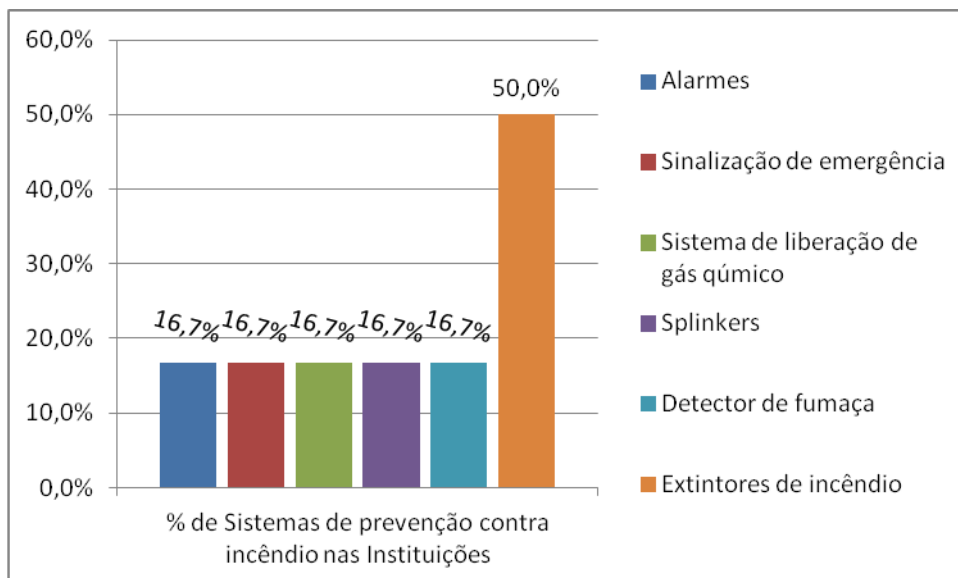


Nota-se, a partir do que está representado no gráfico, que 60% das instituições estão sob condições totalmente inadequadas de umidade, visto que a umidade relativa varia de acordo com a umidade do ambiente. Sabe-se que o Distrito Federal possui inverno seco e verão úmido e chuvoso com umidades relativas que podem variar em torno de 20% no inverno e 70% no verão (OLHARES..., 2001, p. 53).

Em 40% das instituições respondentes, apenas os filmes em preto-e-branco estão em depósitos com umidade relativa adequada, em torno de 60%, sendo tal valor totalmente inadequado para os filmes em cores, que se encontram também sob tais condições de umidade relativa.

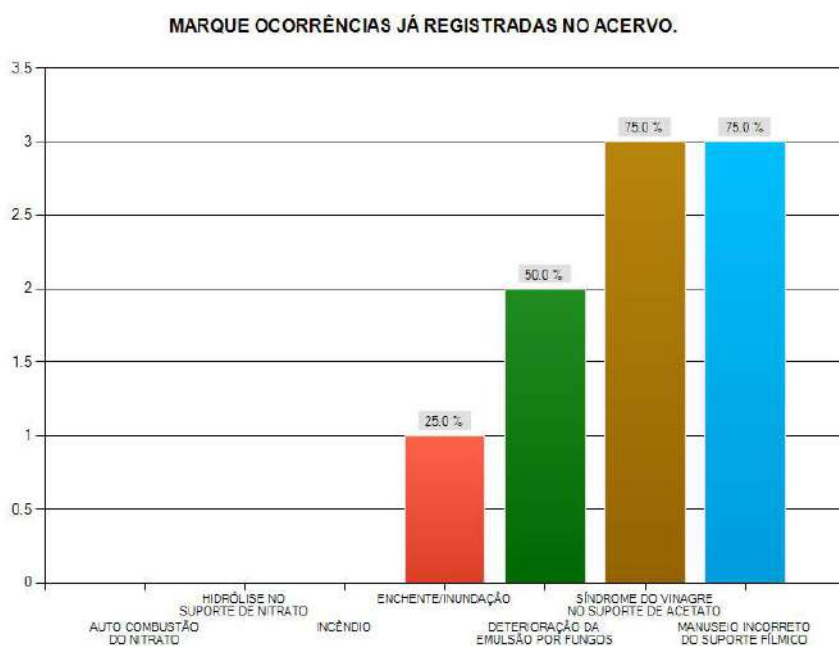
Que tipo de sistema de prevenção contra incêndios a instituição possui?

Gráfico 11 - Sistemas de proteção contra incêndios



Em relação à segurança dos acervos em caso de incêndios e lembrando que um terço das instituições possui filmes em nitrato, apenas metade das instituições possui extintor de incêndio. Outros sistemas foram registrados, mas em apenas 16,7% das instituições. É um número muito baixo, se considerado que várias cinematecas já sofreram incêndios que causaram a perda de parte significativa de seu material, como citado na revisão de literatura. Essa é uma medida básica para a segurança dos acervos de filmes e das próprias instituições que possuem acervos filmicos.

Além disso, foram registradas ocorrências nocivas aos filmes nos acervos.

Gráfico 12 - Ocorrências registradas nos acervos

De acordo com o que foi observado na revisão de literatura, as enchentes e inundações acometem acervos de filmes eventualmente, mas, mesmo sendo catástrofes naturais, podem ser prevenidas de forma a evitar a completa destruição de um acervo de filmes. Nota-se, pelo gráfico, que 25% das instituições respondentes já sofreram inundações que atingiram seu acervo de filmes. Como citado no item 2.3, podem-se evitar danos maiores por catástrofes naturais que possam atingir os acervos fílmicos se houver planejamento prévio.

Nota-se que em 50% das instituições já houve deterioração da emulsão por fungos. Como citado no item 2.3, “os fungos agem na película de forma a consumir a emulsão dos filmes e por isso os fotogramas começam a se deteriorar pelas bordas” (VAN MALSSSEN, 2010, p. 96). A recuperação do filme após tal processo é muito difícil.

A síndrome do vinagre atinge apenas filmes em suporte de acetato, como descrito no item 2.3.1. Nota-se que já atingiu 75% das instituições que possuem filmes em película de acetato.

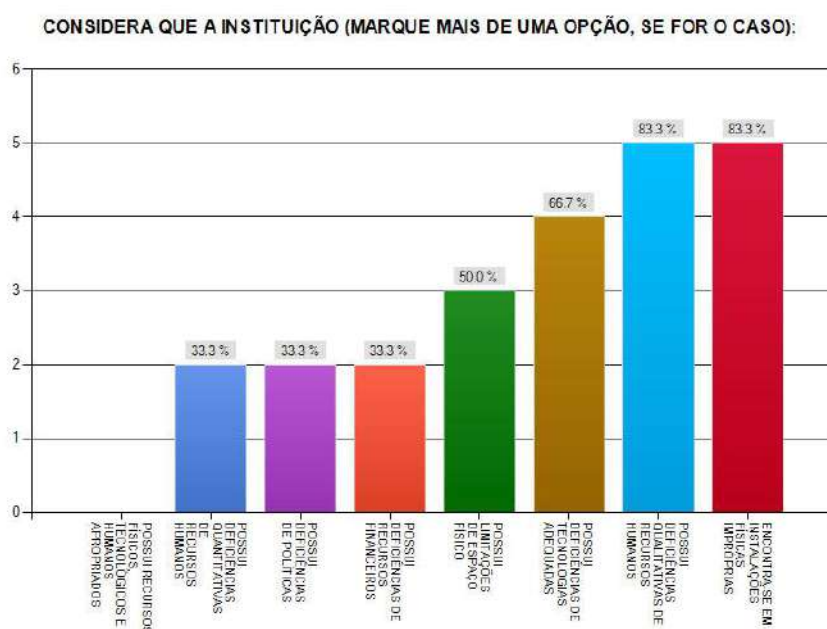
Em 75% das instituições foi constatada a ocorrência de manuseio incorreto do suporte fílmico. O alto percentual relacionado a essa ocorrência

pode indicar falta de preparo e de conhecimentos específicos para se lidar com o acervo fílmico.

Ao serem perguntados sobre o percentual de itens perdidos no acervo, a maioria das instituições ou não respondeu ou relatou não possuir dados sobre perdas. Apenas uma instituição relatou que já perdeu 8% de seus filmes e outra relatou que em 15 anos de existência do acervo nunca perdeu filmes.

Sobre a opinião dos respondentes em relação à própria instituição, nenhum considerou possuir recursos físicos, tecnológicos e humanos apropriados.

Gráfico 13 - Situação dos recursos das instituições

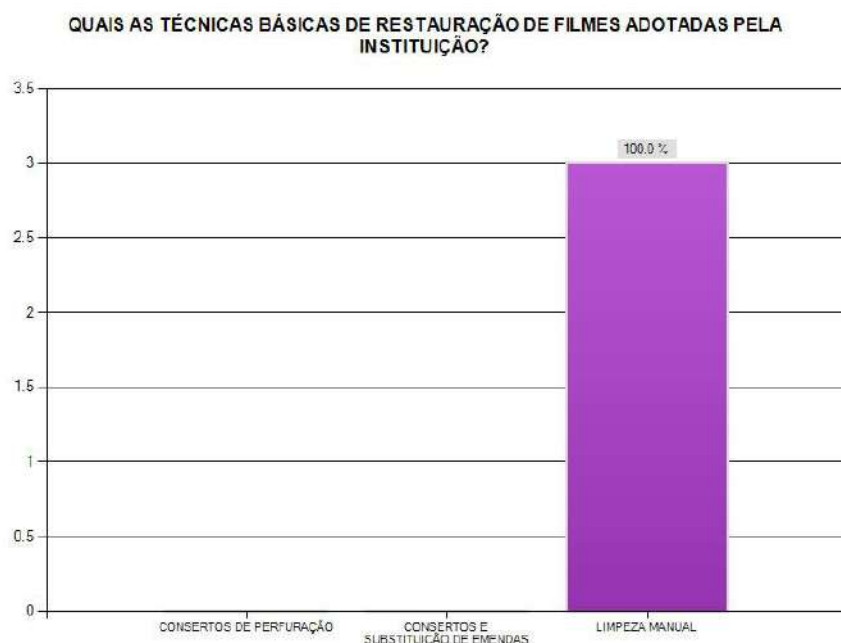


Os problemas que mais atingem as instituições que abrigam acervos de filmes parecem ser relativos às instalações físicas impróprias e deficiências qualitativas de recursos humanos.

Bloco B: Questões relativas aos métodos de preservação de acervos fílmicos no DF

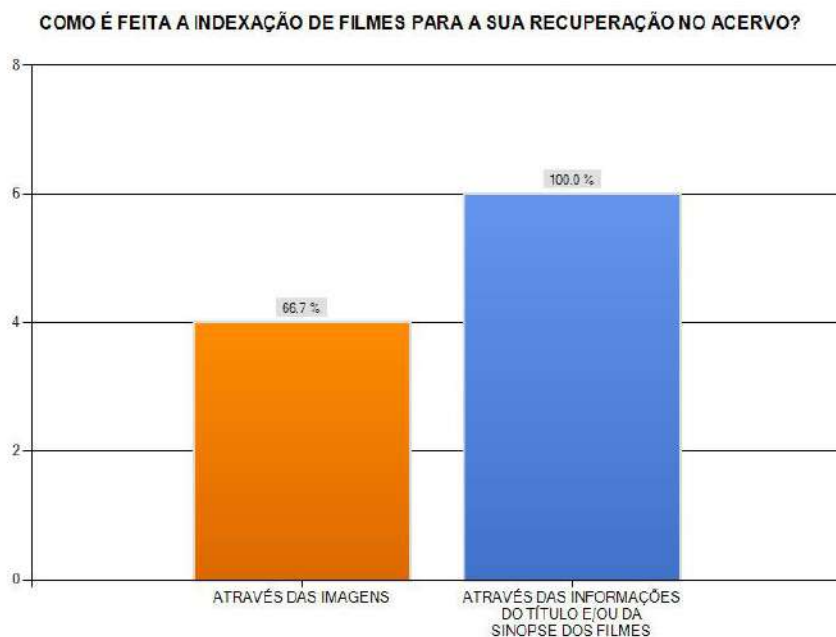
O baixo percentual de funcionários que trabalham em instituições do DF que contêm acervos fílmicos com formação em Restauração parece ter se refletido na resposta representada pelo gráfico a seguir.

Gráfico 14 - Técnicas de restauração dos filmes



Todas as instituições aplicam em seus acervos de filmes, como forma de “restauração”, apenas a limpeza manual. Nenhuma realiza concertos de perfuração ou concertos e substituição de emendas, o que parece realmente refletir uma deficiência qualitativa de recursos humanos nas instituições do DF. Além disso, a higienização não é propriamente uma técnica de restauração, mas de conservação preventiva.

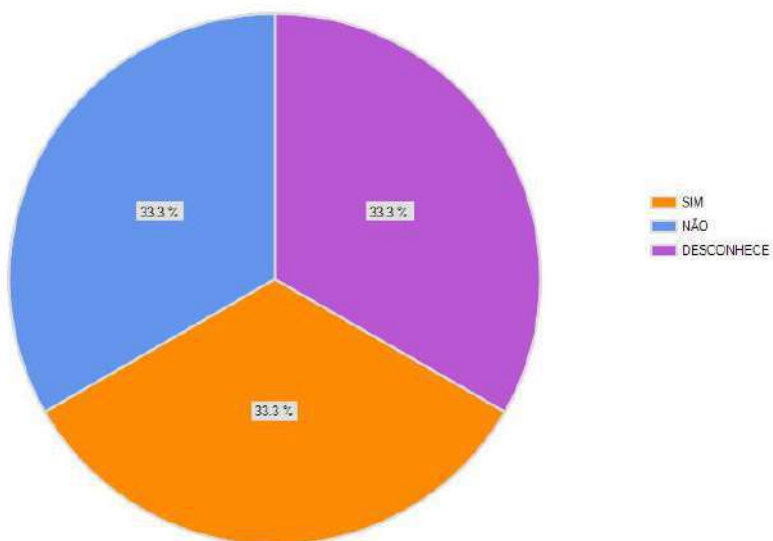
Em relação à indexação de filmes no acervo, como medida para seu registro, preservação e acesso, todas as instituições apresentaram a indexação por meio de informações do título e/ou da sinopse dos filmes, o que pode ser um tanto superficial se não for realizada em conjunto com a indexação por imagens. As duas formas de indexação acontecem em 66,7% dos casos.

Gráfico 15 - Indexação dos filmes

Sobre as diretrizes para preservação de acervos, um terço das instituições respondentes utiliza as da FIAF, um dos primeiros órgãos a definir parâmetros de preservação no mundo. Dessa forma, apenas duas instituições brasileiras são membros da FIAF, a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM. Contudo, nota-se que um terço das instituições sequer conhece tais parâmetros, que representam um modelo significativo para qualquer instituição que possua um acervo de filmes a ser preservado.

Gráfico 16 - Utilização de diretrizes da FIAF

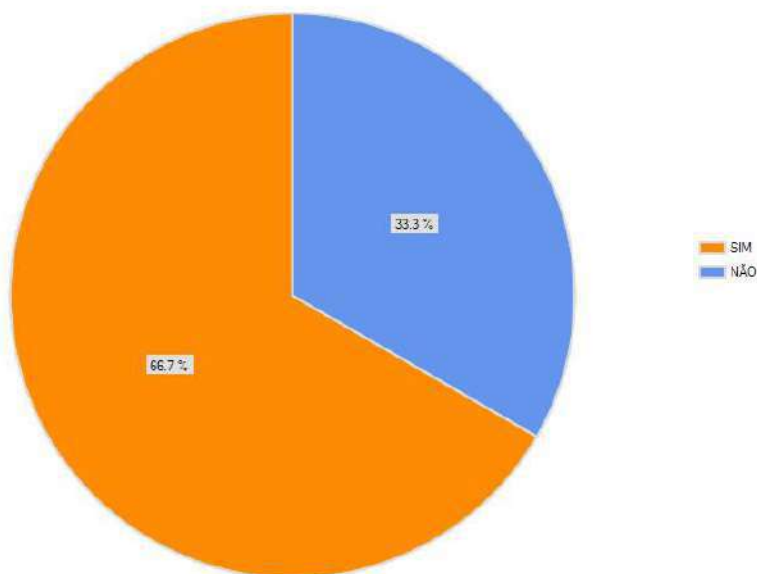
A INSTITUIÇÃO UTILIZA AS DIRETRIZES DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO FÍLMICO DISPONIBILIZADAS PELA FIAF (FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS DE FILMES) COMO BASE PARA A PRESERVAÇÃO DO ACERVO?



A maior parte das instituições já realizou migração de suportes com vistas à preservação. Tal prática é primordial, principalmente se a matriz do filme se encontra em película. Assim como foi relatado no item 2.3.1, o Programa MdM tem como um de seus dez princípios a transferência de conteúdo para novos suportes. Em geral, a transferência é feita da película para mídias digitais para garantir maior acessibilidade e evitar o manuseio incorreto do suporte original.

Gráfico 17 - Prática de migração de suportes

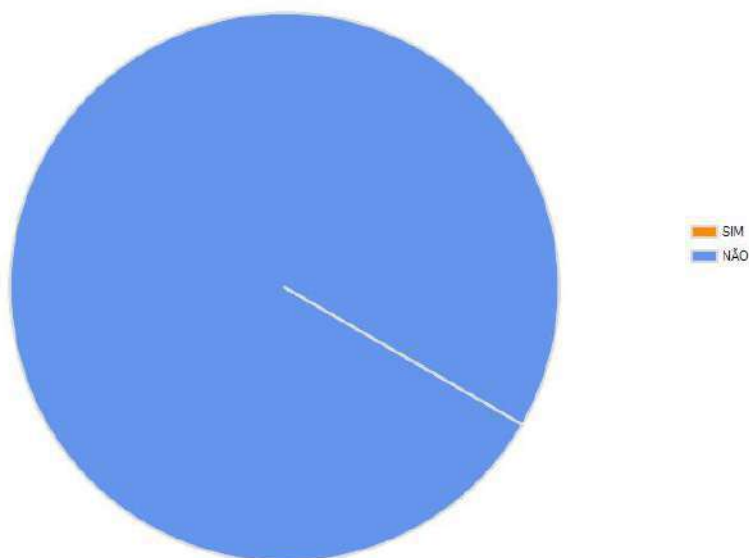
REALIZARAM MIGRAÇÃO DE SUPORTES ALGUMA VEZ NO ACERVO, COM VISTAS À PRESERVAÇÃO?



Todas as instituições respondentes consideraram que a prática do depósito legal não é uma medida suficiente para se preservar um filme. O depósito legal representa atualmente uma das únicas práticas defendidas sobre as quais os poderes públicos se manifestaram em relação à preservação de filmes brasileiros, mas, ainda assim, não é obrigatória.

Gráfico 18 - Depósito legal

ACREDITA QUE A PRÁTICA DO DEPÓSITO LEGAL, QUANDO TODO PRODUTOR OBRIGATORIAMENTE DEVE FORNECER UMA CÓPIA DE SEU FILME A UMA CINEMATECA, SEJA SUFICIENTE PARA PRESERVAR OS FILMES?

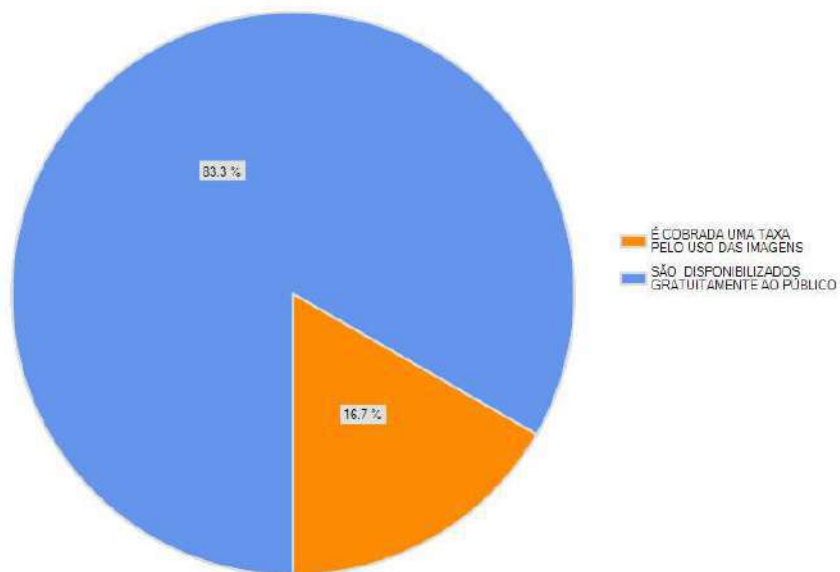


Bloco C: Fatores relacionados ao acesso à memória fílmica produzida/acumulada no DF

A maioria dos acervos de filmes em instituições que os abrigam no DF é acessada e utilizada gratuitamente pelo público. Apenas 16,7% das instituições cobra pelo acesso e utilização das imagens.

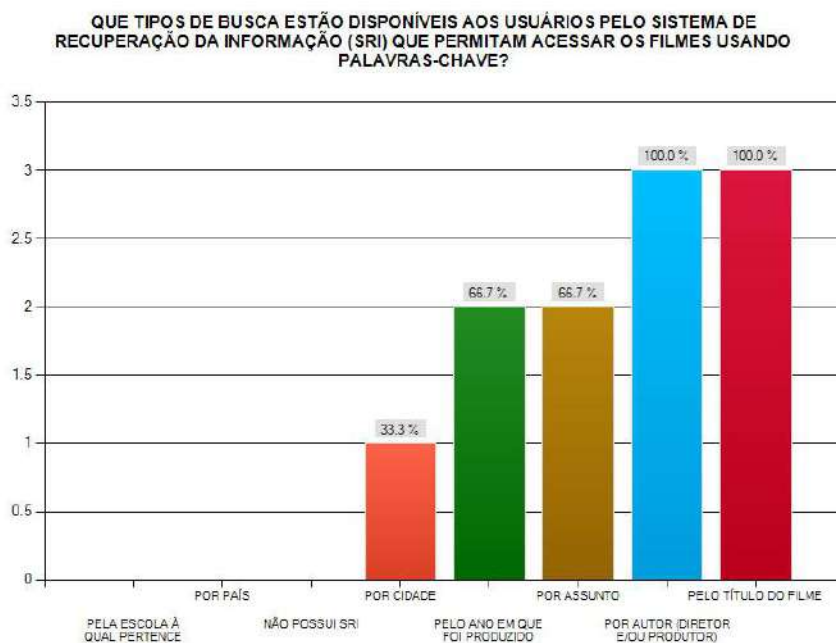
Gráfico 19 - Disponibilidade dos filmes das instituições

QUANTO À DISPONIBILIDADE DO ACERVO DE FILMES
DESSA INSTITUIÇÃO:



O acesso aos filmes brasileiros no momento da busca, em todas as instituições, pode ser feito pelo título e autor do filme. Na maioria delas pode ser feito pelo assunto e ano em que foi produzido e, apenas em 33,3% dos casos, pela cidade. Nenhuma instituição respondeu não possuir SRI, o que representa um ponto muito positivo no que se trata da facilidade de acesso à memória fílmica produzida e acumulada no DF, apesar dos sistemas de busca não se apresentarem tão bem organizados.

Gráfico 20 - Tipos de busca no SRI



Assim, os gráficos apresentados ilustram os dados recolhidos por meio de questionário, os quais, somados às informações obtidas nas entrevistas, permitem a análise de cada objetivo específico da pesquisa para que seja alcançado o resultado final.

4 CONCLUSÕES

4.1 Análise de alcance dos objetivos específicos

Esta análise foi dividida em blocos relacionados aos objetivos específicos; portanto serão apresentados a seguir os dados recolhidos atendendo a cada objetivo separadamente.

Objetivo: Descrever as características de acervos fílmicos no DF

Como apresentado no Quadro do item 3.3.2, os dados sobre a descrição das características das instituições foram levantados por meio de entrevista.

As instituições que visam a abrigar acervos de filmes no DF não revelam um padrão quanto ao tempo de existência. Existem instituições criadas tanto na década de 1980 quanto nos anos 2000.

Pode-se entender sobre tal fato que há uma preocupação em se abrigar o acervo de filmes da região do DF, pois as instituições que o fazem não cessaram de ser criadas em uma determinada época.

Os motivos de criação dos acervos coincidem no fato de não terem sido planejados, e sim montados rapidamente, como uma medida de emergência.

Outro fator apontado pelas instituições é a prática constante de se criar no DF locais para armazenamento de documentos sem pensar em sua gestão e conseqüente preservação.

Em geral, as instituições foram criadas muito tempo após já haver um grande volume de material, e sem planejamento prévio, quase como um depósito de documentos.

A finalidade da criação das instituições é recolher e guardar filmes produzidos no Distrito Federal, por cineastas brasileiros e/ou com tema relacionado à cidade em um único espaço. Pelos depoimentos, notou-se que nem sempre tal espaço está voltado unicamente para a guarda de documentos fílmicos. São materiais impressos, como jornais, plantas arquitetônicas e fotografias, e filmes nos suportes de película, VHS e DVD.

Notou-se, ainda, que o acervo de filmes se apresentava espalhado em diversos órgãos, na casa dos próprios cineastas e sob medidas de preservação inadequadas quando se idealizou a criação das instituições.

Os critérios de composição do acervo das instituições não são bem definidos. Pôde-se entender que um dos critérios mais rígidos para a inserção de filmes nos acervos se refere igualmente ao motivo que representa a finalidade de criação das instituições: serem filmes produzidos no Distrito Federal, por cineastas brasileiros e/ou com tema relacionado à cidade.

Contudo, outros critérios necessitam ser criados diante dos problemas apresentados pelas instituições em relação à organização de seu acervo fílmico.

Foram descritas algumas dificuldades enfrentadas, como a mistura de documentos que demandam diferentes tratamentos em um mesmo local, sob as mesmas condições ambientais; falta de organização dos documentos; deficiências na elaboração da pesquisa para o público; falta de pessoal especializado em organizar acervos e montar sistemas de recuperação da informação; e autoria dos filmes desconhecida.

Objetivo: Identificar os recursos físicos e humanos para guarda e tratamento do acervo de filmes do Distrito Federal

Como apresentado no Quadro do item 3.3.2, os dados sobre a descrição dos recursos físicos e humanos foram levantados por meio de questionário.

Notou-se que, pelas características das instituições que abrigam filmes no DF (em 83,3% das instituições predominam filmes em suporte original e 1/3 os possui em película), os recursos humanos que lidam com o acervo deveriam possuir conhecimentos especializados para tratá-lo corretamente.

Além disso, um terço dos filmes em película se apresenta em nitrato de celulose, o que demanda instalações físicas adequadas.

Contudo, foram apresentados dados que comprovaram a falta de preparo dos profissionais que trabalham nos acervos de filmes das instituições. A maioria deles não possui especialização em Conservação e/ou Restauração e na maioria das instituições existem profissionais sem formação superior.

Destaca-se ainda que em poucas instituições trabalham profissionais formados em Cinema. Manfredo Caldas relatou que sua formação em Cinema se deve, sobretudo, às atividades oferecidas pela Cinemateca do MAM, e foi nesse órgão que aprendeu sobre restauração de filmes.

Além de não existir uma cinemateca em Brasília que ofereça cursos de especialização em preservação de filmes, pode-se considerar que talvez poucos dos profissionais que trabalham nos acervos de filmes da capital têm conhecimento suficiente sobre a história do cinema e demais aspectos técnicos relacionados aos filmes, já que grande parte não tem formação em Cinema ou conhecimentos especializados em restauração de filmes.

Além disso, uma parcela pequena dos profissionais sequer tem formação superior e um número considerável tem formação em áreas fora do contexto de conhecimento necessário para se trabalhar em acervos de filmes.

Notou-se, ainda, a falta de projetores de películas nas instituições, o que certamente tem um impacto negativo na preservação e acesso aos filmes.

Considerável parte dos filmes, tanto em cores quanto em preto-e-branco, encontra-se armazenada fora das condições ideais de temperatura e umidade relativa. Percebeu-se, inclusive, que em 40% das instituições os filmes em cores e em preto-e-branco parecem estar abrigados exatamente no mesmo local, sob as mesmas condições, quando cada tipo de colorização possui medidas particulares de temperatura e umidade relativa.

Os números apresentados revelam acervos despreparados em questões de segurança contra incêndios. Apenas metade das instituições possui extintor de incêndio e uma parcela mínima possui equipamentos mais sofisticados para evitar a destruição do acervo em caso de incêndio.

Ocorrências nocivas foram registradas nos acervos, as quais fizeram notar – por terem acometido as instituições em alta porcentagem – que existe falta de preparo para lidar com o suporte fílmico e falta de planejamento para prevenir danos ao acervo causados por catástrofes naturais e, em maior grau, por inadequação das características do local para abrigar filmes.

A síndrome do vinagre (em 75% das instituições), considerada a pior forma de deterioração do suporte de acetato (COELHO, 2006, p. 43), e a deterioração da emulsão por fungos (em metade das instituições) são características de locais que abrigam os filmes sob condições ruins de temperatura e umidade relativa.

A maioria das instituições não tem dados sobre a porcentagem de filmes já perdidos no acervo. Tal informação revela falta de conhecimento de

estatísticas que norteiam a criação de planos para melhor preservação do acervos.

Destaca-se ainda que os próprios profissionais reconhecem que as instituições apresentam inúmeras deficiências. Apontou-se, em maior número, o fato da instituição se encontrar em instalações físicas impróprias e as deficiências qualitativas de recursos humanos. Metade das instituições assinalou possuir limitações de espaço físico.

Curiosamente, apenas um terço das instituições considerou possuir deficiências de recursos financeiros e de políticas. Pode ser considerado um baixo percentual para dois itens que solucionariam parte dos problemas já citados.

Apenas um terço considera apresentar deficiências quantitativas de recursos humanos, o que significa que as instituições não apresentam problemas em quantidade de pessoal para realizar o trabalho, mas sim em qualidade.

Deve-se ressaltar que nenhuma instituição considerou possuir recursos físicos, tecnológicos e humanos apropriados.

Objetivo: Identificar os critérios utilizados para a incorporação de filmes aos acervos do DF

Como apresentado no Quadro do item 3.3.2, os dados sobre critérios para a incorporação de filmes aos acervos foram levantados por meio de entrevista.

As instituições que abrigam filmes no DF apresentam falta de critérios para a incorporação de filmes aos acervos ou simplesmente não recebem mais materiais por não terem onde guardá-los; daí a alta porcentagem descrita anteriormente em relação à existência de limitação de espaço físico.

Por vezes apresentam um único critério ou guardam materiais de toda sorte enquanto houver espaço para tanto.

Objetivo: Identificar os métodos de preservação de acervos fílmicos nas instituições do DF

Como apresentado no Quadro do item 3.3.2, os dados sobre os métodos de preservação de acervos fílmicos foram levantados por meio de questionário.

As deficiências qualitativas de recursos humanos se refletiram na qualidade dos métodos de preservação de filmes no DF. Para restauração de filmes, a única técnica aplicada é a limpeza manual, o que, deve-se dizer, não é exatamente uma técnica de restauração, mas de conservação preventiva.

A indexação de filmes por meio das imagens, título e/ou sinopse em conjunto se apresentou como opção na maioria das instituições. É uma importante prática de preservação da informação, como citado na revisão de literatura. A indexação permite que o material passe a existir como registro informacional e um filme devidamente indexado pode ser mais facilmente encontrado pelos usuários e funcionários do acervo.

A utilização de diretrizes da FIAF por um terço das instituições é representativa; contudo, apresenta-se uma disparidade nas instituições do DF, visto que um terço delas sequer conhece tais parâmetros. Tais diretrizes formam uma base segura para instalar o acervo nas condições mais apropriadas possíveis.

Um ponto positivo encontrado nas instituições é que a maioria já realizou migração de suportes com vistas à preservação e todas consideram o depósito legal como não sendo a única prática de preservação. Como apresentado na revisão de literatura, tal prática vem sendo a única estabelecida pelos governos como forma de preservar os filmes no Brasil, atualmente.

Dessa forma, nota-se que as instituições não se encontram totalmente preparadas para receber filmes, mas grande parte tem consciência das medidas a serem tomadas para a melhora desse panorama.

Objetivo: Identificar fatores relacionados ao acesso à memória fílmica produzida/acumulada no DF

Como apresentado no Quadro do item 3.3.2, os dados sobre fatores relacionados ao acesso à memória fílmica produzida/acumulada no DF foram levantados por meio de questionário e entrevistas.

As informações adquiridas demonstram que a maioria dos acervos é acessada gratuitamente pelo público e todas as instituições que abrigam acervos de filmes possuem SRI, apesar da busca se apresentar, na maioria dos casos, com poucas opções de termos, resultado de uma indexação superficial.

Contudo, grande parte dos cineastas e produtores entrevistados relataram que a maioria de seus filmes não se encontra facilmente acessível ao público e uma parte deles está totalmente inacessível.

Quase todos os entrevistados consideram as produções de seus colegas igualmente inacessíveis.

Em relação a esse tópico, os cineastas e produtores relataram que enfrentam problemas em relação às distribuidoras terem direitos sobre a comercialização dos filmes, a chamada política de sustentação de preço. Por vezes não é possível torná-los acessíveis porque a distribuidora fez um número de cópias muito pequeno e os cineastas não podem comercializá-los.

Quando o processo não envolve a entrada de uma distribuidora, em geral os cineastas e produtores não têm verba para comercializar os próprios filmes.

Foi relatado ainda que, por vezes, os filmes são disponibilizados por instituições particulares que fazem sessões de exibição, como uma locadora ou livraria. A *Livraria Cultura* foi citada por mais de uma vez como um local onde vários filmes brasileiros se encontram à venda.

Alguns cineastas citaram *sites* da *internet* como um bom meio de disponibilização dos filmes, mas ponderaram que nesses casos são enfrentados problemas relacionados aos direitos autorais.

Uma instituição citou o fato de estar apenas com as matrizes de grande parte dos filmes e isto impedir sua disponibilização; e a falta de uma cópia de

várias produções fílmicas realizadas na instituição prejudicar a composição do acervo e o público interessado nos filmes.

Um produtor sinalizou a mudança de comportamento dos envolvidos no mercado cinematográfico em relação a maior produção de cópias visando a fornecer acessibilidade aos filmes que produzem. Tal prática é possível pelo melhor planejamento em relação à parte financeira para que se complete o ciclo produção, divulgação e preservação.

Vários dos entrevistados mencionaram o fato dos custos serem elevados na produção e divulgação de filmes, e os realizadores não poderem arcar com tais custos, promovendo os filmes da maneira como gostariam.

As instituições e cineastas declararam nunca ter tido problemas com relação a direitos autorais ou má atribuição de autoria dos filmes.

Um cineasta e um gestor de acervos de filmes mencionaram o fato do ciclo produção, divulgação e preservação dos filmes se apresentar ineficiente porque se recebe uma quantidade muito grande de obras estrangeiras, o que restringe, de uma certa forma, a divulgação e acesso aos filmes brasileiros, que ocupam uma parcela pequena do mercado cinematográfico.

Relatou-se custo alto de produção, falta de local de armazenamento e divulgação deficiente dos filmes como fatores que impedem o crescimento do mercado cinematográfico brasileiro.

Objetivo: Identificar a percepção de gestores de acervos, de produtores e de cineastas do DF que possuem acervos de filme a respeito de questões relevantes sobre tais acervos

A maioria dos entrevistados relatou já ter perdido filmes por estarem em locais inadequados. Um dos que não perdeu filmes relatou que, apesar de seus filmes terem sido produzidos já na era digital e se encontrarem em suportes digitais, não se sabe o tempo de vida dessas mídias e se sabe que sua preservação apresenta custos elevados.

Todos os entrevistados disseram considerar a produção cinematográfica em Brasília importante, expressiva e com forte influência dos primeiros cineastas que vieram para a cidade para criar o Curso de Cinema na UnB.

Contudo, em várias entrevistas, citou-se a falta de investimento financeiro dos governantes na preservação de filmes. Segundo alguns entrevistados, falta-lhes o entendimento de que o investimento na preservação de filmes gera um retorno que é manter a memória da cidade. De acordo com outros, o que falta aos governantes é a vontade de investir na manutenção dessa memória.

A falta de interesse dos governantes em manter um diálogo com os realizadores também prejudica a gestão e o bom funcionamento de órgãos no DF relacionados à produção e preservação de filmes.

Por vezes, a boa divulgação dos filmes foi relacionada à sua preservação, já que as cópias geradas para depósito em várias instituições, como canais de Televisão, transformam-se em uma medida de salvaguarda do filme.

Todos os cineastas e gestores de acervos de filmes entrevistados disseram que a existência de uma cinemateca em Brasília é essencial para a preservação dos acervos de filmes brasileiros e para promover seu acesso.

Alguns dos entrevistados revelaram não saber se a criação de uma cinemateca no DF é viável.

Apenas um dos entrevistados relatou que o único lugar conhecido relacionado à preservação de filmes no DF é a Fundação Cinememória, e que não se sabe de outros locais na capital do país que executem ações de preservação de filmes.

Alguns cineastas relataram ainda que a cinemateca tem, muitas vezes, quase que a função de uma escola de cinema, além de ser um local de guarda e preservação de filmes.

Sobre as consequências da falta de uma cinemateca, muitos consideraram que já estão se refletindo na memória dos habitantes da cidade. A falta de preservação da memória fílmica e sua inacessibilidade faz com que se torne difícil adquirir conhecimentos sobre a história da cinematografia de Brasília e até mesmo da própria cidade.

Relataram ainda que, por causa da falta de uma cinemateca em Brasília, muitos filmes são depositados em outros estados do Brasil, tornando-se ainda mais inacessíveis por não terem uma cópia em mídia digital no DF. Além disso, alguns consideraram que muitos filmes brasileiros se deterioraram por não

haver uma cinemateca no DF, situação que pode se repetir caso tal instituição não venha a ser criada.

Alguns entrevistados citaram ainda o fato de não bastar que se crie uma cinemateca no DF, pois ela deve ser mantida integralmente, com todos os seus departamentos funcionando após ser construída, e com um acervo devidamente recolhido, tratado e catalogado.

Relataram ainda que o processo de preservação de filmes é difícil e exige preparo dos profissionais que trabalham em acervos fílmicos.

Alguns entrevistados relataram também ser difícil construir um filme ou fazer um trabalho de pesquisa baseando-se na cinematografia brasiliense, pois, devido à dificuldade de acesso aos filmes, começa-se a pesquisa sem ter referências do que aconteceu no passado. Os estudantes de Cinema se prejudicam com tal situação, pois também carecem de referências anteriores para suas produções. Um local que concentrasse toda a produção seria um grande facilitador de acesso nesse sentido.

Notou-se ainda que grande parte dos filmes do DF, tanto de acervos particulares como de órgãos públicos, vem sendo depositada no ArPDF há um tempo, representando essa instituição o único local para guarda de filmes, atualmente.

Destacou-se ainda a impossibilidade de cineastas preservarem filmes com os próprios recursos e, dentre as instituições do Brasil aptas a receber filmes e mantê-los preservados, foram citadas a Cinemateca Brasileira de São Paulo, a Cinemateca do MAM e o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Considera-se igualmente que Brasília tem uma produção expressiva em número de filmes e que, portanto, é fundamental a construção de uma cinemateca na cidade.

4.2 Considerações finais

Após a Segunda Guerra Mundial ao mesmo tempo em que se vivia a chamada explosão informacional, espalhou-se pelo mundo a ideia de criar acervos fílmicos. Notou-se que a informação registrada possuía então inúmeros suportes, dentre eles o filme. Le Coadic (2004) sustenta a definição

de filme como suporte informacional quando afirma que um documento representa uma informação por meio de signos sonoros ou visuais.

Visto que o filme registra a informação, não só do ponto de vista da evolução do Cinema, mas igualmente, dos conteúdos desenvolvidos nos filmes que são valorosas informações a serem preservadas, esta pesquisa representa uma contribuição para a Ciência da Informação por criar um alerta para o atual panorama de preservação em que se encontram os filmes brasileiros.

A revisão de literatura do presente trabalho foi dividida em três partes. A primeira relativa às instituições do cinema brasileiro, a segunda à história do cinema no DF e instituições brasileiras ligadas à preservação de filmes da capital e a terceira relacionada aos métodos de preservação de filmes.

A bibliografia sobre a história do cinema no Distrito Federal é escassa e de difícil acesso. O livro *Cinema candango: matéria de jornal*, de Vladimir Carvalho não foi encontrado em qualquer biblioteca do Distrito Federal e nem à venda nas principais livrarias ou sebos da cidade. O livro foi comprado pela *internet* em um sebo de Porto Alegre. Posteriormente, foi também encontrado na Fundação Cinememória.

A obra que se apresentou ainda mais difícil de ser adquirida foi *Cineastas de Brasília*, de Raquel Maranhão Sá, comprada pelo *site 2001Video*, único lugar em que foi encontrada.

Pelo levantamento bibliográfico feito, notou-se que as duas obras citadas são as mais completas em termos de narrações minuciosas sobre os fatos que ocorreram na história do cinema em Brasília.

O lançamento do livro *Cinema: apontamentos para uma história* de Sérgio Moriconi ocorreu quando a pesquisa já estava praticamente encerrada. A obra narra diversos fatos sobre a história do Cinema em Brasília.

A obra de mais fácil acesso e que cita aspectos sobre a história do Cinema no DF é o catálogo *Festival 40 anos: a hora e vez do filme brasileiro*, encontrada na Biblioteca Central da UnB e no ArPDF.

Poucas fontes específicas sobre esse tema foram encontradas, falta por vezes suprida pelos depoimentos dos produtores, cineastas e gestores de acervos de filmes em Brasília nas entrevistas.

Os relatos fornecidos pelos entrevistados em unanimidade complementaram ou coincidiram com os dados obtidos pelas instituições por meio de questionários.

Em relação a fatos históricos sobre a construção de um movimento cinematográfico no DF e questões envolvendo a preservação de filmes na capital, as descrições foram muito similares entre os entrevistados e também em relação ao que foi descrito na revisão de literatura.

Concluiu-se, a partir dos dados recolhidos, que a produção de filmes brasileiros é expressiva em quantidade e qualidade, além de ser constante desde a criação da cidade, mas nunca houve um lugar no Distrito Federal onde os acervos de filmes produzidos pudessem ser guardados em segurança.

Além disso, as práticas que levam à preservação dos filmes são caras e exigem dedicação de tempo e especialização, o que as torna difíceis de serem executadas pelos próprios cineastas e produtores.

Atualmente, no DF, as instituições que possuem acervos de filmes não agregam as características necessárias para preservar tais acervos. Notaram-se fortemente deficiências nos recursos humanos e nas instalações físicas que guardam os acervos.

O ArPDF tem feito um grande esforço em recolher acervos particulares e de instituições que não os podem guardar para os manter em uma sala refrigerada. Contudo, a instituição não é uma cinemateca, portanto, guarda toda a sorte de materiais sobre Brasília desde a década de 1980, e não apenas filmes. Por essa razão, a instituição encontra-se com limitações de espaço físico.

Não há uma cinemateca no Distrito Federal para guardar os filmes que estão sendo produzidos e aqueles que correm o risco de se perder, e essa responsabilidade vem sendo transferida para o ArPDF, que não tem suporte físico nem recursos humanos para manter os filmes como é feito em uma cinemateca devidamente equipada.

No geral, para manter os filmes em segurança, grande parte dos cineastas os envia para São Paulo ou para o Rio de Janeiro. O ArPDF muitas vezes é utilizado como um local de guarda temporária ou de emergência.

Apesar dos dados revelarem que não há uma instituição que guarde os filmes adequadamente no DF, o ArPDF parece estar fazendo um grande

esforço em estruturar a instituição para se aproximar dos moldes de uma cinemateca.

A criação de uma cinemateca no DF apresenta-se, assim, como uma medida urgente para a salvaguarda da memória de Brasília e divulgação dos filmes brasilienses. Além disso, tal instituição ajudaria na formação prática e teórica de cineastas e fomentaria discussões sobre a cultura cinematográfica brasileira e, conseqüentemente, da brasiliense, criando assim uma instituição ligada à educação e à cultura com raízes na produção artística da própria cidade.

Retomando-se o objetivo geral do presente trabalho, que é descrever como e onde é realizada a preservação de acervos fílmicos do Distrito Federal, pode-se concluir que a tentativa de preservação é realizada em poucas instituições que praticamente armazenam os filmes sem os preservar.

A prática de transferência de suportes aumentaria o acesso aos filmes e representaria uma das formas de preservação do material fílmico; contudo, não há atualmente no DF uma instituição que realize tal ação e disponibilize os filmes.

As instituições públicas que abrigam filmes firmam tal prática sobre uma base insegura, sem equipamentos, instalações físicas ou pessoal adequados.

Os filmes brasilienses que se encontram guardados com mais segurança não estão no Distrito Federal, o que os torna inacessíveis para os brasilienses. Os que ficam na cidade de Brasília correm o risco de se perder rapidamente.

5 REFERÊNCIAS

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL. **O dilema digital**: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. [S. l.]: 2009. Disponível em: <<http://web.cinemateca.org.br/dilema-digital>>. Acesso em: 10 out. 2011.

AGUIAR, Narla. 26 anos do MinC. **[Portal] Ministério da Cultura**, Brasília, 18 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2011/03/18/26-anos-do-minc-5/>>. Acesso em: 15 ago 2012.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALVIM, C.A.; BUENO, V. A.; GUIMARÃES, M. A. **Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília: FUNARTE, 1983.

AMARAL, Márcio T. Debate. In: SIMPÓSIO SOBRE O CINEMA E A MEMÓRIA DO BRASIL, 1979, Rio de Janeiro. **Cinemateca imaginária**: cinema e memória. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1981.

ANTES: histórias da pré-história. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. Guia: Arquivo Público do Distrito Federal. 7.ed. Brasília: ArPDF, 2009.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. Ata da Terceira Assembléia Geral. **APBA [Blog]**, [S.l.], 30 jul. 2010. (2010a). Disponível em: <<http://abpablog.wordpress.com/>>. Acesso em: 27 fev. 2012.

_____. Sobre os filmes de Fenelon. **APBA [Blog]**, [S.l.], 22 ago. 2010. (2010b). Disponível em: <<http://abpablog.wordpress.com/>>. Acesso em: 02 nov. 2012.

_____. Subsídios para uma história recente da Cinemateca do MAM - parte 1. **APBA [Blog]**, [S.l.], 14 jun. 2012. Disponível em: <<http://abpablog.wordpress.com/>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BARBOSA, Déa; BAZI, Sérgio. MinC investe na preservação da memória do audiovisual brasileiro. **Ministério da Cultura [Site]**, [S.l.], 24 maio 2005. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2005/05/24/minc-investe-na-preservacao-da-memoria-do-audiovisual-brasileiro/>>. Acesso em: 07 out. 2012.

BARRA 68. Produção de Vladimir Carvalho. Rio de Janeiro: RioFilmes, 2001. Disponível em: <<http://youtu.be/BXQ8doqtkf8>>. Acesso em: 13 mai. 2012.

BEYLIE, Claude. **As obras-primas do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição [da] República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em: 13 mai. 2012.

_____. Lei n. 8.401 de 09 de janeiro de 1992. Dispõe sobre o controle de autenticidade de cópias de obras audiovisuais em videograma postas em comércio. **Diário Oficial da União**, Brasília, 09 jan. 1992. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8401.htm>. Acesso em: 14 mai. 2012.

_____. Ministério da Cultura. **Cinemateca Brasileira [online]**, São Paulo, [20--]. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 15 mai. 2012.

_____. Ministério da Justiça. **Arquivo Nacional [online]**, Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=1>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

_____. Ministério da Justiça. **Conarq [online]**, [20--]. Disponível em: <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>>. Acesso em: 17 mar. 2013.

BRITO, Flávio. Preservação de imagens em movimento: considerações gerais e indicações. **Mnemocine**, [S. l., 20--?]. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/preservacao.htm>>. Acesso em: 08 abr. 2011.

CADERNOS DE PESQUISA. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 2010. Número especial.

CAETANO, Maria do Rosário. **Festival 40 anos: a hora e vez do filme brasileiro**. Brasília: Secretaria da Cultura, 2007.

CALDAS, Ricardo W.; MONTORO, Tânia. **A evolução do cinema brasileiro no século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.

CALIL, Carlos A.; XAVIER, Ismail. **Cinemateca imaginária: cinema & memória**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1981.

CARROLL, Noël. The power of movies. In: LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein (Orgs.). **Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology**. Malden, MA: Blackwell, 2004, p. 485-497.

CARVALHO, Vladimir. **Cinema candango: matéria de jornal**. Brasília: Cinememória, 2002.

CASTELLO-PEREIRA, Leda T. Questões sobre a leitura. In: **Leitura de estudo**. Campinas: Alínea, 2003, p. 41-59.

CINÉDIA. Cinédia, uma trajetória. **Cinédia [Site]**, 2008. Disponível em: <<http://www.cinedia.com.br/cinedia.html>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Manual de operações**: em preparo. São Paulo, 1989. 86 p. Organizado por Carlos Roberto de Souza. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>>. Acesso em: 22 jul. 2010.

CIPRIANO, Leandro. Memorial celebra 110 anos de JK. **GDF [Site]**. Disponível em: <<http://www.df.gov.br/noticias/item/3509-memorial-celebra-110-anos-de-jk.html>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

COELHO, Fernanda. **Manual de manuseio de películas cinematográficas**: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira. São Paulo: MinC, 2006.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. **Norma geral internacional de descrição arquivística - ISAD (G)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **Legislação arquivística brasileira**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004.

CORDEIRO, Rosa I. N. A recepção do espectador de filmes: parâmetros para a análise indexadora? In: MANINI, Miriam P.; MARQUES, Otacílio G.; MUNIZ, Nancy C. (Org.). **Imagem, memória e informação**. Brasília: Ícone, 2010. p. 81-106.

_____. **Informação e movimento**: uma ciência da arte fílmica. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2000.

CORREA JÚNIOR, Fausto D. **A cinemateca brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: UNESP, 2010.

COSTA, Alessandro F. **Gestão arquivística na era do cinema digital**: formação de acervos de documentos digitais provindos da prática cinematográfica. 2007. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

COUCHMAN, Jeffrey. The night of “The night of the hunter”. **Journal of Film Preservation**, [S. l.], v. 64, p. 4-8, abril 2002.

CRESWELL, John; CLARCK, Vicki L. P. **Designing and conducting mixed methods research**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2007.

DA-RIN, Silvio. Programas e ações da Secretaria do Audiovisual. **Ministério da Cultura [Site]**, Brasília, 2009. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/audiovisual/blog/relatorio-de-gestao/>>. Acesso em: 17 mar. 2013.

DINO Cazzola: uma filmografia de Brasília. Produção executiva Vera Affonso. Direção de Andréa Prates e Cleisson Vidal. São Paulo: Terra Firme, [2012]. Disponível em: <<http://terrafirmeprodutora.com.br/site/dino-cazzola/>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

EL ACERVO fílmico: preservación de la imagen documental. Entrevista com Iván Trujillo. Entrevistador: Rodolfo Peláez. **Estudios Cinematográficos**, [S.l.], n. 24, dez. 2003/fev. 2004.

FRIELING, Rudolf. Patrimônio digital. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. São Paulo: UNESP, 2009. p. 207-217.

GALVÃO, Maria Rita. Debate. In: SIMPÓSIO SOBRE O CINEMA E A MEMÓRIA DO BRASIL, 1979, Rio de Janeiro. **Cinematoteca Imaginária: cinema e memória**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1981.

GASTELOIS, Cláudia O. Entre o real e o virtual: a edição fotojornalística e o impacto causado pelas novas tecnologias. **Revista Espcom**, Belo Horizonte, n. 1, [2011]. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoClaudiaGastelois.html>>. Acesso em: 03 jul. 2011.

GATTI, André P. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GICOVATE, Moisés. Brasília: ideologia e revolução. **Revista Brasília**. Rio de Janeiro: NOVACAP, julho de 1960, n.43, ano 4.

GIL, Inês. A desfiguração da imagem: os filmes de Bill Morrison e a pintura de Francis Bacon. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 5., 2007, Braga. **Comunicação e Cidadania: ACTAS...** Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 2007. Disponível em: <<http://193.137.91.100/ojs/index.php/5sopcom/article/viewFile/310/294>>. Acesso em: 9 ago. 2012.

GLINKA, N. L. **Química geral**. Vol. 1. Moscovo: Mir, 1984.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HEFFNER, Hernani. Preservação. **Revista Contracampo [Online]**, n. 34, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>>. Acesso em: 14 out. 2012.

HOMULUS, P. Museums to libraries: a family as collecting institutions. **Art Library Journal**, v.15, n.1, p.11-13, 1990.

INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM ARCHIVES. **FIAF [Site]**, Bruxelles, [20--?]-. Disponível em: <<http://www.fiafnet.org>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS (IFLA) AND THE INTERNATIONAL PUBLISHERS' ASSOCIATION (IPA) STEERING GROUP. Preserving the memory of the world in perpetuity: a joint statement on the archiving and preserving of digital information. **IFLANET**, [Paris], jun. 2002. Disponível em: <<http://archive.ifla.org/V/press/ifla-ipa02.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2010.

ISKANDAR, Jamil I. **Normas da ABNT**: comentadas para trabalhos científicos. 4ª ed. Curitiba: Juruá, 2011.

KLUSZCZYNSKI, Ryszard W. Do filme à arte interativa: transformações na artemídia. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte, ciência e tecnologia**: passado, presente e desafios. São Paulo: UNESP, 2009, p. 219-237.

KVALE, Steinar; SVEND, Brinkmann. **InterViews**: learning the craft of qualitative research interviewing. Los Angeles: Sage, 2009.

LOURENÇO, Junio M.; RODRIGUES, Marcos V. O CRAV como lugar de memória e preservação do audiovisual mineiro e sua relação com a população da cidade de Belo Horizonte. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDANTES DE BIBLIOTECONOMIA, 21., 2010, Paraíba. **Os desafios...** Disponível em: <<http://rabci.org/rabci/node/208>>. Acesso em: 30 jan. 2012.

MARENGO, E. et al. Development of a technique based on multi-spectral imaging for monitoring the conservation of cultural heritage objects. **Analytica Chimica Acta**, n. 706, 2011, p. 229-237. Disponível em: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0003267011012050>>. Acesso em: 16 ago. 2012.

MARTINS, Vinícius. **Fundamentos da atividade cinematográfica e audiovisual**: teoria e questões. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

MENDES, Marcos de S. **Heinz Forthmann**.1993. 234 f. Dissertação (mestrado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília,1993.

_____. Paulo Emílio, a UnB e o Cinema: permanências e continuidades. In: **Festival 40 anos: a hora e vez do Cinema brasileiro**. Brasília: Secretaria de Cultura, 2007.

MOLINARI JÚNIOR, Clovis. Apresentação. **Acervo**: revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro v.16, n. 1, p. 4-8, jan.-jun. 2003.

MORICONI, Sérgio. **Cinema**: apontamentos para uma história. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

_____. **Conexões**: cinema brasileiro moderno: Curso de cinema com Sérgio Moriconi. Brasília: Tribunal de Contas da União, 2008.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **MAMRio [Blog]**, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://mamrio.org.br/>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

NASCIMENTO, Saymon. Projeto vai catalogar produção de cinema na Bahia. **A Tarde [online]**, 07 set. 2008. Disponível em: <<http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=955862>>. Acesso em: 20 out. 2011.

NASIASENE, Alberto. Uma cinemateca brasiliense: a Fundação Cinememória como museu contemporâneo da imagem e do som especializado em cinema. **[Portal] Fundação Cinememória**, Brasília, [2010?]. Disponível em: <http://www.fundacaocinememoria.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=58>. Acesso em: 15 ago 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História, São Paulo, PUC, p. 7-28, v. 10, dez. 1993.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

OLHARES SOBRE O LAGO PARANOÁ. Brasília: Secretaria de Meio Ambiente e Recursos Hídricos, 2001.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. Cultural heritage. **UNESCO [Site]**, [20--]. Disponível em: <http://portal.UNESCO.org/culture/en/ev.phpURL_ID=2185&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 13 ago. 2012.

_____. Divisão da Sociedade da Informação. **Memória do mundo**: diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental. [S. l.], fev. 2002. Preparado para a UNESCO por Ray Edmondson. Disponível em: <<http://www.UNESCO.org/uy/ci/fileadmin/comunicacion-informacion/mdm.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2010.

_____. Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images. **UNESCO [Site]**, 1980. Disponível em: <http://portal.UNESCO.org/en/ev.phpURL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 13 ago. 2012.

PETROBRÁS. Restauração do Filme "A Hora da Estrela" de Suzana Amaral. Petróbás **[Site]**, 2009. Disponível em: <http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/projetos/43/405>. Acesso em: 09 nov. 2012.

PINTO, Milton J. Semiologia e imagens. In: **A encenação dos sentidos**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995, p. 141- 157.

REISEWITZ, Lúcia. **Direito ambiental e patrimônio cultural**: direito à preservação da memória, ação e identidade do povo brasileiro. São Paulo: J. Oliveira, 2004.

RICHARDSON, Roberto J. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 2011.

RITTAUD-HUTINET, Jacques. **Os irmãos Lumière**. São Paulo: Scritta, 1995.

RITTNER, Maurício. **Compreensão de cinema**. São Paulo: Desa, 1965.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

RUPP, Isadora R. Geração 1980: os percalços do cinema paranaense no governo Collor. In: **Cadernos de Pesquisa**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 2010. Número especial.

SÁ, Gabriel de. Acervo do polo de cinema é transferido para o arquivo público do DF. **Correio Braziliense**, Brasília, 31 jul. 2012. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/07/31/interna_diversao_arte,314373/acervo-do-polo-de-cinema-e-transferido-para-o-arquivo-publico-do-df.shtml>. Acesso em: 19 ago 2012.

SÁ, Raquel M. **Cineastas de Brasília**. Brasília: R. M. Sá, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço**: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

SCHENKER, Daniel. O cinema luta contra o tempo. **JB online**, Rio de Janeiro, 15 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/jb-premium/noticias/2011/06/03/o-cinema-luta-contra-o-tempo>>. Acesso em: 11 ago. 2010.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SLIDE, Anthony. **Nitrate won't wait**: a history of film preservation in the United States. North Carolina: McFarland & Company, 1992.

SOUZA, C. R. **Nossa aventura na tela**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

Tesouros da construção de Brasília permanecem guardados. **Correio Braziliense [on line]**. Brasília, 7 fev. 2011. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2011/02/07/interna_cidadesdf,236356/tesouros-da-construcao-de-brasilia-permanecem-guardados.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2013.

TRUJILLO BOLIO, Iván. Martin Scorsese receives first FIAF Film Preservation Award, in **Journal of Film Preservation**, [S.l.], v. 64, p. 2-3, abr. 2002.

VAN MALSSSEN, Kara. Preservando o legado da cineasta Helen Hill. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 89-104, jul./dez. 2010.

VIEIRA, Luiz J. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

ZANIN, Luiz. Dino Cazzola: uma filmografia de Brasília. **Blog do Estadão**, São Paulo, 26 mar. 2012. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/dino-cazzola-uma-filmografia-de-brasiia/>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A – LISTA DE INSTITUIÇÕES

- 1) Arquivo Público do Distrito Federal**
- 2) Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília**
- 3) Biblioteca Central da Universidade de Brasília**
- 4) TV Câmara**
- 5) TV Senado**
- 6) UnB TV**

**APÊNDICE B – LISTA DE PRODUTORAS E INSTITUIÇÕES
COLETORAS DE CULTURA**

- 1) Asa Cine**
- 2) Fundação Cinememória**
- 3) Ligocki Z**
- 4) Studio 13**

APÊNDICE C – APRESENTAÇÃO E ROTEIRO DO QUESTIONÁRIO

Prezado(a) Senhor(a),

Meu nome é Angélica Gasparotto de Oliveira³⁶. O presente questionário visa a direcionar aspectos da investigação da pesquisa detalhada a seguir. Tal pesquisa apresenta como objetivo geral descrever como e onde é realizada a preservação de acervos fílmicos no Distrito Federal.

Esta pesquisa de Mestrado, intitulada *Preservação de acervos fílmicos no Distrito Federal*, está sendo realizada junto à Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, sob orientação da Profa. Dra. Miriam Paula Manini³⁷.

Ressalto que sua colaboração é de extrema importância para esta pesquisa, que visa a investigar aspectos da preservação fílmica no DF, de forma a levantar dados importantes que podem, futuramente, ajudar a melhorar a atividade de salvaguarda de filmes na capital do país.

Agradeço a dedicação de seu tempo para responder este questionário.

O questionário deverá tomar alguns minutos de seu tempo e as informações serão usadas exclusivamente para atingir os objetivos deste trabalho, não sendo permitido o uso para outros fins. As informações recolhidas serão usadas na pesquisa sem identificação do respondente.

As questões marcadas com asterisco (*) devem, por gentileza, ser obrigatoriamente respondidas.

Para responder o questionário, use os botões de navegação:

- Clique no botão Próximo para ir para a página seguinte;
- Clique botão Anterior para voltar à página anterior;
- Clique no botão Sair se precisar interromper;
- Clique no botão Enviar para entregar definitivamente o questionário.

Solicito, ainda, que o questionário seja respondido até dia 01/12/2012 e me coloco à disposição para esclarecer qualquer dúvida.

³⁶ *E-mai:* angelica.gasparotto@gmail.com. Tel.: (61) 3033-2706. Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4493807U6>.

³⁷ *E-mail:* mpmanini@uol.com.br. Tel.: (61) 3107-2601. Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4727371Y1>.

Atenciosamente,

Angélica Gasparotto de Oliveira

Este é o link da pesquisa: <https://www.surveymonkey.com/s/9MPMVKG>

Bloco A

Questões relativas aos recursos físicos e humanos de instituições que abrigam acervos de filmes do Distrito Federal

*** 1. A INSTITUIÇÃO POSSUI, EM SUA MAIORIA, FILMES EM:**

- SUPORTE ORIGINAL (suporte em que o filme chegou ao arquivo primeiramente)
- CÓPIAS

2. A INSTITUIÇÃO POSSUI, EM SUA MAIORIA, FILMES EM:

- PELÍCULA
- VHS
- DVD

OUTRA MÍDIA (ESPECIFIQUE):

3. CASO APRESENTE FILMES EM PELÍCULA, A BASE DE FORMAÇÃO DO MATERIAL É (MARQUE MAIS DE UMA OPÇÃO, SE FOR O CASO):

- NITRATO DE CELULOSE
- ACETATO DE CELULOSE
- POLIÉSTER

*** 4. QUANTOS PROFISSIONAIS DOS QUE TRABALHAM NA INSTITUIÇÃO TÊM FORMAÇÃO ESPECIALIZADA EM CONSERVAÇÃO E/OU RESTAURAÇÃO?**

- NENHUM
- ATÉ DOIS
- ATÉ QUATRO
- MAIS DE QUATRO

*** 5. QUANTOS DOS PROFISSIONAIS QUE TRABALHAM NA INSTITUIÇÃO TÊM FORMAÇÃO NAS ÁREAS A SEGUIR: (COLOQUE O NÚMERO NAS CAIXAS)**

CINEMA	<input type="text"/>
ARQUIVOLOGIA	<input type="text"/>
BIBLIOTECONOMIA	<input type="text"/>
HISTÓRIA	<input type="text"/>
COMUNICAÇÃO SOCIAL	<input type="text"/>
NÃO TEM FORMAÇÃO SUPERIOR	<input type="text"/>

6. CASO TENHAM FORMAÇÃO EM OUTRA ÁREA, ESPECIFIQUE QUANTOS PROFISSIONAIS E A ÁREA.

***7. QUANTOS DOS EQUIPAMENTOS PARA A PROJEÇÃO DE FILMES, LISTADOS A SEGUIR, A INSTITUIÇÃO POSSUI?**

PROJETOR DE 16 MM	<input type="text"/>
PROJETOR DE 35 MM	<input type="text"/>
VIDEOCASSETE	<input type="text"/>
APARELHO DE DVD	<input type="text"/>

8. CASO EXISTAM OUTROS EQUIPAMENTOS, QUAIS SÃO E QUANTOS?

9. A TEMPERATURA PARA FILMES EM PRETO-E-BRANCO NO LOCAL ONDE ESTÃO DEPOSITADOS É DE:

- MAIS DE 30°C
- 20-30°C
- ENTRE 6 E 20°C
- APROXIMADAMENTE 6°C

OUTRA. QUAL?

10. A TEMPERATURA PARA FILMES COLORIDOS NO LOCAL ONDE ESTÃO DEPOSITADOS É DE:

- MAIS DE 30°C
- 20-30°C
- ENTRE 6 E 20°C
- APROXIMADAMENTE -7°C

OUTRA. QUAL?

11. A UMIDADE RELATIVA DO LOCAL ONDE OS FILMES ESTÃO DEPOSITADOS:

- VARIA DE ACORDO COM A UMIDADE DO AMBIENTE
- ESTÁ EM TORNO DE 60% PARA FILMES EM PRETO-E-BRANCO
- ESTÁ EM TORNO DE 25% PARA FILMES COLORIDOS
- ESTÁ EM TORNO DE 60% PARA FILMES COLORIDOS E EM PRETO-E-BRANCO
- ESTÁ EM TORNO DE 25% PARA FILMES COLORIDOS E EM PRETO-E-BRANCO

12. QUE TIPO DE SISTEMA DE PREVENÇÃO CONTRA INCÊNDIOS A INSTITUIÇÃO POSSUI?

13. MARQUE OCORRÊNCIAS JÁ REGISTRADAS NO ACERVO.

- AUTO COMBUSTÃO DO NITRATO
- SÍNDROME DO VINAGRE NO SUPORTE DE ACETATO
- HIDRÓLISE NO SUPORTE DE NITRATO
- DETERIORAÇÃO DA EMULSÃO POR FUNGOS
- INCÊNDIO
- ENCHENTE/INUNDAÇÃO
- MANUSEIO INCORRETO DO SUPORTE FÍLMICO

OUTRA (ESPECIFIQUE)

14. EM CASO DE TER HAVIDO PERDA DE FILMES NESSE ACERVO, QUAL O PERCENTUAL DE ITENS PERDIDOS?

15. CONSIDERA QUE A INSTITUIÇÃO (MARQUE MAIS DE UMA OPÇÃO, SE FOR O CASO):

- POSSUI RECURSOS FÍSICOS, TECNOLÓGICOS E HUMANOS APROPRIADOS
- POSSUI DEFICIÊNCIAS QUANTITATIVAS DE RECURSOS HUMANOS
- POSSUI DEFICIÊNCIAS QUALITATIVAS DE RECURSOS HUMANOS
- POSSUI LIMITAÇÕES DE ESPAÇO FÍSICO
- ENCONTRA-SE EM INSTALAÇÕES FÍSICAS IMPRÓPRIAS
- POSSUI DEFICIÊNCIAS DE TECNOLOGIAS ADEQUADAS
- POSSUI DEFICIÊNCIAS DE POLÍTICAS
- POSSUI DEFICIÊNCIAS DE RECURSOS FINANCEIROS

Bloco B

Questões relativas aos métodos de preservação de acervos filmicos no DF

16. QUAIS AS TÉCNICAS BÁSICAS DE RESTAURAÇÃO DE FILMES ADOTADAS PELA INSTITUIÇÃO?

- LIMPEZA MANUAL
- CONSERTOS DE PERFURAÇÃO
- CONSERTOS E SUBSTITUIÇÃO DE EMENDAS

OUTRAS. QUAIS?

17. COMO É FEITA A INDEXAÇÃO DE FILMES PARA A SUA RECUPERAÇÃO NO ACERVO?

- ATRAVÉS DAS INFORMAÇÕES DO TÍTULO E/OU DA SINOPSE DOS FILMES
- ATRAVÉS DAS IMAGENS

***18. A INSTITUIÇÃO UTILIZA AS DIRETRIZES DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO FÍLMICO DISPONIBILIZADAS PELA FIAF (FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS DE FILMES) COMO BASE PARA A PRESERVAÇÃO DO ACERVO?**

- SIM
- NÃO
- DESCONHECE

***19. REALIZARAM MIGRAÇÃO DE SUPORTES ALGUMA VEZ NO ACERVO, COM VISTAS À PRESERVAÇÃO?**

- SIM
- NÃO

20. ACREDITA QUE A PRÁTICA DO DEPÓSITO LEGAL, QUANDO TODO PRODUTOR OBRIGATORIAMENTE DEVE FORNECER UMA CÓPIA DE SEU FILME A UMA CINEMATECA, SEJA SUFICIENTE PARA PRESERVAR OS FILMES?

- SIM
- NÃO

POR QUÊ?

Bloco C

Fatores relacionados ao acesso à memória filmica produzida/acumulada no DF

***21. QUANTO À DISPONIBILIDADE DO ACERVO DE FILMES DESSA INSTITUIÇÃO:**

- É COBRADA UMA TAXA PELO USO DAS IMAGENS
- SÃO DISPONIBILIZADOS GRATUITAMENTE AO PÚBLICO

22. QUE TIPOS DE BUSCA ESTÃO DISPONÍVEIS AOS USUÁRIOS PELO SISTEMA DE RECUPERAÇÃO DA INFORMAÇÃO (SRI) QUE PERMITAM ACESSAR OS FILMES USANDO PALAVRAS-CHAVE?

- POR AUTOR (DIRETOR E/OU PRODUTOR)
- PELO TÍTULO DO FILME
- PELO ANO EM QUE FOI PRODUZIDO
- PELA ESCOLA À QUAL PERTENCE
- POR PAÍS
- POR CIDADE
- POR ASSUNTO
- NÃO POSSUI SRI

OUTROS, QUAIS?

APÊNDICE D – ROTEIRO DA ENTREVISTA PARA INSTITUIÇÕES

Bloco A: Questões relativas às características de instituições que abrigam acervos de filmes no Distrito Federal

1. QUANDO SE DEU A CRIAÇÃO DESSA INSTITUIÇÃO?
2. POR QUAIS MOTIVOS?
3. COM QUE FINALIDADE?
4. EXISTEM CRITÉRIOS PARA COMPOR O ACERVO? QUAIS?

Bloco B: Questões relativas aos critérios utilizados para a incorporação de filmes aos acervos do DF

5. QUAIS SÃO OS PRINCÍPIOS ADOTADOS PELA INSTITUIÇÃO PARA QUE UM FILME SEJA INCORPORADO AO ACERVO?

Bloco C: Fatores relacionados ao acesso à memória fílmica produzida/acumulada no DF

6. QUAIS SÃO AS NORMAS ADOTADAS PELA INSTITUIÇÃO RELATIVAS AO ACESSO DO PÚBLICO AO ACERVO DE FILMES?
7. COMO A INSTITUIÇÃO LIDA COM AS QUESTÕES DE DIREITO AUTORAL? JÁ ENFRENTARAM ALGUM PROBLEMA RELACIONADO A DIREITOS AUTORAIS DOS FILMES DO ACERVO?

Bloco D: Questões relacionadas à percepção de gestores das instituições do DF, que possuem acervos de filme, a respeito de questões relevantes sobre tais acervos

8. QUAL SUA OPINIÃO EM RELAÇÃO À NECESSIDADE DE UMA UNIDADE NO PAÍS BASEADA NA TRIÁDE PRODUÇÃO, DIVULGAÇÃO E PRESERVAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO?

9. QUAL A SUA OPINIÃO SOBRE O NÚMERO DE INSTITUIÇÕES QUE ABRIGAM FILMES EXISTENTES NO DF EM TERMOS DE SUFICIÊNCIA PARA COBRIR E DISPONIBILIZAR AO PÚBLICO O ACERVO DE FILMES PRODUZIDO POR CINEASTAS DE BRASÍLIA?

10. NA SUA OPINIÃO, QUAIS SÃO AS CONSEQUÊNCIAS DA FALTA DE UMA CINEMATECA NO DISTRITO FEDERAL?

APÊNDICE E – ROTEIRO DA ENTREVISTA PARA PRODUTORAS E INSTITUIÇÕES COLETORAS DE CULTURA

Bloco A: Questões relativas à produção e guarda de filmes no DF

1. QUANTOS FILMES VOCÊ JÁ PRODUZIU?
2. EM QUE SUPORTE SE ENCONTRAM OS FILMES PRODUZIDOS POR VOCÊ?
3. ONDE VOCÊ DEPOSITA A MAIOR PARTE DE SEU ACERVO DE FILMES?
4. VOCÊ JÁ PERDEU ALGUM FILME DEVIDO AO FATO DE ESTAR DEPOSITADO EM LOCAL INADEQUADO?
5. VOCÊ CONSIDERA A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA EM BRASÍLIA EXPRESSIVA? POR QUÊ?
6. O FATO DE BRASÍLIA POSSUIR O PRIMEIRO CURSO DE CINEMA DE NÍVEL SUPERIOR NO BRASIL INFLUENCIA A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NESTA CIDADE?

Bloco B: Questões relativas à preservação e acesso à memória fílmica produzida/acumulada no DF

7. TODOS OS FILMES QUE VOCÊ PRODUZIU SE ENCONTRAM DISPONÍVEIS, DE ALGUMA FORMA, PARA ACESSO PÚBLICO?
8. VOCÊ CONSIDERA OS FILMES QUE PRODUZIU, E OS DEMAIS PRODUZIDOS POR CINEASTAS BRASILIENSES, ACESSÍVEIS AO PÚBLICO EM GERAL?
9. NA SUA OPINIÃO, QUAIS SÃO AS CONSEQUÊNCIAS DA FALTA DE UMA CINEMATECA NO DISTRITO FEDERAL?

ANEXOS

ANEXO A - DOCUMENTOS RELATIVOS À DOAÇÃO DE FILMES PELO
IHGDF AO ARPDF

Foram entregues hoje a Ana
Gracinda de Aguiar Lilius-DF
6 (seis) lotes contendo 7 rolos de
filmes de 16 mm = fora exame, idêntifi-
cação e diagnóstico, em nome de
Conveniêcia entre o IHG-DF e o ARP-DF,
a ser assinados por nós dois.

Brasília, 26 de junho de 1986

Ana Gracinda

Aguiar Lilius.

Rua Capitão Macedo, 580
 V. Clementino - São Paulo - SP
 Brasil - Cep 04021-070
 Fone/Fax: (011) 5084-2177
 5084-2153 / 5084-2316

cinemateca brasileira

DECLARAÇÃO

Declaramos que estamos enviando o material abaixo relacionado, de nosso acervo cultural, portanto sem valor comercial, a fim de ser utilizado em estudos e pesquisas:

- 19 estojos Folhetos

obs: (fate pago pelo destinatário)

Outrossim, informamos às autoridades competentes que a presente declaração deve-se ao fato de que a CINEMATECA BRASILEIRA / INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN, é isenta da emissão de nota fiscal, conforme artigo 14 da lei 6.757, de 17 de dezembro de 1979.

Tal material destina-se a:

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO
 SEPS 703/903
 CEP: 70390-039 - BRASÍLIA - DF
 fone: (061) 224.6544

VIA: VASPEX
 ENTREGA À DOMICÍLIO
 PLE: Helio Lobato

São Paulo, 08 de Outubro de 1998

GILDEVAN-C. OLIVEIRA

[Assinatura]

Cinemateca Brasileira
 Coordenação do Acervo

Assinatura



Brasília, 15 de outubro de 1998

CE. 120/IHG-DF/98

Ilmo. Sr.

Dr. Walter Albuquerque Mello

MD. Presidente do Arquivo Público do Distrito Federal

SAP Lote B Bloco 41 - Edf. Sede da NOVACAP

Brasília/DF.

Prezado amigo,

Estamos enviando o material abaixo relacionado como solicitado por esse Órgão.

Tal material destina-se à guarda, conservação e preservação dos filmes históricos pertencentes ao Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal e guardados nesse Arquivo à espera da assinatura do Convênio regulando o uso dos mesmos.

19 Estojos Politílenos.

Cordialmente,

Affonso

Affonso Heliodoro dos Santos

Presidente

SEPS 703/903
Brasília/df.
70390.039

Tel.: (061)224.6544

Tel/fax.: (061)224.8467



DISTRITO FEDERAL
SECRETARIA DE CULTURA E ESPORTE
ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL

OE N.º 292 /98 – SUP-ArPDF

Brasília, 21 de outubro de 1998

Prezado Senhor,

Estamos devolvendo as películas “Base Aérea – Som”, “Brasília 20 – Som” e “Brasília 6 – Som”, pertencentes ao acervo desse Instituto e que se encontravam sob a nossa guarda, por não apresentarem mais condições de uso.

Informamos que recebemos os estojos próprios e já acondicionamos as demais películas. Gostaríamos de ressaltar que o acondicionamento nos estojos protege fisicamente os filmes, contudo não substitui a necessidade periódica de revisão e lavagem dos mesmos que só podem ser realizadas em laboratórios especializados e, para tanto, faz-se necessária a alocação de recursos financeiros.

O ArPDF se compromete apenas em mantê-los em local climatizado e a execução de rebobinagem, periodicamente.

Para o esclarecimento de qualquer dúvida nos colocamos ao seu inteiro dispor.

Cordialmente,

WALTER ALBUQUERQUE MELLO
Superintendente

Ilustríssimo Senhor
Afonso Heliodoro dos Santos
Presidente do
Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal
SHIGS 703 – Lote C/D/E
Brasília – DF
70390-039

ANEXO B – FILMOGRAFIA DO CINEMA EM BRASÍLIA

Década de 1960

Brasília – Cacá Diégues, 1960

Samba em Brasília – Watson Macedo, 1960

Um candango na BELACAP – Roberto Faria, 1961

Brasília, planejamento urbano – Fernando Coni Campos, 1964

Fala Brasília – Nelson Pereira dos Santos, 1964

Brasília 1965 – Saul Lachtermacher, 1965

Sara – Paulo Tourinho, 1965

Brasília, contradições de uma cidade nova – Joaquim Pedro de Andrade,

1967

A vida provisória – Maurício Gomes Leite, 1968

Os herdeiros – Cacá Diégues, 1969

Pirenópolis, o divino e as máscaras – Lionel Lucini, 1969

Década de 1970

Brasília ano 10 – Geraldo Sobral Rocha, 1970

O palácio dos arcos – David Neves e Gilberto Santeiro, 1970

Vestibular 70 – Vladmir Carvalho e Fernando Duarte, 1971

Arte brasileira – André Palluch, 1972

Rodovia Belém-Brasília – Zelito Viana, 1972

Ponto de encontro – Fernando Duarte, 1972

A arte de Oscar Niemeyer – André Palluch, 1973

Annie, a virgem de Saint Tropez – Zygmunt Sulistrowski, 1973

O espírito criador do povo brasileiro – Vladmir Carvalho, 1973

A semente do pão – Geraldo Moraes, 1973

Itinerário de Niemeyer – Vladmir Carvalho, 1973

Os condenados – Zelito Viana, 1974

Vila Boa de Goyaz – Vladmir Carvalho, 1974

Chico da Silva – Pedro de Castro, 1975

Os mensageiros da aldeia – Geraldo Moraes, 1976

Quilombo – Vladimir Carvalho, 1974
Mutirão – Vladimir Carvalho, 1978
Brinquedo popular do Nordeste – Pedro Jorge de Castro, 1978
Brasília segundo Feldman - Vladimir Carvalho, 1979
Escrevendo certo por linhas tortas – Pedro Anísio, 1979
Memória do medo – Alberto Graça, 1979
Bye Bye Brasil – Cacá Diegues, 1979
Súplica – Normando Parente, 1979
Carolino Leobas – Sérgio Moriconi, 1979
Seu Ramulino – Marcos de Souza Mendes, 1979
Arraes Taí – Armando Lacerda e Jéfferson Albuquerque, 1979
Fig meu anjo – Pedro Anísio, 1979

Década de 1980

Conversa paralela – Pedro Anísio, 1980
Visita do Papa – Pedro Anísio, 1980
Os anos JK – uma trajetória política – Sílvio Tandler, 1980
Idade da terra – Glauber Rocha, 1980
Greve dos motoristas – Pedro Anísio, 1980
O sonho não acabou – Sérgio Rezende, 1981
Digitais – Marcílio Farias, 1981
Fora de ordem – Jussara Queiroz, 1981
Jânio a 24 quadros – Gal Pereira, 1981
Jânio – 20 anos depois – Sílvio Back, 1981
Perseghini – Vladimir Carvalho, 1981
Abertura – Ângela Fagundes e Fernando Silva, 1981
O céu é o limite – João Lanari, 1981
A difícil viagem – Geraldo Moraes, 1981
Papuan – Miguel Freire, 1981
Cora doce Carolina – Armando Lacerda e Vicente Fonseca, 1981
Mastectomia subcutânea – Jorge Martins, 1981
Que revolução é esta – Ângela Fagundes e Fernando Silva, 1981
Taguatinga em pé de guerra – Armando Lacerda, 1982

- Rejeição – J. R. Camargo, 1982
- De sol a sol – Pedro Jorge de Castro, 1982
- O matador de escravos – Afonso Brazza, 1982
- A marcha do 3º destacamento isolado – Henrique Goulart Gonzaga Jr.,
1982
- Cruviana – José de Lima Acioli, 1982
- Urai boca de bronze – Dayse Newlands, 1982
- Brasília, um roteiro de Alberto Cavalcanti – Antonio Carlos Fontoura,
1982
- Jango – Sílvio Tendler, 1984
- Mínima cidade – João Lanari, 1984
- Patriamada – Tizuka Yamasaki, 1984
- O evangelho segundo Teotônio – Vladimir Carvalho, 1984
- Muda Brasil – Oswaldo Caldeira, 1985
- Tigípio – Pedro Jorge de Castro, 1985
- Os Navarros – Afonso Brazza, 1985
- Cartas aos credores – Sílvio Tendler, 1985
- A céu aberto – João Batista de Andrade, 1985
- Brasília, sinfonia de uma cidade – Regina Martinho da Rocha, 1986
- Papagaios de guerra – Jorge Martins Rodrigues, 1986
- Cine Hai-Kai – Pedro Anísio, 1986
- O defunto vivo – Joaquim Saraiva, (198?)
- Aos ventos do futuro – Hermano Penna, 1986
- Brasiliários – Sérgio Bazi e Zuleika Porto, 1986
- Uma questão de terra – Manfredo Caldas, 1988
- Mulheres: uma outra história – Eunice Gutman, 1988
- Café society – Joatan Vilela, 1988
- Brasília, capital do cerrado – Celso Lucas, (198?)
- Brasília, A última utopia – filme de episódios³⁸, 1989

³⁸ Episódios: A paisagem natural, de Vladimir Carvalho; O sinal da cruz, de Pedro Jorge de Castro; A capital dos Brasis, de Geraldo Moraes; A volta de Chico Candango, de Roberto Pires; Além do cinema do além, de Pedro Anísio; Suíte Brasília, de Moacir Oliveira.

Década de 1990

- Conterrâneos velhos de guerra – Vladimir Carvalho, 1990
Césio 137 – Roberto Pires, 1990
Santhion nunca morre – Afonso Brazza, 1990
Heinz Förthmann – Marcos de Souza Mendes, 1990
O círculo de fogo – Geraldo Moraes, 1990
República dos anjos – Carlos Del Pino, 1991
Explosão aborígene – Pedro Anísio, 1992
Capitalismo selvagem – André Klotzel, 1992
A era JK – Francisco César Filho, 1993
Inferno no Gama – Afonso Brazza, 1993
O guarda linhas – Liloye Boubli, 1993
Rito Krahô – Heinz Förthmann (*post mortem*), 1993
Louco por cinema – André Luís de Oliveira, 1994
O calor da pele – Pedro Jorge de Castro, 1994
Áporo – André Luís da Cunha, 1994
A TV que virou estrela – Yanko Del Pino e Márcio Curi, 1994
A terceira margem do rio – José de Lima Acioli, 1994
Gringo não perdoa, mata – Afonso Brazza, 1995
Atheo – Antonio Martins Gilles, 1995
Denis' movie – João Lanari, 1996
Depois do escuro – Dirceu Lustosa, 1996
Razão para crer – Erick de Castro e Heber Moura, 1996
Doces poderes – Lúcia Murat, 1996
O vidreiro – Marcos de Souza Mendes, 1996
Janela para os Pireneus – Armando Lacerda, 1996
O cego que gritava luz – João Batista de Andrade, 1996
Feliz aniversário urbana – Betse de Paula, 1996
Bernardo Sayão e o Caminho das Onças – Sérgio Sanz, 1997
No coração dos deuses – Geraldo Moraes, 1997
No eixo da morte – Afonso Brazza, 1997
Léo 1313 – Betse de Paula, 1997
Cinco filmes estrangeiros – José Eduardo Belmonte, 1997

Bom dia, senhoras – Érika Bauer, 1998
Tangerine girl – Liloye Boubli, 1998
Palestina do norte – Dácia Ibiapina, 1998
O sonho de Dom Bosco – Maria Letícia, 1998
Retratos e borboletas – Yanko Del Pino, 1998
Por longos dias – Mauro Giuntini, 1998
Athos – Sérgio Moriconi, 1998
Negros de cedro – Manfredo Caldas, 1998
Atlântico negro – Renato Barbieri, 1998
Condenado à liberdade – Emiliano Ribeiro, 1999
O dia da caça – Alberto Graça, 1999
Tepê – José Eduardo Belmonte, 1999
Fé – Ricardo Dias, 1999
The book on the table – Betse de Paula, 1999

Década de 2000

Suco de beterraba – Marcelo Diaz, 2000
O sonho de Ícaro – Dirceu Lustosa, 2000
Contatos – René Sampaio, 2000
Instante – André Nascimento, 2000
Reencontro – Eduardo Sodré, 2000
Barra 68: sem perder a ternura – Vladimir Carvalho, 2000
O dente podre do lavador de pratos – Denílson Felix, 2000
Sinistro – René Sampaio, 2000
Bumba – Roberto Robalinho, 2000
O cego estrangeiro – Marcius Barbieri, 2000
O comendador – Arnaldo Lacerda, 2000
Cá e lá – Aurélio Aragão, 2000
Flor da madrugada – Noga Ribeiro, 2000
A dança da espera – André Nascimento, 2000
100 anos de perdão – William Alves, 2000
Flor de obsessão – Cibele Amaral, 2000
Afeto – Dirceu Lustosa, 2001

Casamento de Louise – Betse de Paula, 2001
Tortura selvagem: a grade – Afonso Brazza, 2001
Fuga sem destino – Afonso Brazza, 2002
Dez dias felizes – José Eduardo Belmonte, 2002
Um *trailer* americano – José Eduardo Belmonte, 2002
Celeste & Estrela – Betse de Paula, 2002