

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

CAMILA CRISTINA DA SILVA

**Paixão por preservar:** acervos de imagem em movimento da Escola de Belas Artes (UFMG), Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte e Arquivo Público Mineiro

BELO HORIZONTE

2017

CAMILA CRISTINA DA SILVA

**Paixão por preservar:** acervos de imagem em movimento da Escola de Belas Artes (UFMG), Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte e Arquivo Público Mineiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Cinema

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha

BELO HORIZONTE

2017

**Ficha catalográfica**  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Silva, Camila Cristina da, 1988-

Paixão por preservar [manuscrito] : acervos de imagem em movimento da Escola de Belas Artes (UFMG), Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte e Arquivo Público Mineiro / Camila Cristina da Silva. – 2017.

318 f. : il.

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

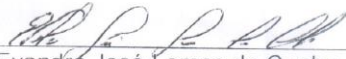
1. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes – Teses. 2. Museu da Imagem e do Som (Belo Horizonte, MG) – Teses. 3. Arquivo Público Mineiro – Teses. 4. Materiais audiovisuais – Conservação e restauração – Teses. 5. Políticas públicas – Teses. 6. Política cultural – Teses. 7. Patrimônio cultural – Proteção – Teses. 8. Multimeios – Coleções particulares – Teses. I. Cunha, Evandro, 1950- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 791.43026

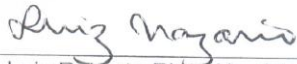
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **CAMILA CRISTINA DA SILVA**

Número de Registro **2015654229**

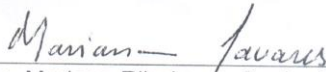
Titulo: "Paixão por preservar: acervos de imagem em movimento da Escola de Belas Artes (UFMG), Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte e Arquivo Público Mineiro"



Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha – Orientador - EBA/UFMG



Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazário– Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Mariana Ribeiro da Cunha Tavares– Titular – UFMG



Prof. Dr. Renato Pinto Venâncio – Titular – ECI/UFMG

Belo Horizonte, 20 de Fevereiro de 2017.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha, pela paciência e pelas oportunidades de aprendizado ao longo dessa trajetória, tanto no que compreende a abertura do acervo sob sua responsabilidade para pesquisa e trabalho, quanto pelas disciplinas compartilhadas, que possibilitaram enriquecer minha experiência em sala de aula.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento.

Aos professores doutores da Escola de Belas Artes (UFMG) que compõem a banca: Luiz Nazario, Mariana Tavares, Rafael Conde e Maurício Gino pelo aceite do convite e pelas sugestões valiosas. Um agradecimento especial ao professor doutor Renato Venâncio da Escola de Ciência da Informação (UFMG) que, durante a graduação em Arquivologia, inspirou a pesquisa sobre a submissão de projetos culturais voltados à preservação de arquivos aos editais das leis de incentivo à cultura.

À eterna professora e amiga, Beth Parreiras, por instigar a paixão pelo cinema e pela pesquisa. Definitivamente, lá em 2007, você foi a responsável pelo princípio de tudo!

Aos amigos e funcionários da Escola de Belas Artes da UFMG, do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte e do Arquivo Público Mineiro, pela disponibilidade em responder os meus questionamentos. Sem vocês essa pesquisa não existiria!

Também agradeço aos funcionários da EBA, que auxiliaram com montagem de equipamentos, busca por materiais, entre outras solicitações, para as aulas que lecionei no estágio docência e de demais atividades que realizei ao longo do mestrado.

À minha família e amigos, que me incentivaram e para os quais devo desculpas por minhas ausências nesses dois anos.

A todos que, de alguma forma, tornaram esse trabalho possível.

Os filmes morrem sem gemer. Sepultados dentro de suas latas, vão padecendo da ferrugem delas, dos fungos que se instalam na película, da acidificação das camadas sensíveis que lhes são aplicadas, de descoloração, de encolhimento, abaulamento, empedramento, até a decomposição final. Viram vinagre. Se tivessem ossos pareceriam humanos definhando em campos de concentração, onde o destino último dos corpos era a incineração. Deveria fazer-se uma história dos incêndios famosos do acervo cinematográfico brasileiro. É no brilho das chamas que os filmes moribundos conseguem finalmente aparecer. Uma história de horrores. O horror... o horror! Porém secreta, conhecida apenas por aquele punhado de bravos que se dedicam à preservação das imagens brasileiras em movimento. Movimento para onde? (Gustavo Dahl, O Diabo Torto. MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO, 2016, p. 25)

## RESUMO

Essa dissertação aborda como são utilizadas as políticas públicas e as políticas de acervo para a preservação e disseminação dos acervos de imagens em movimento sob a guarda de três instituições: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG), Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MISBH) e Arquivo Público Mineiro (APM). Como ainda não existe uma Política Nacional de Preservação do Patrimônio Audiovisual, essa pesquisa teve como enfoque políticas e medidas adotadas por órgãos públicos no cenário brasileiro, mineiro e belo-horizontino a fim de viabilizar, mesmo que provisoriamente, as demandas dessas instituições. Objetivou-se nessa pesquisa verificar, através dessa metodologia, as dificuldades apresentadas pelos profissionais que tratam esses acervos e sugerir melhorias no uso das políticas públicas e de acervos existentes e, no caso do Laboratório Memória e Cinema (EBA-UFMG), sugerir uma política de acervo, que é um dos produtos dessa dissertação.

**Palavras-chaves:** Políticas públicas; Políticas de acervo; Acervos de imagens em movimento; Acervos audiovisuais; Preservação de acervos; Disseminação de acervos; Escola de Belas Artes (EBA-UFMG); Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MISBH); Arquivo Público Mineiro (APM).

## ABSTRACT

This dissertation discusses the use of public policies and collection policies for the preservation and dissemination of moving images collections under the custody of three institutions: Escola de Belas Artes (EBA-UFMG), Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MISBH) and Arquivo Público Mineiro (APM). As there is still no National Policy on Audiovisual Heritage Preservation, this research focused on policies and measures adopted by public agencies in Brazilian, Minas Gerais and the city of Belo Horizonte horizons, in order to enable, even provisionally, the demands of these institutions. The objective of this research was to verify, through this methodology, the difficulties presented by the professionals who deal with these collections and to suggest improvements in the use of public policies and existing collections and, in the case of the Laboratório Memória e Cinema (EBA-UFMG), to suggest a policy of the collection, which is one of the products of this dissertation.

**Keywords:** Public policy; Collection policies; Archives of moving images; Audiovisual collections; Collections preservation; Dissemination of collections; Escola de Belas Artes (EBA-UFMG); Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MISBH); Arquivo Público Mineiro (APM).

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 01</b> – Método de estudo de caso.....	17
<b>Figura 02</b> – Fluxograma de formulação e avaliação de políticas públicas.....	23
<b>Figura 03</b> – Fluxograma de formação da CNIC.....	46
<b>Figura 04</b> – Fluxograma de tramitação simplificada de análise de projetos da Lei Rouanet submetidos aos MinC.....	47
<b>Figura 05</b> – Tela inicial do SIAAPM.....	71
<b>Figura 06</b> – Instruções para doações de acervos.....	71
<b>Figura 07</b> – Acesso ao acervo de imagens em movimento.....	72
<b>Figura 08</b> – Exemplo de ficha catalográfica de filme e do ambiente de acesso.....	73
<b>Figura 09</b> – Pesquisa Avançada no Módulo Imagens em Movimento.....	75
<b>Figura 10</b> – Planta do Pavimento Térreo da Unidade Álvares Cabral.....	88
<b>Figura 11</b> – Planta do Pavimento Subsolo da Unidade Álvares Cabral.....	89
<b>Figura 12</b> – Quadro de recursos humanos do MISBH Unidade Álvares Cabral.....	90
<b>Figura 13</b> – Canal do MISBH no Youtube.....	94
<b>Figura 14</b> – <i>Playlists</i> do Canal do MISBH no Youtube.....	94
<b>Figura 15</b> – Exposição <i>A cultura cinematográfica em cartaz</i> .....	95
<b>Figura 16</b> – Exposição <i>A cultura cinematográfica em cartaz</i> .....	96
<b>Figura 17</b> – Exposição <i>Preservando a Animação</i> .....	98
<b>Figura 18</b> – Exposição <i>Preservando a Animação</i> .....	98
<b>Figura 19</b> – Tanque de revelação de películas de filmes.....	107
<b>Figura 20</b> - Projetor de filmes.....	107
<b>Figura 21</b> – Página no Vimeo do CAAD UFMG.....	109
<b>Figura 22</b> – Coleções de filmes por décadas de produção.....	110
<b>Figura 23</b> – Descrições, acessos, curtidas e comentários em cada vídeo.....	111
<b>Figura 24</b> – Filmes aguardando processo de descarte.....	114
<b>Figura 25</b> – Latas de filmes empilhadas após a mudança aguardando nova ordenação e estantes.....	115
<b>Figura 26</b> – Acervo em processo de reorganização.....	116
<b>Figura 27</b> – Equipamentos construídos e utilizados por Igino Bonfioli na realização de seus filmes.....	117
<b>Figura 28</b> – Revista <i>Luz &amp; Ação</i> sobre Glauber Rocha.....	119
<b>Figura 29</b> – Catálogo sobre a filmografia de Norman McLaren.....	119

**Figura 30** – Revista Cinemateca.....119

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AACRAV - Associação de Amigos do CRAV

ABPA - Associação Brasileira de Preservação Audiovisual

ACAPM - Associação Cultural do Arquivo Público Mineiro

ADAI - Arquivo Nacional no Programa de Apoio ao Desenvolvimento dos Arquivos Ibero-americanos

AI – Ato Institucional

AN - Arquivo Nacional

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

APM – Arquivo Público Mineiro

BELOTUR - Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte

BNDES - Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social

CAAD - Cinema de Animação e Artes Digitais

CCPA - Comissão Permanente de Política de Acervo

CDP - Centro de Documentação e Pesquisa

CEA - Conselho Estadual de Arquivos

CECOR - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais -

CEDIF - Conselho Estadual de Defesa dos Direitos Difusos

CEMIG - Companhia Energética de Minas Gerais

CINEOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto

CMIC - Comissão Municipal de Incentivo à Cultura

CNC - Conselho Nacional de Cultura

CNIC - Comissão Nacional de Incentivo à Cultura

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CONARQ - Conselho Nacional de Arquivos

Concine - Conselho Nacional de Cinema

CPBC - Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro

CRAV – Centro de Referência Audiovisual

CREAS - Centro de Referência Especializado da Assistência Social para a População de Rua Adulta

CSP - Colegiado das Câmaras Setoriais Paritárias

CTAP - Comissão Técnica de Análise de Projetos

CTDAIS - Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros

DFTC - Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema  
DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda  
DOU - Diário Oficial da União  
DPDC - Departamento de Propaganda e Difusão Cultural  
EBA - Escola de Belas Artes  
ECA - Escola de Comunicações e Artes  
ECI - Escola de Ciência da Informação  
EM – Jornal Estado de Minas  
Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes  
FAAP - Fundação Álvares Penteado  
FAPEMIG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais  
FEC - Fundo Estadual de Cultura  
FHC – Fernando Henrique Cardoso  
FIAF - International Federation of Film Archives  
FMC - Fundação Municipal de Cultura  
FNC - Fundo Nacional de Cultura  
FUNDIF - Fundo Estadual de Defesa de Direitos Difusos  
GTs - Grupos Técnicos  
IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus  
ICA - International Council on Archives  
IHGB - Instituto Histórico e Geográfico  
INC - Instituto Nacional de Cinema  
INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo  
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
LMIC - Lei Municipal de Incentivo à Cultura  
MAM – Museu de Arte Moderna  
MEC - Ministério da Educação  
MinC – Ministério da Cultura  
MISBH – Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte  
MOW - Memory of the World  
MPMG - Ministério Público Estadual  
MUMIA - Underground World Animation Festival  
NFB - National Film Board of Canada  
OCIPS - Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público

PAIE - Programa de Apoio a Eventos  
PNC - Plano Nacional de Cultura  
PPAG- Plano Plurianual de Ação Governamental  
Pronac - Programa Nacional de Apoio à Cultural  
PUC-Minas – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais  
RAMP - Revista do Arquivo Público Mineiro  
RDA - República Democrática da Alemanha  
REUNI - Reestruturação e Expansão das Universidades Federais.  
SAv - Secretaria do Audiovisual  
SEC-MG - Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais  
SIA - Serviço de Informação Agrícola  
SIAAPM - Sistema Integrado de Acesso do Arquivo Público Mineiro  
SiBIA - Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais  
SINAR - Sistema Nacional de Arquivos  
SNC - Sistema Nacional de Cultura  
SNIIC - Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais  
SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
TCC – Trabalho de Conclusão de Curso  
UCMG - Universidade Católica de Minas Gerais  
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais  
UNB - Universidade de Brasília  
UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization  
USP – Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1 – CONTEXTO HISTÓRICO E TEMÁTICO.....</b>	<b>22</b>
1.1 Conceituações de políticas públicas e políticas de acervo.....	22
1.2 Os primórdios das políticas de preservação da produção cultural e de acervos de imagem em movimento e as leis de incentivo à cultura em âmbito federal.....	26
1.2.1 <i>Uma política nacional de preservação audiovisual.....</i>	<i>51</i>
<b>CAPÍTULO 2 – ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO: 122 ANOS DE PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA MINEIRA E DUAS DÉCADAS DE SALVAGUARDA DA IMAGEM EM MOVIMENTO DE MINAS.....</b>	<b>62</b>
2.1 Histórico do APM inserido no contexto nacional.....	62
2.2 O acervo de imagem em movimento do APM.....	70
<b>CAPÍTULO 3 – DE CENTRO DE REFERÊNCIA AUDIOVISUAL A MUSEU DE IMAGEM E DO SOM DE BELO HORIZONTE: PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DO CINEMA EM BH E MINAS GERAIS.....</b>	<b>84</b>
3.1 Histórico do MISBH.....	84
3.2 O acervo de imagem em movimento do MISBH.....	89
3.2.1 <i>Gestão de acervo.....</i>	<i>92</i>
3.2.2 <i>Difusão e formação.....</i>	<i>94</i>
3.2.3 <i>Principais dificuldades.....</i>	<i>99</i>
<b>CAPÍTULO 4 – ESCOLA DE BELAS ARTES: DIÁLOGO EM PROL DE UMA POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO DE ACERVO DE IMAGEM EM MOVIMENTO.....</b>	<b>106</b>
4.1 Breve histórico do cinema na EBA.....	106
4.2 Os acervos de imagem em movimento da EBA.....	108
4.2.1 <i>Acervo do Midia@rte.....</i>	<i>108</i>
4.2.2 <i>De Acervo Audiovisual da EBA-UFMG a Laboratório de Memória e Cinema.....</i>	<i>114</i>
4.3 Proposta de política de acervo.....	122
4.4 Programa Memória do Mundo da UNESCO.....	125
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>129</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>133</b>

<b>ANEXO I – QUESTIONÁRIO PARA FUNCIONÁRIOS/ESTAGIÁRIOS DO MISBH COM TABULAÇÃO DE DADOS.....</b>	<b>141</b>
<b>ANEXO II – ENTREVISTA COM PEDRO SOARES.....</b>	<b>145</b>
<b>ANEXO III – ENTREVISTA COM GILVAN RODRIGUES.....</b>	<b>154</b>
<b>ANEXO IV – ENTREVISTA COM JOSÉ RICARDO MIRANDA.....</b>	<b>160</b>
<b>ANEXO V – ENTREVISTA COM SIOMARA FARIA.....</b>	<b>174</b>
<b>ANEXO VI – ENTREVISTA COM SORAIA NOGUEIRA.....</b>	<b>186</b>
<b>ANEXO VII – ENTREVISTA COM VICTOR LOUVISI.....</b>	<b>192</b>
<b>ANEXO VIII – ENTREVISTA COM ISABEL BEIRIGO.....</b>	<b>200</b>
<b>ANEXO IX – ENTREVISTA COM MARCELLA RODRIGUES.....</b>	<b>211</b>
<b>ANEXO X – ENTREVISTA COM ANA AMÉLIA MARTINS.....</b>	<b>219</b>
<b>ANEXO XI – ENTREVISTA COM LUIZ NAZARIO.....</b>	<b>231</b>
<b>ANEXO XII – ENTREVISTA COM EVANDRO LEMOS.....</b>	<b>242</b>
<b>ANEXO XIII – ENTREVISTA COM JUSSARA FREITAS.....</b>	<b>244</b>
<b>ANEXO XIV – ENTREVISTA COM MAURÍCIO GINO.....</b>	<b>254</b>
<b>ANEXO XV – ENTREVISTA COM ARTTUR ESPÍNDULA.....</b>	<b>261</b>
<b>ANEXO XVI – PLANO NACIONAL DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL .....</b>	<b>284</b>
<b>ANEXO XVII – RECOMENDAÇÕES DE POLÍTICA PARA ACERVO DE IMAGENS EM MOVIMENTO DO LABORATÓRIO MEMÓRIA E CINEMA (EBA- UFMG).....</b>	<b>293</b>

## INTRODUÇÃO

Essa dissertação teve como objetivo entender como as políticas públicas e políticas de acervos de imagem em movimento são utilizadas como ações de preservação<sup>1</sup> em três instituições localizadas em Belo Horizonte, Minas Gerais: Arquivo Público Mineiro (APM), Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG) e Museu da Imagem e do Som (MISBH, antigo Centro de Referência Audiovisual - CRAV). A temática dessa dissertação foi escolhida por uma posição de questionamento das políticas de preservação de acervos de imagens em movimento, tanto no que compreende as políticas públicas com essa finalidade específica quanto às políticas de acervos institucionais.

É importante definir essa análise como uma crítica às formas até então estabelecidas no Brasil, independente do partido político no poder. Constatou-se que, independente do partido no poder, a estrutura hierárquica funciona da mesma maneira, cargos de gestão são ocupados por pessoas de confianças de presidentes, governadores e prefeitos, os indivíduos são bons administradores, porém é comum não compreenderem a importância do acervo, a morosidade do processo de trabalho e a necessidade de compra de itens básicos como luvas, máscaras, fitas de controle de acidez etc. Para viabilizar essas compras, os gestores desses espaços têm que recorrer a parcerias e a submissões de projetos às leis de incentivo à cultura. Simultaneamente a esses recursos, são criadas políticas de acervo e utilização e outras ações para manutenção dos acervos das instituições.

Essas ações são estabelecidas desde o recebimento do primeiro acervo com essas características, em 1993 no Arquivo Público Mineiro, em função da inexistência de uma política pública de cultura voltada exclusivamente para a preservação desses acervos. Pode-se dizer que existem diversas ações, que serão explicitadas ao longo dessa dissertação que auxiliam na preservação desses acervos e que culminarão, na elaboração da Política Nacional de Preservação do Audiovisual na Mostra de Cinema de Ouro Preto – CINEOP em junho de 2016.

Para tanto, estabeleceu-se como objetivos: a análise das legislações em âmbito nacional, estadual e municipal, a fim de compreender como possibilitam a preservação dos acervos de

<sup>1</sup> Entende-se por *preservação* uma política individual ou institucional com o objetivo de resguardar o bem cultural, prevenindo a deterioração e danos por meio do adequado controle ambiental e/ou tratamento físico e/ou químico (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 135).

imagem em movimento das três instituições selecionadas para realização dos estudos de caso; a investigação de como esses acervos são preservados – incluindo todos os processos desde sua doação/recolhimento até sua disponibilização para acesso –, identificando as dificuldades apresentadas pelos profissionais que os tratam. Todos esses passos visavam elaborar propostas para a melhoria no uso dos mecanismos existentes, visando auxiliar nos trabalhos referentes à preservação desses acervos.

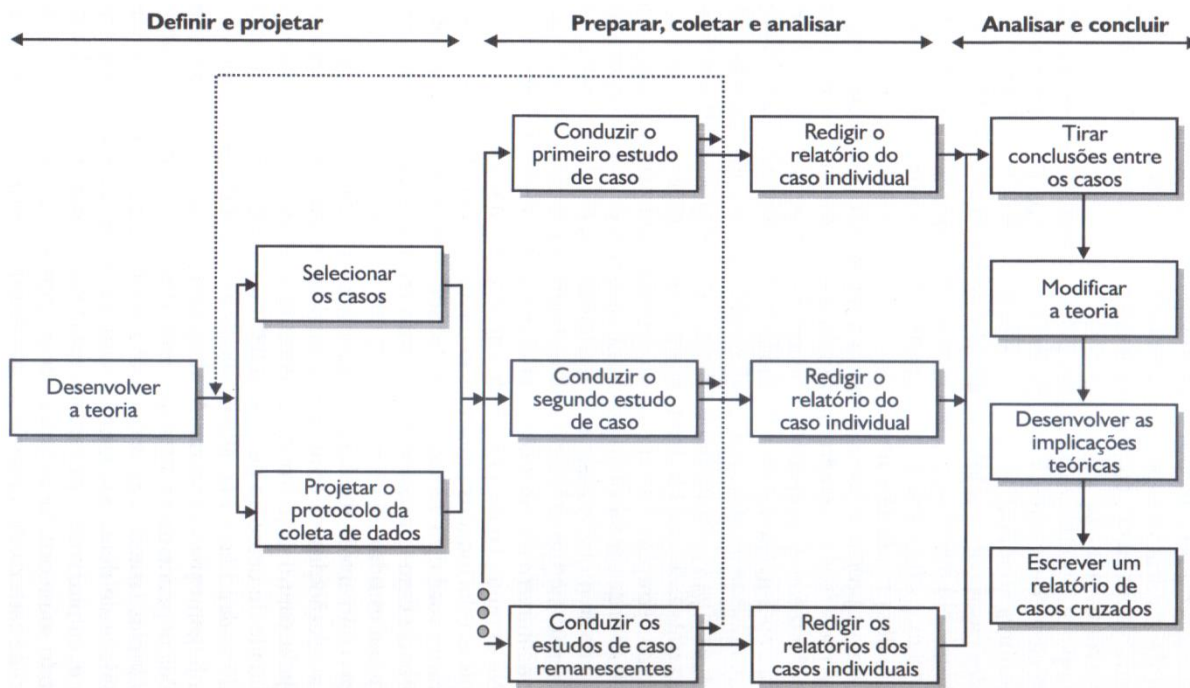
Para alcançar esses objetivos, essa pesquisa englobou conceitos – como cultura, preservação, políticas públicas, políticas de acervo etc – e metodologias de aplicação de questionários e análise de dados de várias áreas do conhecimento, entre elas, o Cinema, a Ciência da Informação, a Arquivologia, a História e a Sociologia. Pretendeu-se assim trabalhá-la de forma interdisciplinar porque se entendeu que isso enriqueceria os resultados finais da pesquisa. Para tanto, foi feita uma revisão de literatura produzida referente aos temas que serão abordados ao longo dessa dissertação e que dariam subsídio para as análises a serem feitas nos estudos de caso. Após isso, foram construídas estratégias pesquisa de campo. O cientista social estadunidense Robert Yin afirma que as estratégias de pesquisa podem ser “experimentos, levantamentos, análise de arquivos, pesquisas históricas e estudos de caso” e que a importância de cada uma delas depende da questão e do foco atribuído à pesquisa (2001, p. 24). No caso dessa pesquisa, optou-se especificamente pelo estudo de caso das instituições, porém, para que ele fosse efetivo, foi levantada brevemente a história – relacionada às políticas públicas de preservação e difusão de seus acervos.

Assim sendo, foi feita, uma análise sobre as legislações e criação das agências e órgãos nacionais, do estado de Minas Gerais e do município de Belo Horizonte referente à preservação e à disseminação dos acervos de imagem em movimento – que é parte integrante do primeiro capítulo dessa dissertação –, objetivando compreender a importância dessas para a manutenção da guarda e do oferecimento de acesso do Acervo Audiovisual da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG), do Museu de Imagem e do Som de Belo Horizonte (MISBH) e do Arquivo Público Mineiro (APM). Concomitante a essa análise, foram realizados os estudos de caso.

a confiabilidade de um Estudo de Caso poderá ser garantida pela utilização de várias fontes de evidências, sendo que a significância dos achados terá mais qualidade ainda se

as técnicas forem distintas. A convergência de resultados advindos de fontes distintas oferece um excelente grau de confiabilidade ao estudo, muito além de pesquisas orientadas por outras estratégias. O processo de triangulação garantirá que descobertas em um Estudo de Caso serão convincentes e acuradas, possibilitando um estilo corroborativo de pesquisa. (MARTINS, 2008, p. 80).

Para que os estudos de caso fossem bem sucedidos, foi necessário um planejamento sistêmico de coleta e análise dos dados obtidos: cruzamento de fontes primárias (legislações), com a revisão de literatura e os dados coletados nos questionários e entrevistas.



**Figura 01** – Método de estudo de caso. (Cosmos Corporation *apud* YIN, 2010, p. 82)

Foram realizadas nas três instituições selecionadas, pesquisas quantitativas e qualitativas. Inicialmente pensou-se em aplicar os questionários em todas as instituições e depois realizar as entrevistas apenas com seus gestores, porém cada instituição tem sua especificidade e a metodologia pensada para um primeiro momento foi adaptada e readequada a cada realidade. Pensou-se também em utilizar apenas dois modelos de questionários de entrevistas, uma para o atual gestor e outro para o antigo gestor. Entretanto, eles também tiveram que ser readaptados. Na medida em que a pesquisadora entrevistava uma pessoa, obtinha determinadas informações e necessitava pergunta-las a outro entrevistado.

Devido ao maior número de funcionários que trabalham diretamente com acervos de imagem em movimento e o desconhecimento prévio por parte da pesquisadora do trabalho técnico realizado pela instituição, foi aplicado um questionário aos funcionários e estagiários do Museu da Imagem e do Som (MISBH) (ANEXO I), objetivando conhecer o perfil destes, sua percepção da estrutura organizacional em que estão inseridos e de informações relacionadas à gestão dos acervos – políticas de gestão, preservação e tratamento, acesso/disseminação/difusão – e às verbas destinadas à sua manutenção. A partir desse levantamento, foram realizadas entrevistas com os dois últimos gestores – Gilvan Rodrigues (ANEXO III) e José Ricardo Miranda (ANEXO IV) – e a atual gestora – Siomara Faria (ANEXO V)<sup>2</sup> – e observação *in loco*, sobre aspectos dessas políticas. Devido a algumas informações conflitantes obtidas através dessas entrevistas e dos questionários aplicados aos funcionários da instituição, os funcionários Soraia Nogueira (ANEXO VI), Victor Louvisi (ANEXO VII), Isabel Beirigo (ANEXO VIII) e Marcella Rodrigues (ANEXO IX) foram entrevistados sobre aspectos específicos sobre seus trabalhos na instituição. Sobre a gestão da unidade MIS Cine Santa Tereza, que foi idealizada como difusora do acervo da unidade Álvares Cabral, foi entrevista sua gestora, Ana Amélia Martins (ANEXO X).

No Arquivo Público Mineiro, devido à relação da pesquisadora, seu conhecimento prévio do trabalho da instituição e ao acervo de imagem em movimento ser tratado predominantemente através de projetos – as pessoas não permanecem, portanto, na instituição –, foi realizada apenas uma entrevista com o Diretor de Conservação de Documentos, Pedro de Brito Soares (ANEXO II).

Na Escola de Belas Artes da UFMG, os dados foram coletados por meio de entrevistas e observação *in loco*. Foram entrevistados os professores Evandro Lemos (ANEXO XII), Luiz Nazario (ANEXO XI) e Jussara Freitas (ANEXO XIII) sobre o acervo de películas localizado atualmente no Laboratório de Memória e Cinema; e os professores Maurício Gino (ANEXO XIV) e Arttur Espindula (ANEXO XV) sobre o acervo localizado no Laboratório Midia@rte e o projeto de publicações das animações do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais.

<sup>2</sup> Como José Ricardo Miranda deixou a gestão do MISBH, tendo assumido Siomara Faria, em abril de 2016, e tendo ocorrido a inauguração do MIS Cine Santa Tereza, que foi planejado como braço de difusão do acervo do MIS, optou-se por entrevista-la, junto com a gestora do espaço, Ana Lages e alguns funcionários-chave da Unidade da Álvares Cabral, ao final da pesquisa, nos meses de outubro e novembro. Essas entrevistas foram realizadas nesses meses também devido à conciliação da agenda da pesquisadora e dos entrevistados.

As entrevistas nas três instituições visavam identificar as dificuldades apresentadas por esses profissionais para gerir esses acervos, os diálogos com outras instituições de preservação, se há apoio governamental e institucional para a manutenção dos acervos etc.

A observação *in loco* visava compreender como as instituições preservam, tratam e disseminam as informações contidas em seus acervos; visualizar na prática as dificuldades apresentadas pelos profissionais que os tratam e permitir condições para elaboração de propostas para melhorias no uso das políticas públicas existentes, mediante a análise das instituições e da legislação, de forma a auxiliar nos trabalhos de preservação e divulgação dos acervos de imagens em movimento.

No caso dos questionários, não foram divulgados nomes dos participantes da pesquisa, porém, nas entrevistas, em que é necessária a divulgação dos nomes dos gestores e de funcionários-chave para o desenvolvimento de algumas atividades nas instituições, foi solicitada a assinatura de um termo de cessão de direitos em que o entrevistado cede os direitos de uso de seu depoimento à pesquisadora e autoriza a publicação de seu nome vinculado a esse. Esse procedimento foi executado para garantir a ética e a legitimidade da pesquisa.

Depois de realizada a coleta de dados, estes foram analisados a partir de outubro de 2015 e terminaram de ser analisados em novembro de 2016, prazo limite para finalização do texto. Os relatos elaborados a partir desse estudo estão disponíveis nos capítulos referentes a cada instituição estudada; bem como as propostas para melhoria no uso das políticas existente, mediante análise das instituições e das legislações, de forma a auxiliar nos trabalhos de preservação dos acervos de imagem em movimento.

A partir dessas conversas, constatou-se que as principais dificuldades encontradas são falta de pessoal e insuficiência de verba para os trabalhos que precisam ser realizados. Todos os acervos contam com projetos submetidos às leis de incentivo e parcerias com outras instituições – públicas e privadas – para realizar atividades básicas como, por exemplo, compra de materiais que não são oferecidos pelos governos em licitação, entre outros problemas que comprometem o bom funcionamento dos espaços. Em todas as instituições analisadas, há o predomínio, apesar da situação inadequada de trabalho e da indisponibilidade de instrumentos para que este seja executado, de uma paixão pelos documentos que ali se encontram. Todas as pessoas com as quais tive contato são apaixonadas pelo que fazem e isso serve como motivador para lutar pela continuidade da preservação desses acervos, de modo que eles não pereçam ao tempo. Há muita

paixão e iniciativas pessoais – e por isso o título dessa dissertação – ao longo da história da constituição e manutenção dos acervos de imagem em movimento do APM, do MISBH e da Escola de Belas Artes.

O texto da dissertação se estrutura em quatro capítulos. No capítulo 01, intitulado **Contexto temático e metodologia de pesquisa**, é apresentado de modo mais aprofundado do que se trata a pesquisa, o contexto histórico em que se inserem as legislações estudadas e a metodologia de pesquisa adotada.

O capítulo 02, **Arquivo Público Mineiro: 122 anos de preservação da memória mineira e duas décadas de salvaguarda da imagem em movimento de Minas**, contextualiza o leitor sobre a instituição estudada, apresentar o acervo de imagem em movimento recebido desde 1993, que se destaca por estar, em partes, disponibilizado na internet para ser acessado pelo usuário. Além disso, a instituição possui como característica marcante em relação às demais o recebimento de acervos natodigitais<sup>3</sup> a partir do final de 2015 e início de 2016 e o domínio de submissões e captação de recursos para tratamento de acervos através de editais de leis de incentivo e de fundos pouco conhecidos como o FUNDIF.

O capítulo 03, **De Centro de Referência Audiovisual a Museu de Imagem e do Som de Belo Horizonte: preservação e difusão do cinema em BH e Minas Gerais**, visa discutir a trajetória do Centro de Referência Audiovisual – atual MISBH -, desde sua criação, mas concentrando-se em três gestões: a de Gilvan Rodrigues – quando ainda era CRAV -, a de José Ricardo Miranda – em que se torna MISBH – e a de Siomara Faria – quando é inaugurado o MIS Cine Santa Tereza, como espaço de difusão do acervo depositado na unidade da Álvares Cabral.

Finalmente, o capítulo 04, **Escola de Belas Artes: diálogo em prol de uma política de preservação de acervo de imagem em movimento**, analisa o percurso dos acervos localizados na referida Escola, a fim de sugerir o piloto de uma política de acervo com essas características para a instituição.

<sup>3</sup> Documentos já criados em meio digital como filmes e fotografias feitos em câmeras digitais, salvos em sua memória ou cartão de memória e transferidos depois para um computador, sendo salvos posteriormente em CDs, DVDs, HDs, pendrives etc.

Ao final do trabalho, em anexo, encontram-se o questionário aplicado aos funcionários do MISBH, com a tabulação dos dados; as entrevistas concedidas sobre os três objetos de estudo; o Plano Nacional de Preservação Audiovisual, aprovado em 2016 na 11ª CINEOP (**ANEXO XVI**); e as recomendações de política para o acervo para de imagem em movimento do Laboratório Memória e Cinema (EBA-UFMG) (**ANEXO XVII**). É importante esclarecer que, essas instituições foram selecionadas por serem importantíssimas devido à relevância de seus acervos para a compreensão da história do cinema mineiro e apresentarem, em suas respectivas instâncias – federal, estadual e municipal – especificidades – algumas já citadas acima – que são interessantes à análise proposta.

## CAPÍTULO 1 – CONTEXTO HISTÓRICO E TEMÁTICO

### 1.1 Conceituações de políticas públicas e políticas de acervo

Essa pesquisa considera como políticas públicas de preservação tanto as políticas públicas criadas pelos governos<sup>4</sup> – em suas instâncias federal, estadual e municipal – e a sociedade civil quanto às iniciativas institucionais no sentido de articular políticas de acervo – como são chamadas no campo da Museologia - ou políticas de gestão arquivística de documentos – como são denominadas na Arquivologia.

Os professores Francisco G. Heidemann e José Francisco Salm, ambos Ph.D. em Administração Pública pela University of Southern California, o campo de estudo da “política pública” teve seu início na década de 1950, com o publicação de um artigo sobre a orientação da política pública, de Harold Lasswell. (HEIDEMANN; SALM, 2014, p. 31)

Segundo o professor e Ph.D. em Estudos Políticos pela Universidade de Milão, Leonardo Secchi, há uma dificuldade de se estabelecer o termo política pública nos países de língua latina. Ele estaria vinculado à ideia de política como algo que se relaciona a decisões e ações para manutenção de um governo. “Políticas públicas tratam do conteúdo concreto e do conteúdo simbólico de decisões políticas, e do processo de construção e atuação dessas decisões.” (SECCHI, 2015, p. 01) Assim, uma política pública seria “uma diretriz elaborada para enfrentar um problema público”, possuindo dois elementos fundamentais: “intencionalidade pública e resposta a um problema público; em outras palavras, a razão para o estabelecimento de uma política pública é o tratamento ou a resolução de um problema entendido como coletivamente relevante.” (SECCHI, 2015, p. 02). O professor introduz ainda o termo “políticas governamentais”, que são “elaboradas e estabelecidas por atores governamentais.” Dentre elas estão as emanadas pelos “órgãos dos poderes Legislativo, Executivo e Judiciário.” (SECCHI, 2015, p. 05). A diferença essencial entre essas duas terminologias é que a política pública perdura, por ser um problema público, ou seja, que não emana somente de uma necessidade governamental, mas da sociedade.

<sup>4</sup> Enquanto o Governo é entendido como esse conjunto de programas e projetos, elaborados em juntamente com a sociedade, o Estado é uma organização política, social e jurídica que ocupa um território e é regido por uma constituição. (HÖFLING, 2001, p. 31).

Para o pesquisador, políticas públicas são “tanto as diretrizes estruturantes (de nível estratégico) como as diretrizes de nível intermediário e operacional”, essa concepção inclui assim programas, planos e políticas públicas locais e regionais. (SECCHI, 2015, p. 07)

Nessa dissertação enfoca-se nas políticas públicas de responsabilidade do Estado, que, segundo a professora Eloisa de Mattos Höling, são implementadas e mantidas a partir de um “processo de tomada de decisões que envolvem órgãos públicos e diferentes organismos e agentes da sociedade” (HÖLING, 2001, p. 31).

Segundo o professor Paulo de Martino Jannuzzi, o processo de formulação e avaliação das políticas públicas se dá de acordo com o esquema abaixo:

## Ciclo de Políticas Públicas: do reconhecimento da relevância à avaliação

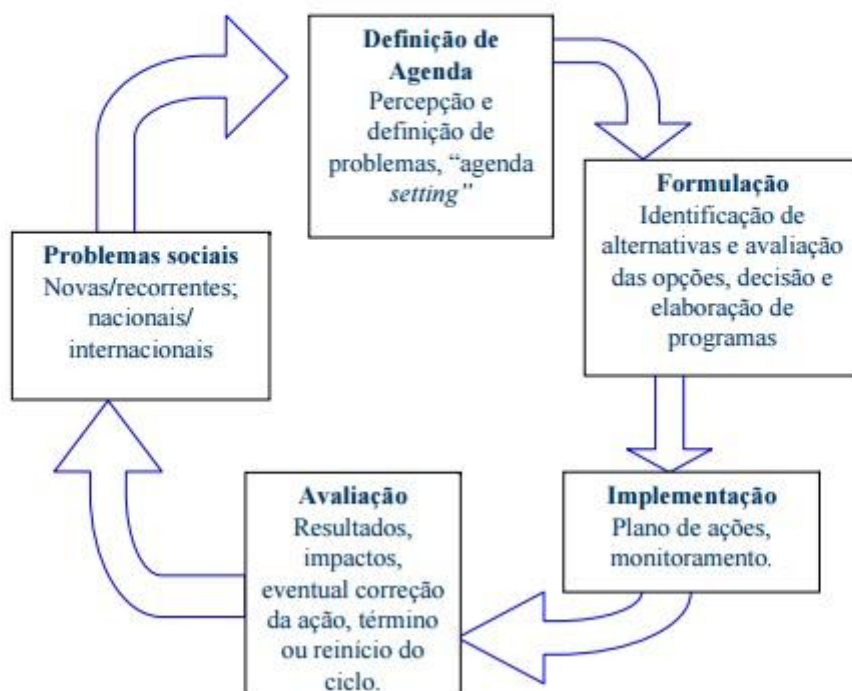


Figura 02 – Fluxograma de formulação e avaliação de políticas públicas<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Retirado de slide apresentado pelo professor em palestra do IV Seminário de Políticas Culturais da Casa Rui Barbosa (JANNUZZI, 2009).

Ou seja, para que uma política pública seja formulada, ela passa por diversas fases. A primeira corresponde à Definição de Agenda – também denominada Formação de Agenda -, em que são discutidas e definidas os problemas e prioridades, que questões serão tratadas, de modo a definir o foco da política. A segunda fase é a de Formulação em si da política. São identificadas e apresentadas soluções para os problemas colocados. A partir disso, são elaborados os programas a serem desenvolvidos e as metas que devem ser alcançadas. A terceira fase compreende a Implantação dos planos de ações elaborados e como eles serão monitorados durante o período de execução. A quarta fase refere-se à Avaliação e estuda os resultados, impactos e eventuais correções necessárias na política e suas ações. Essa etapa contribui para o sucesso e para a maximização dos resultados obtidos ao longo da efetivação dos planos de ação. A partir disso, são estabelecidos novos problemas culturais – no fluxograma estão problemas sociais já que o pesquisador é dessa área – e o ciclo de avaliação se reinicia. Para ser formulada, a política pública necessita assim de uma pluralidade de agentes, entre eles a sociedade civil – que apresenta suas demandas – e o poder público, através de suas instâncias executiva, legislativa e judiciária – para pensar discutir junto à sociedade, pensar estrategicamente e implementar essas políticas.<sup>6</sup>

Como essa pesquisa tem como foco as políticas públicas voltadas à área cultural – já que a maioria dos acervos estudados está localizada em órgãos ligados a essa -, é impossível falar dessa temática sem referenciar teóricos do campo. O professor e sociólogo Renato Ortiz, considera que a problemática da cultura brasileira é uma questão política porque “falar em cultura brasileira é falar em relações de poder.” (ORTIZ, 2005, p. 08).

Por sua vez, os pesquisadores Rachel Gadelha e Alexandre Barbalho, afirmam que há

alternância de interesses de acordo com distintos governos; políticas públicas de cultura alinhadas com afinidades artísticas pessoais dos gestores; utilização de círculos de amizade pessoal na obtenção de favorecimento/apoio a projetos culturais e o estabelecimento de uma relação de submissão e dependência, que perdurou muitos anos no Brasil e ficou conhecida como “cultura do balcão”. O Estado dava um pouco para (quase) todos, comprometendo aqueles que recebiam as benesses com gratidão e silencioso consentimento. (GADELHA; BARBALHO, 2013, p. 76)

<sup>6</sup> Essas etapas também são discutidas pela Ph.D. em Ciência Política e professora da USP, Marta M. Assumpção Rodrigues, que as estabelece como: 1) Preparação para a decisão política; 2) *Agenda setting* ou Formação de Agenda; 3) Formulação das políticas públicas a partir de diagnóstico e desenvolvimento de alternativas; 4) Implementação da política na máquina burocrática do Governo; 5) Monitoramento, avaliação pontual das ações do Governo sobre o impacto dessa implementação; 6) Avaliação dos resultados da política e/ou programa e orientação das tomadas de decisão. (RODRIGUES, 2010, p. 46-53).

Dessa forma, a cultura no Brasil sempre esteve articulada a determinados grupos sociais, dependendo do contexto histórico, e da relação desses com o Estado.

Na área sociológica, as políticas culturais são “consideradas ‘políticas sociais de última geração’, visto o caráter relativamente recente da presença governamental na área, situada em geral nos últimos cinquenta anos, ou seja, a partir do último pós-guerra. [pós Segunda Guerra Mundial]” (DURAND, 2013, p. 87). O sociólogo José Carlos Durand faz uma crítica a esse processo mundial, chamando-o de tendência privatista, que

busca a associação entre governo e iniciativa privada. Nesta fase, difunde-se o *marketing* cultural; a tendência predominante de nova elite de administradores culturais é a da crescente orientação mercadológica e “responsabilização” (ou seja, de prestação de contas, *accountability*), uma vez que as agências culturais de governo agora operam mais como contratadoras de serviços culturais do que propriamente como realizadoras de ações culturais. (DURAND, 2013, p. 89).

Ainda segundo Durand, é normal

apontar-se na gestão pública de cultura no Brasil, para além de sua importância mínima no orçamento de governo, quatro entraves persistentes: *a.* a fragmentação do fomento em um imenso conjunto de projetos sem conexão muito visível uns com os outros; *b.* a desarticulação crônica entre gestão municipal, estadual e federal; *c.* a descontinuidade de prioridades (quando são dadas a conhecer) e programas nas sucessões de governo; e *d.* dificuldades em se entrosar a gestão cultural com outras áreas afins (educação, turismo, ciência e tecnologia etc). (DURAND, 2013, p. 129).

Sobre os conceitos relacionados às políticas de acervo, segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística publicado pelo Arquivo Nacional, um acervo é composto por todos os documentos produzidos por entidade – pública ou privada – ou sob a guarda de uma entidade custodiadora – por exemplo, arquivo, museu, biblioteca. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 19).

Por sua vez, as políticas de acervo são definidas como um conjunto de critérios que determinam todos os aspectos da gestão de documentos de uma entidade produtora ou custodiadora. Portanto, traça diretrizes para a seleção, aquisição/recolhimento, descarte, condições de acesso, limpeza e preservação, de forma a assegurar a manutenção segura dos documentos ali existentes. Essas políticas estabelecidas em cada instituição com base na legislação vigente e em recomendações e órgãos/instituições internacionais e nacionais.

Importante destacar aqui que no âmbito arquivístico esse tipo de política é denominado políticas arquivísticas e no museológico, políticas museológicas, mas têm o mesmo objetivo mencionado acima. Essas políticas são estabelecidas em cada instituição com base na legislação vigente e em recomendações e órgãos/instituições internacionais e nacionais; são essenciais, como citado por funcionários do MISBH, para definir o que é elegível ou não a ser guardado pelo arquivo, museu ou filmoteca.

Trabalhou-se com três tipos de instituições diferentes: arquivo (APM), museu (MISBH) e os acervos universitários da EBA. No caso dos últimos, sua manutenção é viabilizada por iniciativas individuais de professores e estão inseridos em Laboratórios, ou seja, ainda não possuem a identidade de um acervo de museu, arquivo ou filmoteca, inclusive porque não possuem uma política de acervo institucionalizada.

## **1.2 Os primórdios das políticas de preservação da produção cultural e de acervos de imagem em movimento e as leis de incentivo à cultura em âmbito federal**

A partir das primeiras décadas do século XX,

o processo de urbanização e de industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano. (...) Com a Revolução de 30, as mudanças que vinham ocorrendo são orientadas politicamente, o Estado procurando consolidar o próprio desenvolvimento social. (ORTIZ, 2005, p. 40)

A concepção de homem brasileiro também passa por modificações radicais, surge uma ideologia do trabalho durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. O Brasil procura adequar-se culturalmente à lógica de um mundo “moderno”. (ORTIZ, 2005, p. 43).

Nesse contexto, surgem as primeiras discussões sobre o que é patrimônio nacional e sua preservação através da criação de instituições como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1936; o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937; e o Conselho Nacional de Cultura (CNC), em 1938. (RUBIM, 2007, p. 15).

Ainda segundo o professor Antonio Rubim, até a década de 1930, apenas foram “realizadas ações culturais pontuais, em especial, na área de patrimônio, preocupação presente em alguns estados. Nada que possa ser tomado como uma efetiva política cultural” (RUBIM in

RUBIM; BARBALHO, 2007, p. 14). A discussão sobre patrimônio documental e sua preservação nesse período estão vinculadas à ideia de um

conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, Decreto-lei nº 25/1937, art. 1º)

Essa concepção estava, entretanto, muito dirigida ao resguardo de bens artísticos de caráter arquitetônico, vinculados principalmente à Igreja e/ou ao Estado. Os primórdios da produção audiovisual brasileira não foram assim protegidos dentro dessas definições do SPHAN. O papel que essas instituições exerceram durante esse período estava mais atrelado a uma preocupação do Estado com a formação da identidade e moral da população brasileira e, especificamente no caso do INCE, da utilização do cinema como ferramenta de propagação de um discurso e de uma identidade nacionalista, que corroborasse com esse entendimento. Esse modelo prossegue durante a Ditadura Militar.

Os primeiros escritos mundiais em defesa da preservação de acervos de cinema, segundo informações do pesquisador José Quental, são *Une nouvelle source de l'Histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique* e *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, do polonês Boleslaw Matuszewski e datam de 1898. Discorrem sobre a “importância de preservar os registros cinematográficos relacionados aos grandes eventos históricos e de representação do poder (batalhas, posses, funerais etc.), e também do cotidiano das famílias e cidades.” (QUENTAL, 2010, p. 19). Essas discussões eram, entretanto, incipientes e em decorrência do desconhecimento de como lidar com a preservação dos acervos, a fácil combustão das películas de nitrato, a circulação de poucas cópias das películas, o próprio desinteresse e a priorização da produção de novos filmes em meio à competição com os mercados europeu e estadunidense, a maior parte da produção cinematográfica brasileira do início do século XX foi perdida. Além disso, no final da década de 1930, com o advento do cinema falado, várias empresas de cinematografia entraram em crise e os acervos foram abandonados ou destruídos. Grande parte dos filmes produzidos no Brasil no período mudo (até o final da década de 1930) foi perdida. Em grande maioria, os que foram salvos o foram por integrarem coleções particulares.

Segundo a pesquisadora e funcionária do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, Soraia Nogueira, os colecionadores, guardando os materiais cinematográficos às vezes sem ter como objetivo consciente a preservação, impediram “que muitos dos filmes e materiais se perdessem durante a história do cinema. Mesmo assim, muito foi perdido devido a problemas diversos decorrentes dos compostos químicos das películas.”. Na Europa e Estados Unidos boa parte do que foi produzido até 1900 foi salva, bem preservada e documentada, entretanto, de 1900 a 1913,

começaram a haver perdas mais sérias: 75% do cinema de então foram perdidos, enquanto que os outros 25% foram preservados e conhecidos graças aos colecionadores. Os proprietários das películas acreditavam que as imagens em movimento eram algo passageiro, e que as pessoas logo deixariam de se interessar em vê-las; por isso, depois de utilizarem os filmes, destruíam alguns negativos e cortavam outros para vendê-los como brinquedos infantis (no Japão), ou para fabricar pentes (na América Latina) ou vassouras. Assim as produções dessa época, incluindo filmes do período do cinema mudo, foram encontradas apenas nas coleções particulares. De 1913 até a chegada do som as perdas ainda foram grandes, correspondendo a 65%, principalmente no que diz respeito aos filmes alemães e italianos. (NOGUEIRA, 2004, p. 56-57).

A primeira onda de destruição do cinema mundial ocorreu na década de 1910, com a profissionalização e a padronização dos meios de realização de um filme. Segundo a pesquisadora Silvia Costa, em sua dissertação de mestrado em Memória Social, da primeira exibição pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière em 1895 até a consolidação do filme de longa-metragem após a Primeira Guerra Mundial,

a busca pela profissionalização e padronização dos meios de produção, de distribuição e de exibição renegou os diversos tipos de aparelhos, formatos e filmes curtos – populares atrações das feiras e casas de entretenimento (COSTA, 2013, p. 19)

iniciando sua fase industrial (CORREA JUNIOR, 2010, p. 35). Outro agravante é o reaproveitamento dos sais de nitrato de prata presente nas películas e da nitrocelulose nas indústrias (CORREA JUNIOR, 2010, p. 35-36) para fazer, por exemplo, vassouras de piaçava. Além disso, parte dos filmes de ficção desse período foi eliminada porque os colecionadores e pesquisadores consideravam que os filmes naturais retratavam um fato histórico ou acontecimento, mas os de ficção não. (CORREA JUNIOR, 2010, p. 33)

No Brasil, o pesquisador Carlos Roberto de Souza discute que, segundo relatório enviado a Gustavo Capanema<sup>7</sup> em 1938 e assinado por Edgard Roquette Pinto<sup>8</sup>, este teria criado uma filмотeca no Museu Nacional, que seria “um setor dedicado ao arquivamento de filmes com finalidades educativas”, constituindo uma coleção de filmes nacionais desde 1910. Entretanto, essa seria uma iniciativa pessoal, nunca incorporada às políticas do Museu. (SOUZA, 2009, p.15-17).

De 1927 a 1932, aconteceu a segunda onda de destruição, com a inserção da faixa de som falado à película fílmica e sua sincronização com a imagem, conjugadas em um único aparelho de reprodução. “A perda do interesse comercial nos filmes mudos é o ponto de partida para a fundação das primeiras cinematecas.” (COSTA, 2013, p. 19). A direção de filmes “torna-se uma arte em si, elaborando um código narrativo próprio” (COSTA, 2013, p. 55), ocorre uma melhoria na técnica e a valorização do cinema de ficção pelos intelectuais. (CORREA JUNIOR, 2010, p. 36). Os cineclubes corroboram para a defesa do cinema enquanto arte. (CORREA JUNIOR, 2010, p. 44)

Em 1932, a jornalista francesa Lucienne Escoubé definiu de forma objetiva o conceito de cinemateca moderna, envolvendo

a criação de um grupo de pesquisa que se proponha a prospectar filmes *quaisquer que sejam suas proveniências, suas tendências e suas épocas*, o armazenamento desse material original e a feitura de cópias deles, a criação de arquivos de *não filmes* (biblioteca, acervo fotográfico, cartazes etc.) e uma sala de repertório para o arquivo.

Finalmente, era preciso facilitar o acesso a esse material. (CORREA JUNIOR, 2010, p. 45)

Em 1929, foi fundado o Chaplin Club no Rio de Janeiro, cogitando em seu estatuto a criação de uma pequena filмотeca de clássicos. (SOUZA, 2009, p. 43), com a finalidade de montar um acervo que pudesse ser utilizado para exibição e discussões de filmes com os membros do clube, não visando inicialmente à preservação das películas.

Em 1934, Getúlio Vargas foi eleito pelo Congresso Nacional. Entre 1934 a 1945, o Estado varguista, em seu pleno autoritarismo, controlava as produções culturais ainda sem considerar a preservação da produção cinematográfica brasileira e dos filmes educativos produzidos pelo INCE como importante. Durante o Estado Novo (1937-1945), a cultura

<sup>7</sup> Ministro da Educação de 1934 a 1945, durante o Governo de Getúlio Vargas.

<sup>8</sup> Criador do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1932, além de membro do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e de outras associações de classe como a Academia Brasileira de Letras.

fomentava a nacionalidade e a identidade cultural brasileira, vinculada à educação. Na década de 1920 já havia a intenção de reformar a sociedade brasileira pela “via da reforma do ensino” e antes mesmo de 1930,

o cinema, depois da imprensa, era o meio de comunicação mais importante e, por isso, não causa surpresa o fato de que a ideia de utilizá-lo como meio de auxiliar o ensino já tivesse seus defensores antes mesmo que Fernando de Azevedo propusesse em 1928 a reforma do ensino, cujo programa de reorganização geral incluía o cinema educativo. (SIMIS, 2015, p. 25-26).

Entre 1930 e 1945, o cinema funcionou como importante meio para a veiculação do nacionalismo, tendo

destaque nos debates dos problemas políticos e econômicos brasileiros, pois as novas forças políticas – cuja origem deve ser associada ao tenentismo, à emergente burguesia industrial, às lideranças operárias, bem como aos movimentos artísticos dos anos 1920 -, adversárias das oligarquias que até então detinham o poder, identificavam a solução de seus problemas com soluções de tipo nacionalista. (SIMIS, 2015, p. 27-28)

O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), criado pelo Decreto Federal nº 24.651, de 1934, foi o primeiro órgão a se preocupar com esse tipo de questão. Vargas, em discurso citado por SIMIS, e proferido em 1934, destaca o papel pedagógico do cinema para a implantação da política nacionalista. O cinema seria

o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais apreenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. (VARGAS *apud* SIMIS, 2015, p. 29-30)

O INCE – regularizado pelo Decreto-Lei Federal nº 378, de 13/01/1937 e criado sob a iniciativa de Roquette Pinto – tinha como missão “registrar todas as atividades brasileiras ligadas à ciência, à educação, à cultura, e ao caráter popular, divulgando-as no âmbito da educação nacional.” (RANGEL, 2010, p. 49).

O Decreto-Lei Federal nº 1.915, de 27/12/1939, cria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que instituirá a censura no cinema e classificará a produção de filmes nacionais, a fim de conceder-lhes favores e prêmios.

O Estado Novo trouxe mudanças irreversíveis nas instituições da vida política e da administração pública, uma delas foi a transformação da relação entre a autoridade federal e a autoridade estadual, aproximando mais o Brasil de um governo verdadeiramente nacional. A autoridade federal passou a ter responsabilidade no bem-estar social e na organização de sindicatos operários, aumentando ainda mais o seu poder. Por outro lado, o poder dos governos estadual e municipal se corrói pela restrição das fontes tradicionais de receita tributária – entre elas o imposto de exportação. (SKIDMORE, 2010, p. 65-67).

Com o pós-guerra houve o reconhecimento da importância de se ampliar a guarda de acervos no mundo, houve assim um crescimento vertiginoso do número de cinematecas. Evidenciou-se “que a película cinematográfica e seu universo de atuação tinham uma natureza frágil e evanescente. Preservá-los implicava em uma profissionalização dos procedimentos internos quanto à conservação, manuseio e difusão dos filmes.” (HEFFNER, 2001). Porém, para que isso ocorresse, era necessário que se houvesse uma mudança de mentalidade com relação ao

valor de uma filmografia nacional e quanto ao papel do cinema dentro desta ou daquela sociedade. Mais diretamente requisitava a presença do Estado com agente político e financeiro decisivo na implementação de uma ação de salvaguarda de algo que deveria ser considerado patrimônio cultural nacional. Não foi por acaso que as cinematecas criadas nesse contexto constituíram-se na esfera pública, seja como verdadeiros arquivos nacionais de imagens em movimento, seja como órgãos com a incumbência de zelar pelo patrimônio cultural cinematográfico. (HEFFNER, 2001)

As cinematecas em outros países começaram a surgir na década de 1930 e seus acervos eram em grande parte compostos por doações ou depósitos de colecionadores. A criação da *International Federation of Film Archives* (FIAF) – sediada em Bruxelas, Bélgica – data de 17/06/1938, com a intenção de articular as políticas de preservação de filmes, através da troca de informações, filmes e materiais relacionados entre os primeiros arquivos de filmes emergentes –

Cinémathèque française (França)<sup>9</sup>, Reichsfilmarchiv (Alemanha), British Film Institute (Reino Unido) e o Museum of Modern Art Film Library (Estados Unidos) -, estabelecendo contatos internacionais. (DUPIN, 2013).

A história da primeira instituição com objetivo de preservar e disseminar acervos audiovisuais, estabelecida no Brasil, inicia-se em 1937. A Cinemateca Brasileira – até 1956, Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo – foi criada a partir da experiência de Paulo Emílio Salles Gomes<sup>10</sup> na Europa e sua articulação com o Chaplin Club, através de Plínio Sussekind Rocha<sup>11</sup>, e de sua amizade com Décio de Almeida Prado<sup>12</sup>. Esses três passaram a articular a visibilidade do cinema como arte no Brasil (CORREA JÚNIOR, 2007, p.84-85) através do movimento cineclubista. Foi fundado o Clube de Cinema de São Paulo, que em 1941 foi fechado pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) do Estado Novo e passou a funcionar clandestinamente na casa de Paulo Emílio e Lorival Gomes Machado. Em 1946, com o fim do Estado Novo, o cineclubes é reaberto e oficializado. Nesse mesmo ano, Paulo Emílio encontrava-se na França articulando e defendendo que

O cinema visto como arte necessitava de livre tráfego (alfandegário) para filmes que seriam usados como finalidades culturais. Ele argumentava, e fazia coro pela criação de leis para o depósito legal de filmes, o que na prática era um pedido de apoio formal da UNESCO para os cineclubes e cinematecas. (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 98-99).

Paulo Emílio percebeu em suas relações com a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) que, para se ter filmes e apoio da FIAF, era necessário mais do que abrir um cineclubes, deveria existir uma cinemateca ou filmoteca. (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 102). É aberto um Departamento de Cinema no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com uma Filmoteca, a qual o Clube de Cinema seria ligado. A Filmoteca se estabeleceu como membro efetivo da FIAF.

<sup>9</sup> É importante mencionar aqui que, a Cinemateca Francesa (Cinémathèque française) foi fundada em 1936, mas a ideia surgiu em 1935, da iniciativa de Henri Langlois e Georges Franju de salvar vários filmes, criando primeiramente um cineclubes – *Cercle du cinéma* – e posteriormente a Cinemateca, já com apoio financeiro de Paul-Auguste Harlé. Atualmente, a Cinemateca possui em sua programação mostras de filmes, exposições, preservações e restaurações etc. A experiência da Cinemateca Francesa inclusive serviu de inspiração para a criação da Cinemateca Brasileira assim como outras cinematecas ao redor do mundo.

<sup>10</sup> Historiador e crítico de cinema brasileiro; criou a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o primeiro curso superior de cinema no Brasil, na Universidade de Brasília (1965).

<sup>11</sup> Professor de Mecânica Celeste da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil comprou junto com Vinicius de Moraes, Paulo Emílio Salles Gomes um acervo de filmes para exibir aos alunos da universidade. (SIMONARD, 2006, p. 68-69)

<sup>12</sup> Professor e crítico de teatro.

Em 1951, Getúlio Vargas assumiu novamente a Presidência do Brasil, agora por voto popular, e não terminou seu mandato, suicidou-se em 1954. Três presidentes o sucederam: Café Filho (1954-1955), Carlos Coimbra da Luz (Novembro de 1955) e Nereu Ramos (Novembro de 1955-1956). Em 31/01/1956, assumiu através de eleições presidenciais, Juscelino Kubitscheck, que governou até 1961. Durante seu governo, o nacionalismo continuou muito presente e trouxe mais liberdade ao setor cultural. O desenvolvimentismo, que foi característico de sua gestão,

atinge todos os setores da vida do País, sobretudo o econômico, o artístico e o intelectual. [...] No setor artístico, o governo promove a revolução na arquitetura, dando sequência às realizações pioneiras de arte moderna iniciadas na gestão de Juscelino na prefeitura de Belo Horizonte, quando ali se construiu um dos mais belos conjuntos arquitetônicos do país – o complexo artístico da Pampulha. Como presidente, executa o ambicioso plano de construção de Brasília, para onde transfere o governo, tendo em Oscar Niemeyer o principal colaborador e criador. Na música popular, surge a bossa nova. Tudo isso acontece dentro de um espírito de liberdade de expressão que prepara terreno para o fortalecimento e definição do Cinema Novo (MORENO, 1994, p. 110-111).

Durante a década de 1950, a Filmoteca apoiou atividades relacionadas à cultura cinematográfica como a criação de cineclubes<sup>13</sup> e organizou seminários e festivais na tentativa de vincular as exhibições de filmes à percepção no público da necessidade de sua preservação como bens culturais e históricos. A partir de 1956, ela assume a personalidade jurídica de Fundação Cinemateca Brasileira, necessitando de financiamentos públicos municipais, estaduais e federais para se manter.

Em 30 de dezembro de 1955, através da Lei Municipal de São Paulo nº 4.854, a Comissão Municipal de Cinema cria uma taxa adicional sobre o imposto de diversões públicas que é revestido em um prêmio em duas categorias: qualidade e valor técnico e artístico. Segundo o pesquisador Fausto Correa Júnior, essa lei foi o “primeiro dispositivo legal brasileiro a fazer referência e tratar a preservação de filmes”. Ela também previa o depósito legal na Cinemateca Brasileira, semelhante ao das Leis de Incentivo à Cultura. (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 148-149).

Durante os anos de 1950, a terceira onda ocorreu devido à substituição do suporte fílmico de nitrato, altamente combustível, pelo acetato de celulose, não inflamável, denominado, por

<sup>13</sup> Em Belo Horizonte, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), foi fundado em 1951 e contava com exhibições aos sábados, cursos, debates etc. Dele originaram pensadores e cineastas belorizontinos. Para mais informações a respeito consultar o livro Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte (COUTINHO; GOMES (org.), 2001).

isso, de *safety film*. No Brasil, ocorreram vários sinistros, em que parte dos acervos foi destruída, devido à combustão espontânea de filmes de nitrato, entre eles: nos estúdios da Sonofilmes (1940), Atlântida (1952) e Brasil Vita Filmes (1957); na Filmoteca do Serviço de Informação Agrícola – SIA (1952) e na Cinemateca Brasileira (1957 e 2016).

Em 1957, aconteceu um incêndio na sede da Cinemateca Brasileira, provavelmente devido à combustão das películas de nitrato, em que foram consumidos cerca de dois mil rolos de filmes, além de equipamentos, fotografias e do arquivo administrativo da Cinemateca. Em consequência desse incêndio, os donos do local exigiram a retirada imediata dos filmes ali depositados. (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 150). O acervo e a sede foram então transferidos para o prédio da Bienal no Parque do Ibirapuera, a prefeitura emprestou alguns móveis e a Cinemateca começou a buscar recursos particulares e públicos para preservar seu acervo. Os depósitos não eram adequados, a segurança era precária, faltava pessoal. (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 152). Foi efetuado um convênio entre Cinemateca e Prefeitura de São Paulo que possibilitou a recontração dos funcionários dispensados, mas não conseguiu a cessão de imóveis por parte da Prefeitura para depositar o acervo.

Paulo Emílio pretendia que a Cinemateca Brasileira abarcasse a pesquisa e aquisição de documentos – películas, fotografias, cartas – sobre o cinema brasileiro, o tratamento – catalogação, contratipagem dos filmes -, preservação – através de armazenamento em condições adequadas de temperatura e umidade, restauração – e difusão – exibição de filmes, realização de seminários e festivais, empréstimo de cópias de filmes aos cineclubes. Nesse contexto também são fundados os primeiros cursos de cinema nas universidades brasileiras –na Universidade Católica de Minas Gerais (UCMG – atual PUC-Minas) e Curso Superior São Luiz, ambos cursos de curta duração criados no início dos anos de 1960; e com o curso de graduação na Universidade de Brasília (UNB) em 1965 e na Escola de Comunicações Culturais – atual Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) – em 1966. Em 1972, surgiu o curso de Cinema na Fundação Álvares Penteado (FAAP). Na década de 1980, foi criada a habilitação em Cinema na Escola de Belas Artes da UFMG (EBA-UFMG). Para financiar seu projeto, Paulo Emílio não se opunha a investimentos da iniciativa privada, entretanto, vislumbrava que o Estado deveria ser o patrocinador devido aos altos custos de se manter um acervo audiovisual. Esses possíveis patrocinadores, tanto do setor privado quanto do público, ainda não visualizavam o lucro que poderiam ter a longo prazo com os filmes antigos.

Até o início da década de 1950,

ainda não se tinha percebido que os filmes antigos, de qualquer origem ou gênero, poderiam, um dia, adquirir um valor renovado como material para programas de televisão, como imagens de arquivo a serem reempregadas na realização de novos objetos audiovisuais, como suporte pedagógico na educação ou como atração em retrospectivas temáticas de cineclubes ou centros culturais. (COSTA, 2013, p. 51).

Com o passar dos anos e avanços nas pesquisas sobre o suporte de acetato, constatou-se que, ainda que menos problemático que o nitrato, ele é frágil, pois é sensível à umidade. Entrando em contato com altas porcentagens de umidade, inicia-se um processo irreversível de desplastificação; a emulsão desprende-se e ocorre a síndrome do vinagre – odor característico de vinagre devido à liberação de ácido acético.

Em grande parte devido ao desinteresse do Estado no funcionamento da Cinemateca, apenas em 17/03/1961, a Fundação Cinemateca Brasileira conseguiu um convênio com o Governo do Estado de São Paulo, com duração de 10 anos, para construir a primeira reserva técnica climatizada do Brasil. A Cinemateca

queria muito mais do que isso: uma biblioteca especializada, fototeca e um arquivo de documentação à disposição do público, promover a difusão de seu acervo a uma grande diversidade de entidades culturais públicas, sobretudo, e também as privadas, bem como conferências, seminários, editar publicações, catálogos, programas, textos informativos etc. (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 228)

A verba de CR\$ 8.000.000.00 anuais por dez anos, teoricamente, seria razoável para desenvolver essas atividades, porém, na prática, não foi. Entretanto, segundo Fausto Correa Júnior, “o significado da assinatura desse convênio no panorama das políticas públicas de preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro é muito grande.” (CORREA JUNIOR, 2010, p. 229).

Em 1962, foi criada a Sociedade Amigos da Cinemateca, com o intuito de auxiliar financeiramente a Fundação Cinemateca Brasileira, entretanto, esse desejo não se concretizou. Em 1964, ocorre o Golpe Militar e, em 1968, o Ato Institucional nº 05 (AI-5). O convênio assinado com o Governo do Estado de São Paulo não é mantido e a Cinemateca somente abastecia os cineclubes.

O Estado que emergiu em 1964 não suportou mediações e nem vínculos democráticos do Estado com a sociedade civil, e irrompeu em uma sequência de atos institucionais, que atingiram também a máquina pública e a gestão do aparelho de Estado. (MARTINS *et al*, 2008, p. 136)

Durante a década de 1960, os movimentos artísticos eram caracteristicamente românticos revolucionários, marcados por versões de esquerda sobre “a brasilidade de ordem questionadora, de caráter nacionalista e intervencionista”. O Cinema Novo, apesar de considerar a modernização necessária, criticava as contradições geradas pelo processo de industrialização e optavam por temáticas populares em seus filmes, questionando a estrutura social. (MENDES, 2008, p. 268). Ainda segundo o historiador Ricardo Antônio Souza Mendes, pelo menos em um primeiro momento, o avanço do regime militar contra as esquerdas não atingiu de forma sistemática o campo da cultura porque grande parte dos integrantes dos movimentos culturais era da classe média e o enfoque eram os movimentos populares. (MENDES, 2008, p. 270).

Em 1966, é criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), que tinha como objetivo gerir o cinema brasileiro, estimulando e promovendo o cinema no Brasil através da formulação e execução de uma política governamental que congregasse a produção, importação, distribuição e exibição de filmes em território nacional e no exterior e o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. “A estrutura proposta para o INC apresentava forte presença do Estado, ao lado de uma pulverizada representação dos setores cinematográficos, mas sem a inclusão dos importadores.” (SIMIS, 2015, p. 212)

Em dezembro de 1968, é publicado o AI-5 que afeta profundamente o setor cultural. A noção de integração nacional, inserida na Doutrina de Segurança Nacional, estava diretamente relacionada à produção cultural, presente tanto “através da difusão da cultural em âmbito nacional, quanto pela via da eliminação dos sinais de conflito existentes dentro da sociedade brasileira naquele momento.” (MENDES, 2008, p. 274). Assim sendo, vários artistas foram convidados a deixar o país, organizadores de eventos foram presos, obras foram censuradas – em partes ou integralmente.

Em 1969, foi criada a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), “uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC” (AMANCIO, 2009, p. 103). Nas primeiras gestões, a Embrafilme teve ligações diretas ou indiretas com o Regime Militar devido às pessoas que

compuseram sua diretoria. Entretanto, essa subordinação será dissolvida gradativamente. (AMANCIO, 2009, p. 104).

Em 1975, O INC foi extinto e as atribuições da Embrafilme foram ampliadas.

A Empresa produziu, financiou, promoveu, distribuiu e premiou o filme brasileiro, além de cuidar de seu lado cultural, com orçamento ampliado por dotações, taxas e receitas diversas, todas advindas da própria atividade cinematográfica. (AMANCIO, 2009, p. 107).

O governo militar priorizou investimentos que visassem o desenvolvimento e a integração do Brasil enquanto nação. A intenção era expandir a indústria cultural e ampliar o mercado de consumo de bens culturais. (TOLENTINO, 2007, p. 09). Para MARTINS *et al*, entretanto,

o golpe de 1964 acelerou a dependência [do capital estrangeiro] e desarticulou a sociedade civil em uma proporção nunca vista na história do Brasil. O pensamento sobre o nosso país estancou nas décadas seguintes. As vertentes críticas do modelo de desenvolvimento saíram politicamente derrotadas em uma luta árdua pela autonomia do Brasil diante dos interesses internacionais. (MARTINS *et al*, 2008, p. 138).

Havia a crença de que o Estado era o único capaz de “zelar pelo *bem* de todos, inclusive, na interpretação autoritária, sendo apto a discernir o que é *exatamente* esse bem para todos. Nessa interpretação, não há instituição ou pessoa que deva se constituir um obstáculo” para esse dever ou interesses individuais sobrepostos aos coletivos. (MARTINS *et al*, 2008, p. 148).

Em 1976, é criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine), para assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas públicas para o cinema, normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas de produção, distribuição e exibição no Brasil. Em 1977, a Cinemateca constrói seu laboratório de conservação. Em 1978, ocorre outro incêndio e a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM recebem financiamento da Embrafilme. E em 1984, a Cinemateca Brasileira é incorporada ao governo federal como um órgão do Ministério da Educação e Cultura e hoje está ligada à Secretaria do Audiovisual (SAv).

Durante os anos de 1980 a Embrafilme enfrentou a crise econômica e a reorganização e redemocratização da sociedade civil (com a Anistia e as Diretas Já) reduzindo o número de filmes produzidos, sob o argumento da necessidade de uma qualidade mais competitiva e de uma campanha de difamação da imprensa, baseada em supostos favorecimentos e corrupção. (AMANCIO, 2009, p. 112).

O fim do regime militar ocorreu de maneira gradativa. A partir do governo de Ernesto Geisel (1974-1979), iniciou-se um processo de “distensão lenta, segura e gradual”, havia um esgotamento do modelo econômico desenvolvimentista do governo militar e a sociedade começava a reavaliar as opções políticas que adotou, revalorizando a democracia e questionando as torturas praticadas e os desaparecidos políticos ocorridos principalmente entre 1969 e 1974. O elevado preço do barril de petróleo – devido à Crise do Petróleo de 1973-1974 – e as altas taxas de juros internacionais estimularam o aumento da inflação e o agravamento da crise econômica brasileira e aumentando o desemprego. Foram concedidas anistias aos políticos cassados pelos atos institucionais, permitindo o retorno dos exilados ao país e aprovado o pluripartidarismo.

Em 1981, um grupo de militares da chamada “linha dura”, insatisfeito com o processo de redemocratização, promoveu o Atentado ao Riocentro, para incriminar a esquerda e desacelerar a abertura política. Esse atentado repercutiu na imprensa internacional e corroborou para que a sociedade brasileira rejeitasse ainda mais a Ditadura Militar e exigisse eleições diretas, culminando no movimento de Diretas Já (1983-1984).

Em 1985, José Sarney (1985-1990), assumiu interinamente a presidência da República e com a morte de Tancredo Neves, foi oficializado presidente da República. No mesmo ano, foi criado o Ministério da Cultura e a cultura continuou a ser debatida como política, mas também passou por um processo de privatização em que o Estado torna-se menos interventor, repassando suas responsabilidades de investimento em cultura e preservação do patrimônio cultural e da memória histórica<sup>14</sup> para os setores privados, através da criação de leis de incentivo como a Lei Rouanet (1991). (SIMIS, 2007, p. 145).

Durante a década de 1980, com a popularização do vídeo e das fitas de vídeo,

houve quem acreditasse que o problema da preservação audiovisual estaria resolvido. Os equipamentos portáteis de gravação e de reprodução, o baixo custo e a durabilidade do suporte, a capacidade de registro audiovisual para além de duas horas de duração, sem processamento químico em laboratório ou complexos mecanismos de manuseio (COSTA, 2013, p. 52).

O vídeo, entretanto, desencadearia a quarta onda de destruição maciça do cinema (BORDE *apud* COSTA, 2013, p. 53), devido à crença de que era um suporte seguro para preservação. Porém, as

<sup>14</sup> Entende-se a memória histórica como uma importante ferramenta de suporte da identidade de um povo e de suas reivindicações. Ao conceituá-la, Ulpiano Meneses afirma que, na construção social, a “memória fornece quadros de orientação, de assimilação do novo, códigos para classificação e para intercâmbio social.” (MENESES, p. 21-22).

fitas, em sua maioria, magnéticas, se não estivessem em condições adequadas de conservação, com o passar do tempo, perdiam facilmente o som e começavam a apresentar defeitos na imagem. Não migrando o suporte rapidamente no início desses problemas, a informação poderia ser perdida para sempre.

Segundo Gadelha e Barbalho, a redemocratização trouxe novas promessas de configurações sociais com importantes mudanças nas políticas sociais e com a gradativa participação da sociedade civil. Entretanto, as crises econômica e social que afligiam o país desde a década de 1970 impactaram nas políticas públicas da cultura, que oscilaram entre a criação do Ministério da Cultura, o desmonte de instituições importantes durante o governo Collor – como a Embrafilme – e o surgimento da primeira lei de incentivo à cultura no Brasil. (GADELHA; BARBALHO, 2013, p. 77).

A primeira lei de incentivo que previa a captação de recursos privados – de pessoa física ou jurídica – para investimento na cultura e preservação de bens culturais móveis, mediante dedução fiscal, data de 02 de julho de julho de 1986 e ficou conhecida como Lei Sarney. Previa ainda que o contribuinte, através do imposto de renda, deduzisse de sua renda bruta o valor de doações, patrocínios e investimentos realizados a favor de pessoa jurídica de natureza cultural – com ou sem fins lucrativos –, cadastrada no Ministério da Cultura.

Segundo seu art. 2º, entre os bens culturais, dignos de patrocínio e doações que abririam margem para uma documentação sob a guarda de um arquivo, cinemateca, museu ou centro cultural ser preservada ou de formação técnica de seus funcionários, encontram-se:

I- incentivar a formação artística e cultural mediante concessão de bolsas de estudo, de pesquisa, e de trabalho, no Brasil ou no exterior a autores, artistas e **técnicos brasileiros**, ou estrangeiros residentes no Brasil;

[...]

**III – doar bens móveis ou imóveis, obras de arte ou de valor cultural a museus, bibliotecas, arquivos, e outras entidades de acesso público, de caráter cultural, cadastradas no Ministério da Cultural;**

IV – doar em espécies às mesmas entidades;

[...]

VII – **patrocinar exposições**, festivais de arte, espetáculos teatrais, de dança, de música, de ópera, de circo e atividades congêneres;

**VIII – restaurar, preservar e conservar prédios, monumentos, logradouros, sítios ou áreas tombadas pelo Poder Público Federal, Estadual ou Municipal;**

IX – restaurar obras de arte e **bens móveis** de reconhecido valor cultural, desde que acessíveis ao público;

X – erigir **monumentos**, em consonância com os Poderes Públicos, que **visem preservar a memória histórica e cultural do País**, com prévia autorização do Ministério da Cultura;

**XI – construir, organizar, equipar, manter, ou formar museus, arquivos ou bibliotecas de acesso público;**

**XII – construir, restaurar, reparar ou equipar salas e outros ambientes destinados a atividades artísticas e culturais em geral, desde que de propriedade de entidade sem fins lucrativos;**

[...]

**XIX – doar arquivos, bibliotecas e outras coleções particulares que tenham significado especial em seu conjunto, a entidades culturais de acesso público**

(BRASIL. Lei nº 7.505/1986) *[grifo nosso]*.

Portanto, apresentava-se, pelo menos na legislação, uma preocupação em financiar o corpo técnico dessas instituições a se atualizar no Brasil e no exterior; o patrocínio a exposições, tão caras à divulgação de um acervo e do trabalho de preservação realizado pelos profissionais que o custodiam; e a doação e aquisição de acervos por parte do governo, bem como a restauração e conservação dos prédios que os abrigam.

O conceito de patrimônio e cultura por trás dessa lei remete ligeiramente ao momento de ampliação da noção da ideia de patrimônio que vinha ocorrendo desde a década de 1960 – com a mudança da concepção de documento histórico derivada da Escola dos Annales – e que perpassa as décadas de 1970 e 1980.<sup>15</sup>

A documentação será agora relativa ao campo econômico-social-mental: é massiva, serial, revelando o duradouro, a longa duração. Os documentos referem-se à vida cotidiana, às suas crenças coletivas. Os documentos não são mais ofícios, cartas, editais, textos explícitos sobre a intenção do sujeito, mas listas de preços, de salários, notariais, contratos, testamentos, inventários. (...) Eles [os historiadores a partir dos Annales] usavam documentos escritos de todos os tipos; psicológicos, orais, estatísticos, plásticos, musicais, literários, poéticos, religiosos. Utilizaram de maneira ousada e inovadora a documentação e as técnicas das diversas ciências sociais (...) e as técnicas para os tratamentos dessas fontes: teorias para o tratamento dessas fontes: teorias econômico-sociais, a informática, a reconstituição de famílias, a análise estatística, modelos, inventários, a lexicografia, a fotografia aérea, (...) o carbono 14, a genealogia, o microfilme, o gravador, a filmagem etc. (DOSSE, 1987; BURKE, 1990; LE ROY LADURIE, 1973 *apud* REIS, 2004, p. 23-24).

<sup>15</sup> A Escola dos Annales surgiu na França em 1929 a partir de um movimento dos historiadores Lucien Febvre e Marc Bloch, responsáveis pelo periódico *Annales d'histoire économique et sociale* (*Anais de História Econômica e Social*). A discussão a que essa pesquisa se refere iniciou-se na terceira fase da Escola dos Annales, liderada pelos historiadores Jacques Le Goff e Georges Duby e iniciada na década de 1970, que se voltava à utilização de novos tipos de documentos na pesquisa histórica e sua transdisciplinaridade, sua relação com outras Ciências Sociais e possibilidades de análise que seriam capazes de lhe oferecer, de forma a complementar e aprofundar seus estudos. Além disso, objetivava-se renovar os objetos analisados, as técnicas e os métodos utilizados para a escrita da História.

Com a Escola dos Annales, portanto, o objeto de estudo da História, muda de grandes homens e acontecimentos para todos os homens e seus registros. Documento, portanto, passa a ser tudo o que foi produzido pelo homem no tempo e no espaço, além das fontes escritas. Além disso, a verdade contida no documento histórico é relativizada no que tange a sua neutralidade, dependendo de quem o produziu e com quem intenção. Patrimônio passa a ser definido então como uma memória do futuro universalizada e tudo o que é produzido pela humanidade passa a ser considerado como digno de preservação para as próximas gerações. No campo arquivístico, essa renovação de fontes permitiu a diversificação de técnicas de processamento e de preservação documental mais sofisticadas e complexas. A inserção de novos suportes e de tecnologias de informação teve grande impacto nas práticas arquivísticas.

Contemplando esses dois movimentos – de dedução fiscal e de modificação do objeto da História –, são criadas ações de resgate e construção de memórias institucionais,

muitas instituições passam a desenvolver programas e projetos no sentido de preservar e, ao mesmo tempo, promover economicamente as manifestações das chamadas culturas populares. Essa é a grande mudança na interface entre cultura e economia nas últimas décadas: ao inserir a cultura popular no circuito de consumo global, sem contudo, comprometer a preservação das tradições, são as chamadas indústrias de criatividade, que buscam delinear, no espaço econômico, um novo lugar de produção de valor, no qual o trabalho estético, artístico e cultural possa ser incorporado ao sistema produtivo, em termos de agregação de valor. (TOLENTINO, 2007, p. 09-10).

As empresas podiam, portanto, patrocinar atividades culturais e de preservação ao patrimônio de acordo com seu interesse, desde que os locais, ainda que de sua propriedade, fossem abertos ao público. Uma das críticas às leis de incentivo é que elas

retiram o poder de decisão do Estado, ainda que o recurso econômico utilizado seja público, e colocam a decisão em mãos da iniciativa privada. (...) A política de cultura, suas deliberações, escolhas e prioridades, são propriedade das empresas e suas gerências de marketing. (PINTO, 2010, p. 14)

Como as ações e os investimentos culturais nessas empresas normalmente eram – e ainda são – articulados pelos departamentos de comunicação e marketing, prefere-se investir em algo que dê maior visibilidade ao negócio como a memória institucional da empresa – se ela, ou seu titular, tiver representatividade cultural, histórica, política e/ou social para o país, estado ou município –,

em shows e produções culturais, ao invés da preservação do patrimônio documental e da memória do país concentrados em arquivos sob a custódia do poder público.

Segundo Paul Tolila, os fluxos internacionais de produtos culturais na economia mundial entre 1980 e 1990 quadruplicaram. (TOLILA, 2007, p. 35).

Ironicamente, a Constituição de 1988, define que é competência da União, bem como dos governos estaduais e municipais proporcionarem os meios de acesso à cultura, à educação e à ciência (BRASIL, art. 23, inciso IV).

A Lei Sarney teve curta duração,

mas teve o mérito de apresentar aos produtores culturais uma nova possibilidade de financiamento, com o ingresso de outros atores (empresários e contribuintes) e apontar para a atenuação da relação de dependência direta do Estado, apesar dos recursos continuarem sendo públicos. Estimulou também o início da necessidade de profissionalização dos agentes da cultura. (GADELHA; BARBALHO, 2013, p. 77)

Segundo Antonio Moreno, essa época indicava ao cinema brasileiro,

a possibilidade de um cinema maior, mais contundente nos temas e mais próximo do público, foi, contudo, abruptamente encerrada pelo ‘dilúvio’ do governo Collor [...] que paralisou toda a atividade cinematográfica. Desempregou e desarticulou uma classe que, a duras penas, tentava se reunir e ter representatividade. (MORENO, 1994, p. 232).

Em contraposição, Antonio Rubim afirma que a Lei Sarney, durante uma escassez de recursos estatais, “funcionou como outro componente no jogo de ambiguidades que caracterizou a chamada Nova República. O Estado aparentemente cresce, mas o mercado ganha poder de decisão.” (RUBIM, 2007, p. 25).

No final do mandato de Sarney houve eleições diretas. Fernando Collor foi eleito presidente da República e seguiu uma política neoliberal e globalizada de redução do Estado do bem-estar social; privatizou uma série de empresas estatais, fechou outras; promoveu o livre comércio e a concorrência no mercado. Devido a essa linha de ação político-econômica, Collor sancionou em 1991 a Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet, que revogou a Lei Sarney. Além disso, foi instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultural (Pronac), estabelecendo formas das instituições captarem e canalizarem recursos que contribuam, entre outras medidas, para “preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico”, visando a “construção, formação, organização, manutenção, ampliação e equipamento de

museus, bibliotecas, arquivos e outras organizações culturais, bem como suas coleções e acervos” (Art. 3º, inciso III). O apoio a esses projetos é feito através do incentivo aos projetos culturais ou do Fundo Nacional de Cultura (FNC).

O FNC é destinado a

financiar qualquer tipo de produção cultural de retorno financeiro baixo, e é administrado pela Secretaria da Cultura. Os projetos, seus orçamentos e viabilidade são analisados por “órgão técnico competente” do próprio governo. Os recursos do fundo vêm do governo federal (Tesouro Nacional), de doações e legados, além de 1% de arrecadação de Fundos e Investimentos Regionais, 3% das loterias esportivas, da conversão da dívida externa e do reembolso de empréstimos feitos ao próprio fundo. O FNC financia até 80% de um projeto cultural, e começou a funcionar com um saldo inicial de 400 milhões de cruzeiros doados pelo governo federal. (MARSON, 2012, p. 43)

Por sua vez, através do mecanismo de incentivo a projetos culturais, é possível que

os contribuintes (pessoas físicas e jurídicas) patrocinem um projeto cultural, e o total do dinheiro investido pode ser deduzido do imposto de renda, em um percentual estabelecido anualmente pelo governo federal. O incentivo a projetos culturais pode ser utilizado para as artes cênicas; **livros sobre arte, literatura e humanidades**; música erudita ou instrumental; artes visuais; **doações para museus, bibliotecas, arquivos e cinematecas**; produção cinematográfica e videofonográfica; e **preservação do patrimônio cultural material e imaterial**. (MARSON, 2012, p. 43-44). *[grifo nosso]*.

Ou seja, enquanto o investimento do Fundo é direto e derivado de arrecadação e outros recursos públicos, mais voltado à produção audiovisual, enquanto o do incentivo aos projetos necessita de viabilização dos benefícios fiscais para investidores que apoiam esse tipo de projeto cultural através de doação ou patrocínio e estabelece claramente que abarca iniciativas de preservação desse tipo de produção cultural.

Diferente da Lei Sarney, na Lei Rouanet é utilizado expressamente o termo patrimônio em suas três dimensões: artístico, cultural – ligado à cultura material e imaterial – e histórico. Há de 1986 a 1991, de certa forma, a ampliação do conceito de cultura e do tipo de memória que será preservado, já que, além da memória oficial, será classificada como patrimônio uma série de costumes populares como os saberes, os modos de fazer, as celebrações, festas e danças populares, lendas, músicas e outras tradições de um grupo de indivíduos.

Seguindo essa tendência de investimento, há a criação do fundo federal – já citado – e de fundos estaduais de cultura. Dessa forma, o Estado investe em projetos sem necessidade de

captar a verba e as instituições criam associações culturais, associações de amigos ou organizações da sociedade civil de interesse público (OCIPS) para captá-la. Para além de ajudar a preservar a cultura e o patrimônio, o patrocínio a esses projetos é visto pelas empresas como uma forma de humanizar suas imagens para os clientes. Há ganho para a imagem institucional, agregação de valor à marca da empresa, reforço de seu papel social, benefícios fiscais – dedução de impostos –, retorno de mídia – de certa forma, mais barato do que o que é investido em propagandas publicitárias – e aproximação do público alvo.

Com essa opção político-econômica, a lógica das leis de incentivo

torna-se componente vital do financiamento à cultura no Brasil. [...] A predominância dessa lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados (RUBIM, 2007, p. 25)

Em meados de 1991, iniciaram-se as denúncias de irregulares de seu governo na imprensa, foi revelado um esquema de corrupção que compromete a imagem do presidente e foi aberto um inquérito para apurar a situação. Foi aberto um processo de impeachment, impulsionado pela presença maciça do povo nas ruas. A Câmara dos Deputados votou em peso pelo impeachment de Collor e ele renunciou antes mesmo de ser condenado. A presidência foi assumida por seu vice, Itamar Franco (1992-1995), que retomou alguns órgãos estatais extinguidos por Collor como o Ministério da Cultura e restituiu a Lei do Audiovisual – Lei Federal nº 8.685/1993 – restabelecendo os incentivos ao audiovisual brasileiro.

Em 1992, com o cinema digital, iniciou-se a quinta onda de destruição. O cinema, até então filmado em película, é substituído pelo digital. Isso ocorre em uma

mudança gradual onde é possível identificar quatro técnicas convivendo simultaneamente: filmes que se filma e se projeta em suportes fotoquímicos tradicionais; filmes que se filma em suportes fotoquímicos e digitais e se projeta em suportes fotoquímicos; filmes que se filma em suportes digitais e se projeta em suportes fotoquímicos; e filmes que se filma e se exhibe em suportes digitais. (COSTA, 2013, p. 19)

Entre 1995 e 2002, as teorias neoliberais e as privatizações tiveram seu ápice no Brasil. Ocorreu uma reformulação dos órgãos ligados à cultura, a modernização dos museus nacionais, dos programas de patrimônio histórico, artísticos e cultural, a criação de uma política do patrimônio imaterial e a política para a promoção do cinema. (PINTO, 2010, p. 13). Suas duas

gestões foram marcadas por uma política cultural determinada pelo mercado. Sua administração era pautada na eficiência do gerenciamento público,

o Estado deveria se ater exclusivamente à política social estimulando a privatização e investimentos econômicos do setor privado. Esperava-se das instituições públicas autonomia financeira e administração voltada para resultados, semelhante a uma lógica empresarial. [...] Durante o governo de FHC, as políticas públicas estiveram sob a égide do mercado [...] A nova política cultural priorizou o patrocínio cultural e o empoderamento da esfera privada. (GADELHA; BARBALHO, 2013, p. 77-78).

Segundo os pesquisadores Marcela Belem e Julio Donadone,

Esta lógica de financiamento que privilegia o mercado, ainda que pelo uso de recursos públicos, se expandiu para estados e municípios e foi incorporada por outras leis nacionais. Este formato propõe uma parceria entre o poder público e o setor privado, na qual o primeiro abdica de parte dos impostos devidos pelo segundo, e este, em contrapartida, investe recursos próprios na promoção de determinado produto cultural. (BELEM; DONADONE, 2013, p. 51)

As empresas que injetavam dinheiro é que definiam que projetos culturais deveriam ser financiados ou não, moldando o trabalho artístico ao mercado. O discurso identitário, segundo o professor Alexandre Barbalho, segue a “lógica do mercado globalizado. Uma vez posto em xeque o lugar unificador e integrador da identidade nacional, parece prevalecer o discurso liberal da diversidade, onde todos são iguais perante o mercado.” (BARBALHO, 2007, p. 56)

As leis de incentivo foram se consolidando ao longo da década de 1990, o que viabilizou montantes significativos de recursos para o custeio de projetos culturais, mas apresentou várias distorções. Algumas das dificuldades eram conciliar os interesses dos movimentos sociais, empresas e governos, para estabelecer contrapartidas para todos os grupos; criar mecanismos de desconcentração regional na utilização dos recursos de incentivo e que orientassem recursos conforme as prioridades setoriais dos agentes públicos. (PINTO, 2010, p. 16).

Além da concentração regional de projetos principalmente do Sudeste aprovados pelas leis, existiam ainda poucas iniciativas de utilizar esse tipo de incentivo para a preservação, tratamento e difusão de acervos representativos para a história e cultura brasileira.

Em 2000, segundo o professor e pesquisador Luiz Nazario, a Cinemateca recebeu verba de R\$ 1 milhão do Governo Federal para catalogação do acervo, “melhora das condições de guarda e a duplicação emergencial de títulos em vias de desaparecimento.” (NAZARIO, 2009, p.

179). Para realização do Diagnóstico o Cinema Brasileiro, primeiro Censo Cinematográfico do Brasil<sup>16</sup>, recebeu recurso da Petrobras; da BR Distribuidora para instalar novos projetores em sua sala de exibição; e captou através de Cosette Alves, presidente da Sociedade Amigos da Cinemateca, recursos para inaugurar o Centro de Documentação e Pesquisa (CDP). (NAZARIO, 2009, p. 181).

Entre 2003 e 2011,

têm-se uma reavaliação do que seria a identidade nacional brasileira que aponta para o pluralismo e a incorporação de expressões culturais historicamente excluídas. [...] Há, por sua vez, a crítica à concepção mercadológica da cultura e a cobrança do papel fundamental do Estado como elaborador e executor de políticas culturais. (BARBALHO, 2007, p. 56)

Durante a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (2003-2008), foram feitas consultas e fóruns com

participação de diversos segmentos da área artística e da sociedade geral, onde ficaram evidenciadas tanto as distorções acarretadas pela forma da aplicação da lei, quanto sua extrema importância para o setor artístico-cultural. Estavam abertos os primeiros canais de diálogo entre o MinC e a sociedade civil. (CALABRE, 2007, p. 98)

Foram desenvolvidos ainda grandes projetos de digitalização, indexação e disponibilização de documentos em plataformas online em arquivos<sup>17</sup>. Um exemplo é o projeto *Memórias Reveladas*, que abarcou uma série de projetos no Arquivo Nacional e em 13 arquivos estaduais com investimentos do Banco do Brasil, Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), da Caixa Econômica Federal, da Eletrobrás e da Petrobras.

<sup>16</sup> O Censo Cinematográfico Brasileiro se organizou em quatro eixos básicos: 1) levantamento e exame do acervo existente, concentrado e disperso; 2) duplicação de filmes ameaçados de desaparecimento por deterioração; 3) divulgação do trabalho e de seus resultados; 4) estudo de medidas legais para a proteção do patrimônio audiovisual. A ideia desse último princípio, segundo Souza era a criação de uma Política de Preservação do Acervo Brasileiro de Imagens em Movimento e para isso era imprescindível saber o que sobreviveu do século XIX até hoje. (SOUZA, 2009, p. 258).

<sup>17</sup> Deve-se considerar aqui que, a internet no Brasil começa a se popularizar na década de 1990 ainda no sistema de internet discada, que apresentava uma série de limitações como a velocidade de *upload* e *download* para a disponibilização de acervos em plataformas *online*. Além disso, os próprios computadores não eram tão desenvolvidos como os que serão produzidos a partir dos anos 2000. No início do século XXI também, começará a comercialização e popularização da tecnologia ADSL (*Asymmetric Digital Subscriber Line*), que permitiu um *upload* de maior velocidade que a internet discada e *download* de alta velocidade. Assim, as possibilidades permitidas pelos avanços tecnológicos e conhecimento por parte dos gestores de instituições que possuíam sob a sua guarda acervos de interesse nacional das leis de incentivo e captação de verbas para projetos através delas, permitiram o aumento de iniciativas nesse sentido.

Também foi aumentado de 0,2% para 0,7% o orçamento da União para a cultura, comparado ao Governo FHC; mudou-se a Lei Rouanet, propondo o fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura (FNC); elaborou-se uma política integrada de patrimônio e criação de rede de apoio à preservação patrimonial; fundamentaram-se as políticas públicas de cultura nas demandas dos movimentos sociais culturais, levantadas em processos participativos e tentou-se diminuir as desigualdades regiões na submissão de projetos à Lei. Em contraposição, ainda que tenham ocorrido modificações e avanços em algumas áreas, as leis de incentivo mantiveram seu papel como principal instrumento de fomento e, ainda que o Fundo Nacional de Cultura tenha se fortalecido, seus valores são reduzidos em comparação aos incentivos oriundos do Mecenato; as desigualdades regionais na aprovação de projetos continuaram – ainda que tenham ocorrido modificações a fim tornar a distribuição mais igualitária –; e o acesso não é universal. (LINDNER, 2014, p. 65-66)

Segundo o pesquisador Marcelo Gruman, a Lei Rouanet vem sendo repensada pelo Ministério da Cultura e numa série, intitulada *Diálogos Culturais*, o ministro Juca Ferreira,

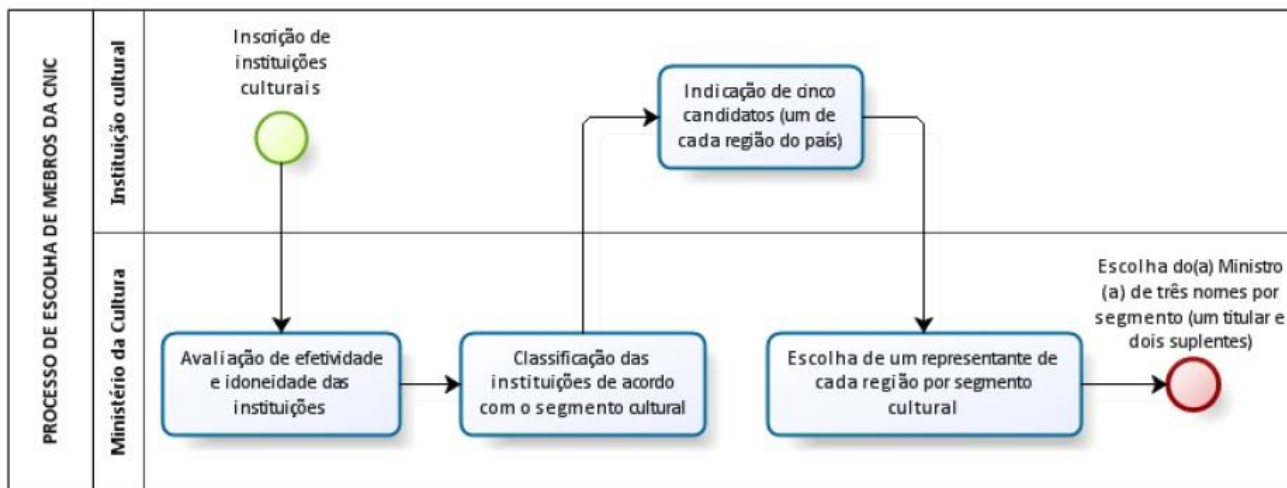
apresentou à sociedade civil a proposta de reformulação da lei, apontando as distorções do modelo de financiamento atual. Alguns exemplos: de cada dez reais captados, nove são de recursos públicos de incentivo fiscal; 3% dos proponentes captam cerca de 50% dos recursos; a região norte capta menos de 1% dos recursos; a região sudeste capta 80% dos recursos e, destes, apenas 1% é captado pelo estado do Espírito Santo. (GRUMAN, 2010, p. 153)

Entre as propostas, encontram-se, por exemplo, novos critérios para a renúncia fiscal:

1. critérios específicos para incentivar a criação, a democratização do acesso e a economia da cultura;
2. quanto mais orientado às políticas públicas, maior a renúncia fiscal;
3. quanto mais orientado à democratização do acesso, maior a renúncia fiscal;
4. todos os segmentos culturais com alta pontuação podem receber 100% de renúncia;
5. empresas que realizam editais serão beneficiadas com mais renúncia fiscal;
6. criação de um sistema nacional de informações de incentivos;
7. aumento do percentual de renúncia fiscal para pessoa física (10%)
8. pelo menos 20% para produção independente, no caso de institutos ligados a patrocinadores. (GRUMAN, 2010, p. 153)

Em 2010, como tentativa de modificações dessas questões, a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) - órgão colegiado de assessoramento integral do MinC, previsto na Lei Rouanet e formado por grupos técnicos dos segmentos culturais e plenário composto por

presidentes de órgãos da hierarquia federal ligados à cultura como o IPHAN, o IBRAM e a ANCINE - mudou seu fluxo de formação, como estabelecido no fluxograma abaixo por Maíra Costa:



**Figura 03** – Fluxograma de formação da CNIC. (COSTA, 2013, p. 77).

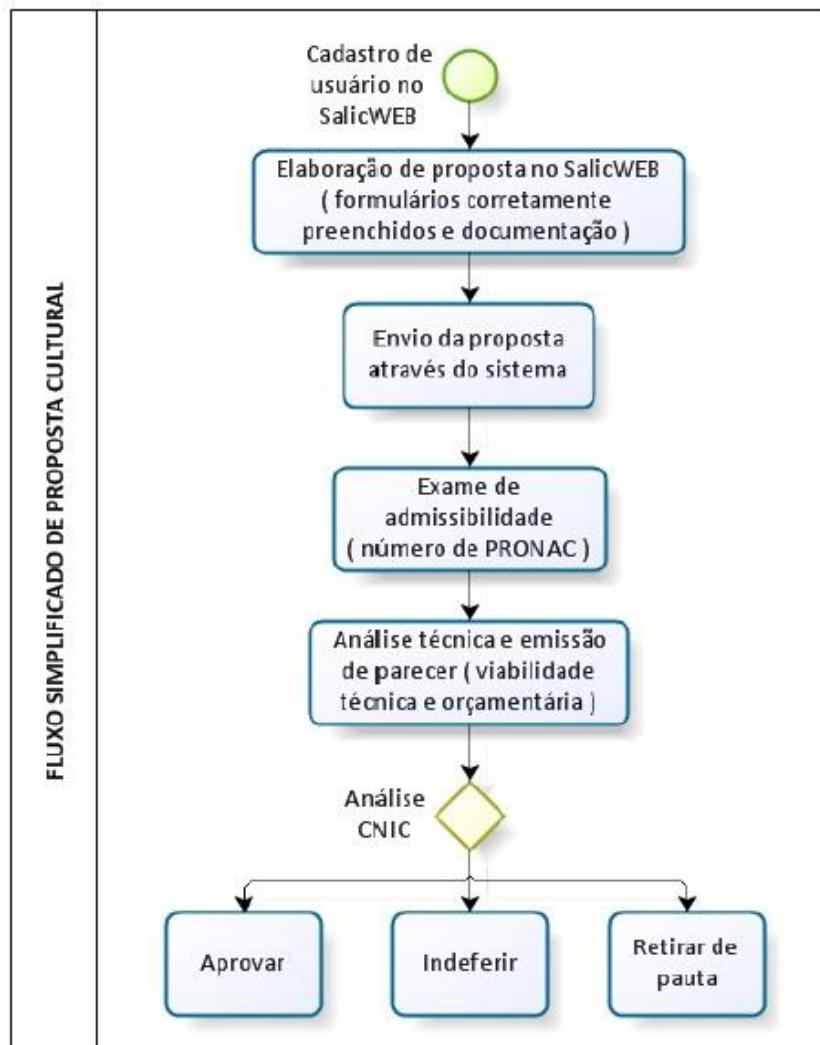
Anteriormente ao mandato de 2011-2012, o edital a composição da CNIC era aberto para

a seleção de vinte e uma instituições (três de cada segmento), e elas próprias deveriam indicar seus representantes, sem nenhuma preocupação com distribuição territorial. O objetivo da mudança foi possibilitar que todas as regiões participassem da deliberação e ajudassem a promover a cultura de suas regiões. Essa foi uma das medidas tomadas em prol da democratização do acesso e da produção cultural, visando diminuir o desequilíbrio regional, um dos pontos de maiores críticas à lei.

Os membros da comissão têm mandato de dois anos, prorrogáveis por mais dois, devendo ter o mandato renovado por nova seleção do Ministério. Essa regra veio a ser estabelecida no Regimento Interno da CNIC, em 2010. (COSTA, 2013, p. 77)

Os pareceristas dos projetos encaminhados à Lei Rouanet são pessoas cadastradas em um banco de dados do MinC por um a cinco anos, selecionadas por edital aberto, em que é exigida comprovação de experiência de pelo menos dois anos da área cultural para qual está se candidatando. Essas pessoas são responsáveis por analisar principalmente o orçamento e as questões técnicas dos projetos, verificando a viabilidade de sua execução. Após aprovação do projeto, ele é encaminhado aos membros da CNIC que também o avaliam de acordo com a área de especialização de cada um e definem se ele segue para o julgamento em reunião plenária. Em reunião, ele é novamente avaliado, dessa vez, quanto ao seu conteúdo. Se aprovado, segue para o

Ministro da Cultura, que raramente se opõe à decisão da Comissão. Esse fluxo pode ser visualizado no esquema elaborado por Maíra Costa:



**Figura 04** – Fluxograma de tramitação simplificada de análise de projetos da Lei Rouanet submetidos aos MinC (COSTA, 2013, p. 85).

Após essa etapa, os projetos podem captar verba do setor privado ou patrocinador.

Maíra Costa chegou à conclusão de que a Lei Rouanet “é um incentivo indireto do Estado à Cultura, e por isso é importante que os projetos incentivados estejam alinhados com a sua política.” Entretanto, falta

estabelecer e fortalecer os mecanismos do Pronac, e, paralelamente, mudar o costume técnico-burocrático da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura. Para isso não basta

criar uma nova lei de incentivo, é necessário o esforço de colocá-la em prática. (COSTA, 2013, p. 106)

## Durante o Governo de Dilma Rousseff( 2011-2016), a continuidade

tornou-se crucial para a maioria dos programas e projetos em andamento e, em especial, para aqueles que adquiriram visível centralidade: SNC [Sistema Nacional de Cultura]; PNC [Plano Nacional de Cultura]; relações entre políticas de cultura, educação e comunicação; política nacional de financiamento; Programa Cultura Viva, dentre outros. (RUBIM, 2015, p. 17)

Quanto às leis de incentivo, segundo o pesquisador Antonio Rubim, percebeu-se que a ausência de

uma nova política de financiamento corrói as iniciativas do ministério, inclusive aquela primordial de fazer o Estado assumir um papel mais ativo na cultura, além de criar obstáculos consideráveis para a preservação e promoção da diversidade cultural, devido à compatibilidade entre políticas culturais e de financiamento. [...]

A política de financiamento foi esquecida e desconsiderada de modo preocupante. Hoje as leis de incentivo representam cerca de 80% do financiamento do Estado Nacional para a cultura no Brasil e o FNC perfaz apenas aproximadamente 20% do financiamento. (RUBIM, 2015, p. 21)

Esses estudos chegaram à conclusão de que, se submetida à política nacional de cultura, a política de financiamento deveria garantir:

1. Papel ativo e poder de decisão do Estado sobre as verbas públicas; 2. Mecanismos simplificados de acesso aos recursos, respeitadas as exigências de acompanhamento responsável e rigoroso na utilização dos recursos públicos; 3. Instâncias democráticas e republicanas de deliberação acerca dos financiamentos; 4. Distribuição justa de recursos, considerando variedade de áreas culturais, segmentos sociais e regiões; 5. Modalidades diferenciadas de financiamento em sintonia com os tipos distintos de manifestações culturais, acionando, por exemplo: empréstimo, micro-crédito, fundo perdido, fundo de investimento, mecenato, marketing cultural, financiamento colaborativo e outras modalidades a serem imaginadas; 6. Ampliação dos recursos do FNC e sua regulamentação, garantindo a destinação exclusiva de seus recursos para atividades culturais da sociedade e assegurando uma seleção realizada de modo democrático e republicano por pares reconhecidos pelo campo cultural; 7. Divulgação ampla de todos os mecanismos de financiamento do Estado Nacional, visando informar e incorporar novos agentes, grupos e comunidades culturais. (RUBIM, 2015, p. 22).

Desde o dia 12 de maio de 2016, devido ao afastamento da presidente Dilma Rousseff, decorrente do processo de Impeachment, seu vice-presidente, Michel Temer, assumiu interinamente a Presidência da República. Em uma Reforma Ministerial, decretada pela Medida

Provisória nº 726, o presidente extinguiu o Ministério da Cultura (MinC) e vinculou novamente as políticas culturais ao Ministério da Educação, que volta a se chamar Ministério da Educação e Cultura. Devido a essa medida, ocorreu manifestação da classe artístico-cultural nas redes sociais e outros meios de acesso à informação. Poucos dias após a publicação da mencionada medida provisória no Diário Oficial da União (DOU), o governante teria indicado a criação de uma Secretaria Nacional de Cultura, ligada à Presidência da República, mas sem o mesmo *status* de um Ministério. (EM, 15/05/2016). Em 18 de maio, Marcelo Calero, foi anunciado Secretário Nacional de Cultura. Em 23 de maio, a Secretaria voltou a ser Ministério. Entre as crises com o setor cultural e político, no dia 18 de novembro, Calero pede demissão. A situação das políticas culturais, bem como de órgãos ligados ao Ministério da Cultura que visam à produção e a preservação de acervos de interesse para a cultura e história do país, como a Agência Nacional do Cinema, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto Brasileiro de Museus, é incerta.<sup>18</sup>

### ***1.2.1 Uma política nacional de preservação audiovisual***

No que diz respeito a uma política de preservação audiovisual, a salvaguarda do patrimônio de imagens em movimento no Brasil é praticamente ausente, até o início do século XXI, das discussões sobre a preservação do patrimônio cultural e das políticas de audiovisual. (LINDNER, 2014, p. 20). Existem políticas específicas quanto à produção, distribuição e exibição de produtos audiovisuais brasileiros, quanto à documentação de arquivos administrativos dos governos, porém

não há legislação específica de proteção ao bem cinematográfico; as cópias de exibição, brasileiras e estrangeiras, são destruídas após a exploração comercial; a lei de depósito legal de títulos brasileiros raramente é cumprida; não há lei de depósito legal para títulos estrangeiros; não há legislação prevendo repatriamento de matrizes de filmes brasileiros no exterior; o filme virgem preto e branco está cada vez mais caro e raro, e sua importação para preservação não tem redução de tarifa ou imposto, implicando o uso de filme colorido para obras realizadas em tons de cinza [...] Para os governos, interessa mais patrocinar um filme novo que restaurar um filme antigo. (NAZARIO, 2009, p. 183).

<sup>18</sup> O Arquivo Nacional (AN), também passa por crises mesmo subordinado ao Ministério da Justiça desde 2011.

Para a pesquisadora Maria Laura Bezerra Lindner – mais conhecida como Laura Bezerra –, até o início do século XXI, a preservação audiovisual no Brasil é fruto da combinação de três fatores principais: o lugar que a cultura ocupa nas políticas culturais no país; o espaço destinado ao patrimônio nas políticas de cultura; as questões privilegiadas nas políticas de cinema (LINDNER, 2014, p. 18). Certas políticas do governo contribuíram para avanços, em determinados aspectos, nas ações de preservação de produções cinematográficas e seus derivados – materiais de divulgação, trilha sonora, etc –, entretanto, outras dificultaram esse trabalho. Entre os avanços são citados pela pesquisadora, a incorporação da Cinemateca Brasileira ao Governo Federal (2014, p. 116) e entre as dificuldades, a concentração de incentivos de em algumas áreas de captação – normalmente as mesmas em que se concentra a produção audiovisual – e regiões – em especial sudeste e sul do Brasil -, estruturação dos órgãos nacionais – Secretaria do Audiovisual (SAv), Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e o Conselho Nacional de Cinema – (2014, p. 65) e a instabilidade de quadro funcional (2014, p. 143). Para a pesquisadora,

O cinema é, ao mesmo tempo, um objeto museológico e um objeto de mercado, e como tal é alvo de interesses comerciais, estando sujeito a modas e tendências, que muitas vezes estão em conflito com os interesses da salvaguarda do patrimônio fílmico. (LINDNER, 2014, p. 161).

Segundo Lindner, através da Resolução Federal nº 34, do Instituto Nacional de Cinema (INC), de 19 de fevereiro de 1970, Vargas tinha a intenção de criar uma Cinemateca Nacional, entretanto, ela nunca saiu do papel. (LINDNER, 2014, p. 113) É a primeira vez que “o Estado Brasileiro fala em *patrimônio* fílmico e assume a preservação do acervo cinematográfico do país como sua responsabilidade.” (LINDNER, 2014, p. 115).

Em 1979, ocorre o Simpósio sobre Cinema e Memória do Brasil, realizado pela Embrafilme, Fundação Cinemateca Brasileira e Cinemateca do MAM-RJ. Ele abre “um canal de discussão entre os poderes públicos e o setor, mesmo que restrito às cinematecas do Rio de Janeiro e São Paulo” e, pela primeira vez, a Comissão de Formulação de uma Política Nacional de Cinema coloca a preservação como parte da cadeia do audiovisual. (LINDNER, 2014, p. 122). Segundo Laura Lindner, o *Plano de Metas para 5 anos*, resultado do trabalho dessa comissão, reconhecia a importância da preservação desse material para a memória nacional, a necessidade de restaurá-lo e conservá-lo no Arquivo Nacional para que pudesse ser divulgado.

Estabelece-se ainda, com a Resolução Federal nº 38/1986, o depósito legal de uma cópia dos filmes realizados no Brasil na Cinemateca Brasileira. (LINDNER, 2014, p. 123).

Apenas nos anos 2000 inicia-se o processo de amadurecimento da preservação audiovisual no Brasil.

É nesse momento que a preservação de acervos de imagens em movimento deixa de ser um tema restrito ao mundo dos arquivos fílmicos e começa a ser percebido – mesmo que lentamente – como um dos elos constitutivos da cadeia produtiva do audiovisual e, portanto, algo de interesse da comunidade audiovisual como um todo. (BEZERRA in MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO, 2015, p. 28)

Segundo Laura Bezerra Lindner, o documento final do III Congresso Brasileiro de Cinema de 2000, insere a preservação audiovisual entre as suas resoluções, reivindicando a necessidade de “um levantamento do acervo fílmico nacional, a constituição de um fundo específico para a área e a inclusão da preservação no currículo dos cursos de cinema.” (BEZERRA in MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO, 2015, p. 28).

A partir dessa demanda, em 2001, foi investida verba do Ministério da Cultura (MinC) para diagnosticar a situação dos acervos cinematográficos brasileiros de forma emergencial. A BR Distribuidora, Petrobras, disponibiliza também recursos para que fosse realizado um censo cinematográfico. Foi feito, na medida do possível, o inventário do acervo cinematográfico brasileiro; a duplicação emergencial de filmes ameaçados; o mapeamento de acervos dispersos no Brasil; a disponibilização na internet das informações obtidas; a divulgação do projeto e a elaboração de sugestões para a proteção do patrimônio nacional de imagens em movimento. (LINDNER, 2014, p. 142). Um dos produtos desse processo foram cerca de 700 títulos nacionais em DVD produzidos pela Programadora Brasil<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> A televisão pública passou ainda a receber conteúdos audiovisuais inéditos, produzidas por produtoras brasileiras independentes em todas as regiões do país. Através do Programa Brasil de Todas as Telas, 199 canais de televisão têm à disposição, de forma gratuita, 94 produções – 17 séries de ficção, 19 séries de animação, 48 séries de documentais e 10 telefilmes documentários. Ou seja, o Programa tem como objetivo estimular o desenvolvimento de produções e promover o acesso aos brasileiros do conteúdo produzido no país, em todas as plataformas de exibição. Além disso, disponibilizou verba, através do PRONATEC Audiovisual para capacitação técnica dos profissionais da área, através de cursos de atualização em 20 capitais brasileiras e para abertura e modernização das salas de cinema, por meio do Programa Cinema Perto de Você. Informação disponível em: <https://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/conhe-o-programa-brasil-de-todas-telas>. Acesso em 10 abril 2017.

Em 2006, iniciaram-se os Encontros Nacionais de Acervos e Arquivos Audiovisuais através da I Mostra de Cinema de Ouro Preto (CINEOP). O setor começou a ser articular em prol de uma política nacional de preservação audiovisual. (BEZERRA in MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO, 2015, p. 29). Foi criado o Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA), que visava estabelecer uma rede de instituições que se dedicam à preservação de acervos de imagens em movimento em todo os Brasil a fim de criar – segundo a Plenária do I Encontro Nacional do SiBIA – um espaço de diálogo

constante, sistemático e aprofundado, a fim de que os arquivos detentores de acervos de imagens em movimento troquem experiências e informações para o melhor seguimento de suas atividades. E também, através de projetos coordenados, possibilitar às instituições ligadas à preservação audiovisual a conquista de uma visibilidade política consistente que lhes garanta trazer para o primeiro plano os desafios da preservação de películas e de outros materiais audiovisuais no Brasil, explicitando suas carências, demandas e exigências específicas. (CARTA DO I ENCONTRO DO SIBIA, 2008)

As informações colhidas para constituir o SiBIA deveriam embasar o plano nacional de preservação audiovisual. Entretanto, ele foi pensando e executado a partir da Cinemateca Brasileira e da Secretaria do Audiovisual (SAV) sem debates e negociações com as instituições que seriam envolvidas. (LINDNER, 2014, p. 185). Para colher as informações, também não houve qualquer intervenção na realidade das instituições, não sendo possível conhece-las adequadamente. Ademais, instituições de preservação como a Cinemateca Brasileira, que deveriam possuir uma “concepção consistente de preservação para nortear suas ações”, implicando em ações de “pesquisa, prospecção, conservação, restauro, duplicação, digitalização e difusão”, articuladas e tendo seu desenvolvimento planejado a longo prazo (LINDNER, 2014, p. 163), estavam desnorteadas: quando havia investimento, coexistia o mal planejamento, a falta de um corpo fixo de funcionários qualificados e, conseqüentemente, problemas nas condições de guarda, preservação e acesso. Durante a execução do SiBIA, o Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte (CRAV), passou por uma série crise financeira e de pessoal e não houve qualquer apoio do MinC.

Segundo Laura Bezerra, há um forte potencial conflitivo das políticas redistributivas de verbas – que desconcentram as verbas do sudeste e sul e redistribuem para instituições de

preservação de outras regiões brasileiras – e da influência de indivíduos na efetivação das políticas públicas. O SiBIA é um bom exemplo disso porque os caminhos trilhados

foram claramente determinados pelo processo de negociação política e pelas disputas de poder conduzidos pelas Cinemateca Brasileira. A orientação do projeto foi definida em função das necessidades e interesses da CB e não do setor como um todo. Esta é também a explicação para seu insucesso. A base para uma política nacional de preservação audiovisual teria que ser definida pelo conjunto de atores envolvidos e não por uma única instituição. (LINDNER, 2014, p. 189).

Em 2008, no 3º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais, ocorrido na 3ª CINEOP, foi criada a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). A ABPA e a *Carta de Ouro Preto* desse ano defenderam a “necessidade urgente e fundamental de definição de uma política de preservação audiovisual”, nacional e descentralizada. Desde então, essa demanda aparece nas Cartas de Ouro Preto redigidas nos anos posteriores por profissionais do setor na CINEOP. (BEZERRA In MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO, 2015, p. 29).

Em 27 de maio de 2010, foi criada – através da Portaria nº 90 do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) – a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS), que tem como objetivo, entre outros, “orientar as instituições na elaboração de projetos que possam resultar em financiamentos para a organização, preservação e acesso de seus acervos, e para a constituição e/ou modernização de instituições voltadas para esse fim.” (Art. 2º). Porém, o CONARQ é um órgão subsidiado ao Arquivo Nacional (AN) que apenas orienta as instituições e indivíduos que o procuraram sobre as suas recomendações. Ele não possui jurisdição necessária para obrigar a execução das medidas por ele recomendadas que visem a preservação, tratamento e disseminação das informações contidas nos arquivos.<sup>20</sup> Assim sendo, é imprescindível que se ocorram duas ações: 1) um diálogo entre os órgãos dos governos que possuem em algumas de suas propostas ações que viabilizam o tratamento, a preservação e o acesso aos acervos de imagens em movimento; 2) a busca dos profissionais que lidam com esse tipo de acervo na compreensão das legislações desses vários órgãos e em seu uso para viabilizam

20 Uma vez que o Arquivo Nacional não ocupa mais sua posição estratégica, subordinado à Casa Civil, desde 2011 (Decreto Federal nº 7.430), sendo subordinado desde então ao Ministério da Justiça; o CONARQ perdeu a oportunidade de exercer uma função mais representativa na gestão e preservação documental, dessa forma, atualmente orienta as instituições quanto a esses aspectos.

o trabalho de preservação dos acervos através dos métodos que, por enquanto, são disponibilizados pelos governos.

Atualmente, esses diálogos estão ocorrendo através de eventos como Encontro de Arquivos, que acontece todos os anos na CINEOP, e de convites que os técnicos do Arquivo Nacional recebem para visitar instituições.

Em dezembro de 2010, através da Lei Federal nº 12.343, foi instituído o Plano Nacional de Cultura e criado o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), reconhecendo como responsabilidade do Estado a formulação de políticas públicas; a ampliação e permissão de acesso a ela ao cidadão; a preservação do patrimônio material e imaterial – resguardando documentos e acervos -; e a estruturação e regulação da economia da cultura – criando modelos sustentáveis e formalizando as cadeias produtivas. Sendo uma das estratégias a serem adotadas “fortalecer instituições públicas e apoiar instituições privadas que realizem programas de preservação e difusão de acervos audiovisuais.” (Capítulo II, Inciso 2.5.14). Entretanto, um plano específico para preservação do audiovisual, clamado pelos profissionais responsáveis pelos acervos e intitulado pelo então Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura (MinC), Orlando Senna – entre 2003 e 2007 –, “Plano Nacional de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro” não foi sequer esboçado até 2015.

Através da ABPA – que teve seu estatuto aprovado em 2010 – e do Encontro Nacional de Arquivos (CINEOP) vêm sendo discutidos problemas e possíveis soluções para a preservação dos acervos brasileiros de imagens em movimento, bem como as instituições de guarda têm pressionado para a formulação de um Plano Nacional de Preservação do Audiovisual.

Segundo a pesquisadora Solange Straube Stecz, essa construção é urgente e o plano deve ser

estabelecido como Plano Setorial do Sistema Nacional de Cultura, articulado com o Instituto Brasileiro de Museus, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Sistema Setorial de Patrimônio, o Conselho Superior de Cinema, a Agência Nacional de Cinema, a Secretaria do Audiovisual, a Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, assim como órgãos das esferas estaduais e municipais. (STECZ in MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO, 2015, p. 33)

Através da cobrança do setor e das articulações feitas pela ABPA com o MinC através do ex-Secretário do Audiovisual Pola Ribeiro, esse plano estava em fase de esboço desde o segundo semestre de 2015 e atualmente aguarda um momento político adequado para ser apresentado ao MinC<sup>21</sup>. Também fazem parte dessas articulações a criação de grupos técnicos (GTs) de trabalho dentro da ABPA: entre eles o GT de Trabalho, o GT Técnico, o GT de Política e o GT Editorial. Cada qual com uma tarefa, por exemplo, de divulgar a agenda de eventos da área, de estudar as legislações para modifica-las, elaborar manuais e recomendações para preservação de acervos e publicar materiais para divulgação de trabalhos realizados. Um dos problemas para continuidade dos trabalhos dos GTs é a dificuldade de se cumprir prazos e finalizar tarefas já que o trabalho não é remunerado e não existe dedicação exclusiva. Portanto, existem outras tarefas, em suas respectivas instituições, que devem ser cumpridas e são colocadas à frente das necessidades do GT.

Como todo plano de cultura, o Plano Nacional de Preservação Audiovisual – aprovado em junho de 2016 na 11ª CINEOP - seria um instrumento de planejamento e gestão de médio e longo prazo – normalmente pensado para execução e obtenção de resultado em um período de 10 anos – e para dar estabilidade às atividades que serão planejadas e colocadas em prática para se atingir as metas propostas.

Diagnostica que não há política que norteie a preservação audiovisual no Brasil; há pouca estabilidade nas ações de preservação audiovisual no país; a articulação das instituições públicas e privadas de preservação é deficitária, existindo sombreamentos e disputas; necessidade de enfrentar as questões colocadas pela preservação digital; falta de reconhecimento do patrimônio audiovisual como integrante do patrimônio cultural do Brasil; há carência de recursos estáveis e de planejamento de longo prazo; a legislação está inadequada e desatualizada; há falta de incentivo à pesquisa e à publicação; há enorme assimetria entre os acervos espalhados pelo Brasil. Sobre as instituições detentoras de acervos audiovisuais, o diagnóstico afirma que: a infraestrutura é precária; os recursos humanos e financeiros são insuficientes e instáveis; a formação dos funcionários ativos é precária ou está desatualizada e também há falta de

<sup>21</sup> Como mencionado anteriormente, é comum não haver continuidade de ações e planejamento de um governo para o outro no Brasil, assim, pessoas como Pola Ribeiro que lutavam pela aprovação do Plano Nacional de Preservação Audiovisual, não estão nos cargos que ocupavam e seus sucessores, não mantiveram o planejamento por eles elaborado.

profissionais capacitados fora das instituições de preservação; a catalogação dos acervos é deficitária; e há falta de política clara de preservação de acervos. (ANEXO XVI)

Os aspectos levantados acima pelo Plano descrevem bem algumas das dificuldades encontradas pelas instituições de preservação desse tipo de acervo e são importantes no sentido de auxiliar o MinC nas necessidades do setor a fim de atingir os objetivos estabelecidos. Entre esses objetivos encontram-se, o reconhecimento do patrimônio audiovisual como instrumento estratégico para o desenvolvimento da sociedade brasileira, inclusive em sua dimensão econômica; a melhoria da infraestrutura das instituições detentoras de acervos audiovisuais em todo país, distribuindo os bens e recursos de forma equilibrada, ou seja, de forma a não concentrá-los nas regiões sudeste e sul do país. Entre os objetivos do Plano encontram-se ainda a destinação de recursos e linhas de financiamento específicas para o setor, ampliando os investimentos de maneira continuada para a área; o aperfeiçoamento e atualização da legislação para o setor; o incentivo à formação e capacitação dos profissionais; o fomento à pesquisa e à publicação; e o reconhecimento, valorização e regulamentação profissional.

A destinação de recursos específicos para a preservação dos acervos é importante, na medida em que, o setor compete com o de produção e distribuição de cinema na destinação de verba direta do governo e, nas leis de incentivo, também enfrenta nova competição com os dois setores, na captação de empresas para investir nos projetos aprovados.

O reconhecimento, valorização e regulamentação da profissão de preservador audiovisual também são imprescindíveis a fim de exigir concurso público para esse tipo de profissional nas instituições públicas e estabelecer um piso salarial e outras condições de trabalhos necessárias aos profissionais da área, como, por exemplo, a obrigatoriedade de uso de equipamentos básicos de proteção individual e, conseqüentemente, sua compra pelos administradores públicos.

O Plano estabelece ainda como ações estratégicas importantes para sua execução a necessidade de articulação entre as instâncias federais, estaduais e municipais e as instituições públicas e privadas; a presença de um especialista em preservação nas instâncias de formulação e implementação de políticas públicas de audiovisual e patrimônio. Está previsto ainda como ação fortalecer a constituição e preservação de acervos audiovisuais universitários. Essa ação em específico, talvez facilitasse o processo de manutenção dos acervos existentes nas universidades e a captação de verba para tal fim.

Há ainda a intenção de articular a preservação de acervos às ações da Lei Federal nº 13.006 de 2014, que torna obrigatória a exibição de filmes nacionais nas escolas brasileiras, a fim de levar o reconhecimento do patrimônio audiovisual para as mesmas.

Como ações facilitadoras do financiamento, o Plano propõe a criação de um Fundo de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro, com destinação orçamentária da União destinada especificamente às atividades de preservação audiovisual e recursos captados através das leis de incentivo. Além da determinação de recursos para criação e manutenção de órgãos de guarda regionais, responsáveis pela preservação de filmografias locais e difusão dos acervos existentes, como forma de descentralizar a captação e destinação de recursos.

O Plano estabelece ainda a criação de legislação específica para a área envolvendo questões relativas a incentivos, financiamentos, dotações orçamentárias, relacionamento com herdeiros etc; o incentivo à obrigatoriedade da inclusão no orçamento de produção dos filmes nacionais de interpositivo e internegativo, bem como elemento de som, para depósito nos órgãos de guarda.

Quanto à capacitação e formação de profissionais, o plano visa desenvolver cursos técnicos de longa duração em cooperação com o MinC e o Ministério da Educação (MEC); criar a Escola Técnica Nacional de Preservação Audiovisual; e incluir a área de preservação nos cursos de Cinema e Audiovisual e de conteúdos de preservação audiovisual nos cursos de Patrimônio Cultural, Arquivologia e Museologia.

Para dar suporte à formação de profissionais do setor, o Plano estabelece importantes ações como a criação de editais e linhas de fomento para apoio a viagens para eventos de preservação no Brasil e exterior, garantindo distribuição territorial de vagas; programa de bolsas de formação e/ou especialização a profissionais, inclusive para o exterior; criação do Congresso Brasileiro de Preservação Audiovisual; e programa de fomento a pesquisas e publicação de pesquisas na área.

Atualmente, a preservação caracteriza-se como uma política individual – ações executadas por um indivíduo ou grupo de indivíduos de formas isoladas, sem estabelecimento de uma política institucional, quando há apoio, elaboração e execução de uma política de preservação pela instituição, com o objetivo de resguardar o bem cultural, prevenindo a deterioração e danos por meio do adequado controle ambiental e/ou tratamento físico e/ou químico (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 135). A preservação refere-se, portanto, a todas as

práticas que incluem a conservação do suporte documental e de migração de suporte para que seja possível sua reprodução e acesso às informações nele contidas, disseminando-as através de bancos de dados online, da exibição de filmes, da promoção de exposições etc.

A política pública voltada especificamente para acervos deve ser entendida como um conjunto de planos e programas de ação governamental, por meio dos quais são traçadas as diretrizes e metas fomentadas pelo Estado. Elas funcionam como “instrumentos de aglutinação de interesses em torno de objetivos comuns, que passam a estruturar uma coletividade de interesses”. São instrumentos de planejamento, racionalização e participação popular. (SOUSA, 2006, p. 03)

Ainda que exista na área de Cinema uma variedade de termos que são empregados, desde sua criação, de acordo com os avanços tecnológicos e teóricos, como arquivos fílmicos, audiovisuais, televisivos etc, opta-se aqui por empregar a definição estabelecida pela FIAF, de acervos de imagem em movimento – derivado de *moving image* -, entendendo-os acervos sob a guarda de instituições ou indivíduos que possuem documentos audiovisuais em formatos analógicos ou digitais, relacionados a cinema, vídeo, televisão e internet<sup>22</sup>. Segundo o arquivista audiovisual Ray Edmondson,

os arquivos Audiovisuais diferem na gama de suportes que cobrem. Por exemplo, alguns são focalizados estritamente em “filme” ou “som”; alguns são arquivos de múltiplos suportes que abraçam todos os formatos de gravação de som e imagem em movimento; outros situam-se entre estes extremos. (EDMONDSON, 1998, p. 17)

Adotando o termo “imagem em movimento”, portanto, intencionou-se abranger todas as possibilidades técnicas de produção e usabilidade, incluindo desde os curtas do cinema mudo até os vídeos para exibição na internet e em celulares, contemplando os documentos encontrados nos acervos das instituições estudadas.

Os acervos de imagens em movimento são derivados da produção de um indivíduo, de uma empresa ou da reunião intencional de obras por instituições ou indivíduos com o objetivo guardá-las e/ou preservá-las para a posteridade.

22 Definição da International Federation of Film Archives (FIAF).

A intervenção direta de pessoas e instituições que guardam o material cinematográfico, por vezes sem mesmo ter como objetivo consciente sua preservação, impediu que muitos dos filmes e outros documentos relacionados a esses se perdessem durante os últimos cem anos. (COSTA, 2007, p. 75)

Os acervos dessas instituições contêm informações, que devem ser analisadas e interpretadas, pois a informação é compreendida como “um conceito subjetivo, informação como signo; isto é, como dependente da interpretação de um agente cognitivo” (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 193). A informação, portanto, existente nos acervos de imagens em movimento, nas legislações e fontes primárias a serem analisadas e nos estudos de caso das instituições, designa um fenômeno, processo ou construção, vinculado a diversas “camadas” ou estratos de realização: a) níveis sintáticos, semânticos e pragmáticos; b) suas formas de expressão – sonoras, imagéticas, textuais e digitais/analógicas –; c) os sistemas sociais de inscrição de significados – imprensa, papel, meios audiovisuais, software, hardware e as infraestruturas das redes de comunicação remota –; d) os sujeitos e as organizações que geram e usam informações em suas práticas e interações. (GONZALEZ DE GÓMEZ, 2000) A utilização dessas informações e sua significância são determinadas pelos contextos social e cultural de quem as utiliza não importando se esse usuário é a pesquisadora dessa dissertação, os profissionais que trabalham nas instituições a serem estudadas ou o cidadão que pesquisa nos acervos de imagem em movimento. Todos os documentos presentes em um acervo são aptos, portanto, a serem utilizados para produzir conhecimento, dependendo da análise a que são submetidos. Dessa forma, deve-se ter cuidado com sua preservação, adotando políticas de acervo adequadas a sua eliminação ou preservação e tratamento para guarda permanente, sob o risco de não se dar devida atenção a um documento que possa fornecer uma visão sobre um fato histórico, um acontecimento social, econômico ou cultural importante para uma sociedade em um determinado contexto.

## **CAPÍTULO 2 – ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO: 122 ANOS DE PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA MINEIRA E DUAS DÉCADAS DE SALVAGUARDA DA IMAGEM EM MOVIMENTO DE MINAS<sup>23</sup>**

### **2.1 Histórico do APM inserido no contexto nacional**

As primeiras instituições brasileiras de preservação do patrimônio nacional surgem em meados do século XIX, atreladas à ideia de patrimônio diretamente ligado ao nacionalismo e à construção do que seria a História do Brasil e de sua desvinculação da antiga metrópole, Portugal ocorrida em 1822. Nesse contexto, com o objetivo de guardar e divulgar a História Nacional surge o Instituto Histórico e Geográfico (IHGB) e o Arquivo Público do Império<sup>24</sup>, atual Arquivo Nacional (AN).

A preocupação com a produção e preservação de documentos nesse período dava-se por um pequeno grupo das elites econômica e intelectual, pois entre os membros do IHGB coexistiam políticos, proprietários de terras, literatos e pesquisadores de destaque. Esse grupo era o responsável por salvaguardar e produzir a história nacional com a qual a população deveria se identificar, objetivando criar uma identidade nacional e patrióticas, minimizando as possibilidades de revoltas.

O Arquivo Público do Império foi submetido provisoriamente à Secretaria de Estado dos Negócios do Império e tinha como função guardar os documentos administrativos, legislativos e “históricos” – como eram denominados – ligados ao governo imperial. O Arquivo visava fortalecer as estruturas do Estado e contribuir para a consolidação do regime monárquico. O IHGB construía, portanto, a história nacional apenas a partir dos documentos probatórios do Estado, ou seja, através da visão da administração pública imperial.

O Arquivo Público Mineiro (APM) foi criado em 1895 em Ouro Preto e é a instituição cultural mais antiga de Minas Gerais, com mais de 100 anos de trajetória. Foi pensado para funcionar em conjunto com a Biblioteca Mineira e o Museu Mineiro – criado efetivamente

<sup>23</sup> Parte do texto desenvolvido nesse item do capítulo foi publicada no artigo escrito pela autora e pela professora Ivana Parrela (2016). O artigo, por sua vez, deriva da pesquisa realizada pela autora dessa dissertação enquanto era monitora da disciplina *Memória e Patrimônio*, ofertada pela professora Ivana ao curso de Arquivologia na Escola de Informação da UFMG.

<sup>24</sup> O Arquivo Público do Império foi criado em 1838, com o objetivo de preservar o patrimônio documental da nação e como um dos instrumentos viabilizadores do projeto de fortalecimento do Estado-nação brasileiro. Ou seja, era um local de memória do próprio Estado.

apenas em 1982 –, seguindo o modelo do Arquivo Público do Império de construção da história do Brasil. Possuía como principais funções:

a receber e a conservar debaixo de classificação systematica todos os documentos concernentes ao direito publico, à legislação, à administração, à historia e geographia, às manifestações do movimento scientifico, litterario e artistico do Estado de Minas Geraes. [...] Deverá também o “Archivo Publico Mineiro” conservar quaesquer documentos que o governo determinar nelle se depositem (MINAS GERAIS, Lei nº 126/1895, art. 1º)<sup>25</sup>

Ainda segundo o art. 1º, a classificação dos documentos seria feita da seguinte maneira:

- I- Direito público, legislação e administração, incluindo uma parte jurídica;
- II- História e Geografia e quaisquer manifestações do desenvolvimento científico;
- III- Literatura e artes em geral. (MINAS GERAIS, Lei nº 126/1895, art. 1º)

Segundo a professora da Escola de Ciência da Informação (ECI-UFMG) e pesquisadora Ivana Parrela, uma das funções do Presidente da Província – como se denominava o cargo de Governador –, era recolher acervos de maneira a

obter dos presidentes das câmaras municipais a remessa regular, independentemente de novas requisições, dos documentos referentes aos fins da repartição que estivessem em seus arquivos ou em quaisquer partes de suas dependências. Ao governo do Estado caberia também promover a aquisição de documentos que existissem nas repartições federais, nas de outros Estados ou em poder de particulares que satisfizessem aos intentos da repartição. (PARRELA, 2011, p. 146)

Durante a gestão de José Pedro Xavier da Veiga, foi criada a Revista do Arquivo Público Mineiro, com o intuito de divulgar o acervo existente na instituição, bem como pesquisas relacionadas a ele e à história de Minas Gerais.

Em 1901, o Arquivo foi transferido para Belo Horizonte e houve uma preocupação em definir quais as instituições seriam responsáveis por implantar uma política pública de patrimônio e apontar as ações e metas necessárias para alcançar esse objetivo. (PARRELA, 2012, p. 26). Objetivava-se neutralizar as disputas políticas que enfraqueciam o poder do Estado e construir um discurso de consagração de Ouro Preto como *cidade-relíquia*, baseando-se no

<sup>25</sup> Documento disponível para consulta no Arquivo Público Mineiro.

argumento de que “fora ali que se forjara o sentimento de liberdade e a luta pela independência nacional”. (BRAGA, 2010, p. 04).

Somente a partir de 1911, o Arquivo Nacional assumiu um caráter de “lugar de memória”, salvaguardando a memória nacional. Jaime Antunes Silva, em seu texto *Por uma Política Nacional de Arquivos*, explicita que, desde a *Constituição Republicana de 1891*, os estados e seus municípios adquiriram autonomia administrativa em relação ao Governo Federal, porém não foi abandonado o centralismo do federalismo.

A centralização político-administrativa, a preocupação com a formação de uma identidade nacional/regional e a pouca importância dada aos arquivos como instrumento de apoio a decisões administrativas, fez com que os acervos das instituições de guarda e preservação de documentos arquivísticos adquirissem um caráter misto, não só no que diz respeito à formação de seu acervo (como coleções temáticas, além de fundos documentais) como quanto à proveniência de seu acervo. (SILVA, S/D).

Após a Primeira e Segunda Guerra Mundial, subverteu-se a preocupação com a mera aquisição/recolhimento e a organização dos documentos nos arquivos apenas para servir à administração e uma história feita por eleitos, com livre acesso as salas dos diretores das instituições, onde as pesquisas geralmente eram feitas; adotou-se uma interação com o público, preocupações com o estabelecimento de uma política de acesso, a construção de uma memória social e coletiva, sem perder a ideia de uma memória individual. Houve também uma preocupação acentuada com preservação do patrimônio histórico e cultural, já que a Europa, suas edificações, arquivos e registros culturais – entre eles obras de arte – foram destruídos por bombardeios e saques principalmente durante a Segunda Guerra. Ocorreu uma transferência sistêmica da patrimonialização para algo mais burocrático com a explosão documental. Na contramão desse contexto, na década de 1930, o APM passou por cortes na política de preservação do patrimônio. Como consequência, a Revista do Arquivo Público Mineiro (RAMP) parou de circular e a instituição, de recolher documentos. Isso é um reflexo da política patrimonial nacional, em que não haviam arquivos e documentos de arquivos entre os bens tombados durante o funcionamento do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). (PARRELA, 2012, p. 44).

O crescimento das preocupações com a gestão dos documentos se maximiza efetivamente a partir de 1960 com a produção desordenada de acervos, sem preocupação com as razões de sua

produção, de sua organização, guarda e preservação. No Brasil, essa política pública se concentrou na salvaguarda de bens culturais concentrou-se no tombamento de bens edificados e mais representativos da ação da Igreja e do Estado. Ou seja, na preservação do patrimônio histórico e arquitetônico ligado a essas duas instituições, estabelecida pelo Decreto-lei nº 25/1937, que institui o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que futuramente será denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Esse decreto estabelece, em seu art. 1º, que patrimônio histórico e artístico nacional é o

conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua **vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil**, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico *[grifo nosso]*

A preservação dos bens contemplados pelo SPHAN entre as décadas de 1930 e 1940 concentravam-se especificamente em estados da região Sudeste (Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo), Nordeste (Bahia, Pernambuco, Paraíba, Alagoas). Nas regiões Sul e Centro-Oeste, o foco deu-se nos estados do Rio Grande do Sul e Goiás. Essas regiões eram as localidades com maior densidade populacional do Brasil e concentravam o maior número de bens preservados para lembrar o passado colonial.

A proteção e salvaguarda do patrimônio arquivístico nesse período foi instituído principalmente por interesse dos historiadores e artistas brasileiros em preservar o que consideravam como elementos importantes para a reconstituição da história da nação. Nessas ações de salvaguarda de documentos arquivísticos, que não eram nem sequer citados diretamente na legislação que cria o SPHAN, a argumentação seguiu ancorada nas mesmas justificativas de risco de perda eminente (GONÇALVES, 1996). Além disso, a recuperação de alguns acervos coloniais e sua disponibilização em imóveis tombados dava uso aos edifícios a partir de 1950. Daí talvez tenha surgido a ideia de que às instituições de guarda e preservação de acervos ligados ao patrimônio histórico e cultural devem delegados casarões antigos, que, posteriormente, será constatado, não são os locais ideais para esse tipo de acervos que apresentam uma série de especificidades.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Essa é uma das dificuldades apresentadas nas entrevistas por técnicos e gestores que lidam com os acervos de imagens em movimento em duas das instituições analisadas e em tantas outras no país.

A ausência de uma política nacional de arquivos no Brasil ocorre até 1991. Em 08 de janeiro desse ano, é aprovada a Lei Federal nº 8.159, que dispõe tanto sobre a política nacional em arquivos públicos quanto privados. Estabelece como dever do Poder Público a gestão documental e a proteção aos documentos de arquivo, vendo-os como instrumentos de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação (BRASIL. Lei nº 8.159/1991, art. 1º). Às instituições federais, estaduais e municipais é delegada a administração da documentação pública (art. 17) e ao Arquivo Nacional, a responsabilidade de implantar a política nacional de arquivos e a gestão de documentos do Poder Executivo Federal (art. 18), definindo as linhas de acervos documentais dos arquivos.

Além disso, a lei configura crime a destruição de documentos de valor secundário (art. 25)<sup>27</sup> e cria o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) como órgão do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR) (art. 26).

Essa política de arquivos foi então estabelecida legalmente, porém, na prática, é pouco efetiva em termos de controle devido à autonomia dos estados e municípios; à autonomia dos poderes legislativos, judiciário e executivo. Ou seja, o Arquivo Nacional fica impossibilitado de controlar totalmente o processo de gestão de documentos arquivísticos no Brasil. O país, por sua vez, possui dimensões continentais, o que dificulta ainda mais a implementação efetiva das medidas necessárias. Havia-se, quando o Arquivo Nacional foi fundado, a ideia de que toda a documentação produzida referente à História do Brasil deveria ser centralizada em suas dependências ou no IHGB, assim como a Cinemateca Brasileira – como visto no capítulo anterior. Na prática, isso também não é possível devido ao volume da produção documental e a infraestrutura que demandaria. Os mesmos problemas ocorrem com os arquivos estaduais, como, por exemplo, o APM, que têm que lidar com a gestão de documentos de um estado com as dimensões de um país e uma série de dificuldades de ordem estrutural e financeira.

Outro agravante para o tratamento desses documentos é a diversidade arquivística existente no país, em cada estado e municípios e suas especificidades. A peculiaridade de cada instituição e administração deve ser estudada sistematicamente antes da execução de qualquer

<sup>27</sup> Em Arquivologia, valor secundário é o “valor atribuído a um documento em função do interesse que possa ter para a entidade produtora e outros usuários, tendo em vista a sua utilidade para fins diferentes daqueles para os quais foi originalmente produzido.” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 172).

tratamento. Deve-se assim conhecer a realidade de cada universo e criar políticas específicas ou adequar as existentes a cada situação.

Apenas seis anos depois, o decreto nº 39.504, de 24 de março de 1997, criou o Conselho Estadual de Arquivos (CEA), que tem por finalidade coordenar as ações da política estadual de arquivos, bem como estabelecer normas técnicas de organização dos arquivos da Administração Pública Estadual, definir os planos de regionalização do Arquivo Público Mineiro e de funcionamento dos serviços ou unidades de arquivos nos órgãos públicos estaduais. (art. 2º)

No mesmo período, mais especificamente no dia 30 de dezembro, a primeira lei de incentivo à cultura do Estado de Minas Gerais – Lei nº 12.733 – foi homologada durante o Governo de Eduardo Azeredo (1995-1999). Estabeleceu normas para esse incentivo através de dedução fiscal e considerando como incentivador o contribuinte tributário ou a pessoa jurídica que apoiasse financeiramente um projeto cultural e empreendedor o promotor cultural. (MINAS GERAIS. Lei nº 12.733/1997, art. 2º). Estabeleceu como projetos culturais a serem submetidos nas seguintes áreas:

- I - teatro, dança, circo, ópera e congêneres;
- II - cinema, vídeo, fotografia e congêneres;
- III - desing, artes plásticas, artes gráficas, filatelia e congêneres;
- IV - música;
- V - literatura, inclusive obras de referência, revistas e catálogos de arte.
- VI - folclore e artesanato;
- VII - pesquisa e documentação;**
- VIII - preservação e restauração do patrimônio histórico e cultural;**
- IX - bibliotecas, arquivos, museus e centros culturais;**
- X - bolsas de estudo nas áreas cultural e artística;**
- XI - seminários e cursos de caráter cultural ou artístico destinados à formação, à especialização e ao aperfeiçoamento de pessoal na área de cultura em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos;**
- XII - transporte e seguro de objetos de valor cultural, destinados a exposições públicas.** (MINAS GERAIS. Lei nº 12.733/1997, art. 8º) *[grifo nosso]*.

A Lei contemplava, portanto, a área de produção, pesquisa e preservação dos bens culturais, bem como a formação técnica de profissionais e o transporte para fins de divulgação expositiva desse tipo de bem. Deixa claro ainda que os projetos submetidos deveriam se destinar à circulação pública desses bens e não à circuitos privados e coleções particulares (MINAS GERAIS. Lei nº 12.733/1997, art. 9º).

De 1997 a 2008, segundo Sylvana Pessoa, foram inscritos 19.462 projetos, sendo que desses, foram aprovados 7.417 e apenas 3.644 conseguiram captar verba. Foram analisados em média 1.400 projetos por ano em que a lei esteve em vigor. Pessoa aponta ainda a dificuldade de se compor o Colegiado das Câmaras Setoriais Paritárias (CSP) para julgar e acompanhar os projetos, já que quem participa desses colegiados não pode submeter projetos e tem que ter tempo disponível para se dedicar à avaliação dos projetos inscritos. (PESSOA, 2009)

A lógica de mercado implícita a esse mecanismo define uma atuação concentradora e excludente. Ela beneficia regiões e localidades onde se concentram as atividades econômicas e, em decorrência, também as atividades culturais. Os benefícios concentram-se ainda em modalidades culturais orientadas para a realização de eventos que possibilitam maior grau de visibilidade às empresas patrocinadoras. Em Minas Gerais, esse padrão é muito evidente para os projetos culturais das áreas de música e artes cênicas oriundos da capital do estado.

Os empreendedores culturais beneficiados concentram-se na região central do estado, particularmente em Belo Horizonte. A participação das demais regiões no incentivo a projetos culturais, contudo, é bem mais representativa em 2007, do que era em 1998, tendo permanecido relativamente estável a partir de 2006. Esse aumento de participação pode ser apurado na tabela 1, onde 31,9% dos projetos incentivados são oriundos dessas regiões em 2006 e 36,2% em 2007. A maior participação do interior reflete as mudanças nos critérios de aprovação de projetos culturais a partir do edital de 2005, que ao buscar uma maior descentralização dos recursos passou a conferir maior pontuação aos projetos apresentados pelo interior. (STARLING, 2011, p. 07-08).

Essa lei foi revogada em 04 de julho de 2008 pela Lei nº 17.615 e estabeleceu de maneira mais detalhada os objetivos que deveriam ser contemplados pelos projetos a ela submetidos:

I - contribuir para facilitar a todos os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;

**II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística mineira, com a valorização de recursos humanos e conteúdos locais;**

III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;

IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade e responsáveis pelo pluralismo da cultura mineira;

**V - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico mineiro;**

**VI - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;**

**VII - estimular a formação e o aperfeiçoamento de profissionais da área cultural; e**

**VIII - favorecer a experimentação e a pesquisa no âmbito da cultura.** (MINAS GERAIS. Lei nº 17.615/2008) *[grifo nosso]*.

Além de manter com critérios a preservação desses bens culturais e sua difusão, o aperfeiçoamento de profissionais e a pesquisa na área, estimula a “regionalização da produção

cultural e artística mineira”, ou seja, busca solucionar um dos problemas da Lei Rouanet quanto à concentração de submissão e a aprovação de projetos de determinadas regiões em detrimento de outras.

O Decreto Estadual nº 44.866, de 1º de agosto de 2008, regulamentou a concessão de incentivos fiscais de que trata a Lei nº 17.615/2008 e estabeleceu as atividades a serem executadas pela Comissão Técnica de Análise de Projetos (CTAP) e remuneração, transporte e hospedagem - quando são do interior - e pagamento de consultorias externas para seus membros.

A partir de 11/01/2011, a Lei Estadual 19.420 estabelece uma Política Estadual de Arquivos em Minas Gerais, ou seja, 20 anos após a implementação da Política Nacional de Arquivos (Lei Federal nº 8.159/1991).

Essa política compreende as ações do Estado relacionadas com a produção, a classificação, o uso a destinação, o acesso e a preservação de arquivos públicos e privados considerados de interesse público e social. O Arquivo Público Mineiro é responsável pela implementação e acompanhamento da política estadual de arquivos no âmbito do Poder Executivo do Estado de Minas Gerais. (ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO).

Outra questão é a posição do arquivo no organograma dos governos. No caso do APM, ao longo de sua trajetória, o arquivo foi anexado à Secretaria do Interior (1891-1957)<sup>28</sup>, em 1901; esteve subordinado à Secretaria de Educação e à Secretaria de Governo; e desde 1983, à Secretaria de Estado da Cultura (SEC-MG). Essa ligação entre instituições de preservação de acervos e órgãos culturais do governo – Ministério, Secretaria e Fundações de Cultura – é recorrente no Brasil. Estrategicamente, essa posição não beneficia a instituição visto que

[...] o posicionamento dos arquivos públicos brasileiros dentro da administração pública, indica a forma pela qual o poder público vem tratando a informação por ele produzida e acumulada no decorrer de suas atividades: com descaso e negligência. Além disso, demonstra, dentro da organização do Estado, uma falta de conhecimento e definição de como e onde o cidadão tem acesso às informações produzidas pelo próprio Estado. (CÔRTEZ, 1996, p. 81)

Quando o arquivo está posicionando em um local estratégico dentro do organograma do Estado, o repasse de verbas se torna mais dificultoso bem como a tomada de decisões urgentes quanto à

<sup>28</sup> A partir de 1963, denomina-se Secretaria do Interior e Justiça.

sua manutenção. Dessa forma, subordinado à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, o APM é o último a receber as verbas destinadas ao governo para a manutenção do acervo e de sua equipe.

O Arquivo passou a funcionar no endereço da Av. João Pinheiro, nº 372, Bairro Funcionários, a partir de 1938, em um casarão construído em 1897 pela Comissão Construtora da Nova Capital, inicialmente não adaptado para guardar esses documentos, já que ainda se pensava de maneira prematura em uma política de preservação, guarda e tratamento documental.

A construção do anexo do APM ocorreu apenas na década de 1970. Consiste num prédio de quatro andares, destinado à reserva técnica climatizada. De 1995 a 1998, o APM passou por uma reforma e o anexo recebeu mecanismos mais eficientes de climatização e controle de umidade.

## **2.2 O acervo de imagem em movimento do APM**

O acervo de imagem em movimento do APM até 2009 era composto por 280 rolos de película em suportes de acetado e nitrato em formato 35, 16 e 8mm. Existem também os fundos ou coleções: Companhia Cinematográfica Souza Teixeira, Arthur Bernardes, Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, Projeto Curtabelas<sup>29</sup> e Sindicato dos Trabalhadores da Construção de Belo Horizonte, que foram, em sua maioria, doados ao APM. (CAMARGOS; SOARES, 2009, p. 141-142).

São filmes produzidos a partir do início do século XX, que retratam as cidades mineiras de várias regiões do estado, as atividades de instituições estatais, cinejornais veiculados em salas de exibição e uma parte significativa que documenta a história da siderurgia brasileira. (CAMARGOS; SOARES, 2009, p. 141).

O primeiro fundo com essas características foi recolhido pelo APM em 1993, portanto, após a publicação da Política Nacional de Arquivos. Entretanto, como foi mencionado, não havia uma política voltada para a preservação especificamente de acervos de imagem em movimento. Segundo Pedro de Brito Soares, Diretor de Conservação de Documentos e responsável pela

<sup>29</sup> Curtas-metragens produzidos entre os anos de 1970 e 1980, que registram a cultura mineira e personalidades como *Dona Olímpia de Ouro Preto* (1971).

preservação de acervos com essas características na instituição, a proposta de planejamento das atividades de gestão, manuseio, acondicionamento e uso dos espaços físico foi feita buscando

embasamento teórico e treinamento prático junto à Cinemateca Brasileira, tanto na parte de catalogação quanto na parte de preservação do acervo, nós trabalhamos com o pessoal da Cinemateca aí ainda na época do Chico [José Francisco Mattos] na área de catalogação, depois com os sucessores deles lá e com Fernanda [Coelho] também. E na parte de duplicação do acervo e na telecinagem, sobre a orientação deles inclusive, nós fomos ao mercado e terceirizamos esse trabalho. Então hoje o que está catalogado, o que está descrito e o que foi duplicado foi feito dentro dos padrões da Cinemateca Brasileira e dentro da nossa realidade econômica também, mas nós seguimos essa orientação que é uma orientação universal. Outra coisa que nós ficamos muito atentos é a câmara técnica [CTDAIS – Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros] correspondente do CONARQ [Conselho Nacional de Arquivos] e também na digitalização de acervos.<sup>30</sup>

A instituição elaborou formalmente uma política de avaliação, aquisição/recebimento de documentos e, após a publicação da Política Estadual de Arquivos em 2011, trabalha, através da Diretoria de Gestão de Documentos com cada autarquia do Governo do Estado de Minas Gerais, realizando treinamentos, consultorias, cursos, sobre a gestão e organização do acervo em cada órgão a fim de facilitar o recolhimento correto da documentação – sem que sejam guardados documentos que não possuem valor secundário. Essa política funciona

Dentro do princípio de fundos. Nós respeitamos muito a questão dos fundos como arquivo. Você não pode esquecer que nós somos um arquivo, que nós seguimos as normas, os princípios básicos da Arquivologia e uma das coisas fundamentais para nós é a questão do princípio de proveniência, de unicidade, de não dissociação. Então quando recolhemos um acervo, normalmente vêm filmes, nós tratamos dentro daquele fundo recolhido. É o caso, por exemplo, de filmes importantíssimos que nós temos aqui como os do fundo Bernardes, tem várias películas, inclusive do Bonfioli, uma produtora, agora me falta o nome, mas uma produtora que recolhemos todas as películas que estavam disponíveis deles, que nós telecinamos e colocamos à disposição e todos os outros. Agora, recentemente, nós acabamos de recolher o Festcurtas [BH], no Palácio das Artes e que também está sendo tratado como um fundo. Mas sempre com o norte na Arquivologia e menos nesse caráter de coleção. Agora muitas vezes nós fazemos também, pela importância do material, recolhimentos isolados e aí sim tomam um caráter de coleção. O Arquivo mesmo tem uma coleção do Arquivo Público Mineiro que tem alguns filmes, que foram recolhimentos isolados.<sup>31</sup>

Há, portanto, um cuidado com a manutenção do princípio arquivístico de ordem original e o conceito de organicidade tão caro aos arquivistas, sendo considerado por eles um atributo

<sup>30</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 12/02/2016 – ANEXO II.

<sup>31</sup> *Ibid.*

essencial para se considerar determinado conjunto de documentos como um arquivo. A organicidade são as relações que os documentos arquivísticos guardam entre si e que refletem as funções e atividades do indivíduo ou organização que os produziu. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 126). E ainda o cuidado de adequar as temperaturas e umidades dos depósitos de guarda dessa documentação, sugerida por órgãos internacionais e nacionais, à realidade da região, com controle diário dos índices, com medições e controle de variáveis feitas pelo Sistema CLIMUS – software utilizado também pelo MISBH.

Em outubro de 2007, o APM inaugurou seu Sistema Integrado de Acesso (SIAAPM), a fim de ampliar o acesso aos documentos para a população. O SIAAPM permite ainda a contabilização do número de acesso. Essa contagem é efetuada ao final de cada ano e exposto no Relatório do Plano Plurianual de Ação Governamental (PPAG). Esse relatório compõe o planejamento anual do Estado de Minas Gerais e, no que diz respeito ao APM, serve como estatística de produção anual e de previsão para o próximo ano. Dessa forma, os documentos pertencentes ao acervo do APM que são digitalizados e disponibilizados no site são relatados no PPAG e, através do alcance das metas previstas anualmente, o Estado disponibiliza verba e premiações ao órgão. O APM conseguiu efetuar esse trabalho tendo seu corpo de funcionários, em sua maioria, composto por estagiários com bolsas pagas pela Secretaria de Estado de Cultura até o primeiro semestre de 2010. No segundo semestre de 2010, devido à implementação da política de Choque de Gestão na SEC-MG, a instituição foi avisada que as bolsas não seriam renovadas. Essa política resultou na paralisação dos projetos que visavam à preservação de alguns fundos documentais e na busca por soluções para manter o funcionamento do Arquivo, já que sem o tratamento dos acervos não seria possível disponibilizá-los para acesso ao público.

Parte da digitalização do acervo de imagem em movimento do APM foi realizada através do Projeto *Digitalização do Acervo em Película do Arquivo Público Mineiro* que foi aprovado pelo Edital Filme Minas de 2009/2010 e executado em 2011. Possibilitou a digitalização, disponibilização no SIAAPM de 17 rolos de filmes produzido entre as décadas de 1940 e 1970, além de um seminário sobre a preservação, conservação e acesso aos acervos audiovisuais e a 2ª Mostra de Cinema do Arquivo Público Mineiro. Em caso de interesse em assistir à obra completa, o pesquisador comparece à instituição.



**Figura 05 – Tela inicial do SIAAPM.**

Além dos documentos digitalizados através de projetos como o citado, o SIAAPM fornece ainda informações sobre a instituição, sobre orientações de arquivos municipais, projetos e parcerias com outras instituições. Uma delas diz respeito à doação de acervos para o Arquivo:



**Figura 06 – Instruções para doações de acervos.**

Ter esse tipo de informação disponível e de fácil acesso à população simplifica o processo de entendimento sobre o que pode ser doado à instituição e com quem se deve entrar em contato.

O SIAAPM tem como funcionalidade principal servir como uma plataforma de difusão do acervo do APM, conforme descrito por Pedro de Brito Soares e visualizado na imagem abaixo.



Figura 07 – Acesso ao acervo de imagens em movimento.

O acervo de imagens em movimento disponíveis no site representa apenas uma pequena parcela dos 280 rolos de filme existentes na instituição em 2009. Dos 56 vídeos disponíveis, dois são institucionais do APM e os outros 54 possuem imagens de Minas Gerais, de empresas, cidades etc, relacionadas principalmente a eventos do governo do Estado ou de pessoas públicas ligadas a ele.

Cada filme possui uma catalogação básica,

nós temos uma ficha mais completa que está em papel e está no computador, interna, que segue a orientação da Cinemateca e daquele catálogo, Manual para Catalogação de

Filmes/Acervos Filmográficos, o treinamento que recebemos, nós ficamos – Virgínia [Camargos] e eu – 15 dias na Cinemateca.<sup>32</sup>

Essa ficha pode ser visualizada na imagem abaixo:

The image shows a web interface for a film archive. On the left, there is a video player with a black background and white text that reads: "ARGUS FILMES INFORMA", "RECEPÇÃO AOS GRAOS-DUQUES DE LUXEMBURGO", and "Cineg. CELSO ARRUDA". On the right, there is a "FICHA DE CATALOGAÇÃO" (Cataloging Card) table with the following data:

FICHA DE CATALOGAÇÃO	
NOTAÇÃO	CSM-Filme-005
DURAÇÃO	00:02:33
CATEGORIA	Acervo
GÊNERO	Documentário
ANO DE PRODUÇÃO	1956 (Data certa)
ORIGEM	Não identificado
DATA DE ENTRADA	S/D
MATERIAL	Cópia combinada
VELOCIDADE	24 g
RITOLA	16 mm
SUPORTE	Anafato
IMAGEM	Preto e Branco
SOM	Óptico - Área variável
MÉDIA	Película
TELA	1:1:37
JANELA	Seiola
MONTADO	Sim
COMPLETO	Sim
CRÉDITOS	Português
DEÁLOGOS	Sem diálogos
INTERTITULOS	Sem Intertitulos
LEGENDAS	Sem legendas
CATEGORIA DE FILME	(CM) Curta metragem
PRODUÇÃO	Nacional

Below the table, there is a "DESCRIÇÃO/ANOTAÇÕES" section with the text: "Recepção do Grão Duque e esposa pelos doutores da Beiga-Mineira em Sabará. Visita à matriz de Nossa Senhora da Conceição e às dependências da sameira." A "Voltar" button is located below the description.

At the bottom of the page, there are logos for "MINEIRO", "DEBITE LIBERDADE", "iepha", and "MINAS GERAIS". The footer contains the address: "APM: Av. João Pinheiro 372, Funcionários - 30130-180 | Belo Horizonte, MG - Brasil | Telefax: / (31)3269-1060 / (31)3269-1167" and the text "Apresenta: Software especializado em gestão de acervo: ACP2008".

Figura 08 – Exemplo de ficha catalográfica de filme e do ambiente de acesso.

<sup>32</sup> *Idid.*

Além das recomendações da Cinemateca Brasileira, as fichas catalográficas do APM seguem ainda as recomendações do CONARQ e órgãos internacionais como a FIAF e o International Council on Archives (ICA). A notação “CBM” refere-se à Companhia Belgo Mineira e identifica a coleção à qual o documento pertence. Pode-se observar ainda que a duração total do vídeo, mencionada na ficha, é de 02 minutos e 33 segundos, entretanto, é colocado apenas parte do filme, totalizando 01 minuto e 40 segundos. Os filmes disponíveis no site estão totalmente digitalizados e podem ser vistos presencialmente no APM, entretanto são disponibilizados na internet apenas alguns trechos deles para que os usuários tenham conhecimento do que tratam.

O SIAAPM é uma plataforma mantida pelo APM – juntamente com servidores dedicados ao armazenamento dos documentos digitalizados e backups – com verba do Governo do Estado de Minas Gerais. O site foi construído por uma empresa privada, logo, a cada modificação – por exemplo, criação de um módulo como o de Imagens em Movimento – é necessário o pagamento de uma taxa para inserção. Esse pagamento, bem como a compra de novos discos rígidos ou máquinas para funcionarem como servidores – aumentando o espaço de armazenamento do APM – normalmente é feita através de projetos submetidos às leis de incentivo.

Em maio de 2014 é publicada a primeira fase do Plano Estadual de Cultura de Minas Gerais: caracterização da cultura em Minas Gerais, que apresenta como desafios ainda presentes: a necessidade de desconcentração na captação de recursos para o apoio de projetos da Lei Estadual de Incentivo à Cultura; a capacitação e profissionalização de gestores da cultura; a superação as resistências à profissionalização dos segmentos artísticos e técnicos regulamentados; a descontinuidade e sazonalidade dos programas do poder públicos e das ações da sociedade civil; a necessidade de descentralização das ações político-culturais; a necessidade de envolver a comunidade em ações de valorização e preservação do patrimônio; ampliação de recursos para a realização de projetos governamentais de fomento; necessidade de revisar o sistema de financiamento público estadual da cultura e de gerenciar o sistema de dados da cultura do Estado. (MINAS GERAIS, 2014, p. 98-99). O SIAAPM ganhou uma nova interface e

o projeto gráfico da base de dados buscou conciliar a identidade visual do APM com melhorias de navegabilidade e de visualização dos acervos. A tela principal ganhou movimento com o recurso de banners que destacam os acervos que entraram no sistema recentemente. Além disso, o acervo fotográfico passou por uma reformulação, o que tornou a navegação e pesquisa mais confortável, intuitiva e ágil. (MINAS GERAIS, 2014, p. 26)

Tornou-se realmente mais atraente para o pesquisador habituado a investigar em sistemas de buscas de arquivo, tornando-se intuitivo. Entretanto, um cidadão comum, talvez não entenda seu funcionamento. Sugere-se assim que seja disponibilizado no site um pequeno manual com orientações sobre como utilizar a pesquisa avançada, ajudando a todos os usuários, principalmente os que vivem fora de Belo Horizonte a realizar pesquisas remotas e encontrarem o que procuram.

PESQUISA AVANÇADA - IMAGENS EM MOVIMENTO

**PESQUISA POR PALAVRAS-CHAVE** As palavras-chave com menos de 3 caracteres serão ignoradas. O preenchimento de todos os campos não é obrigatório.

<b>PALAVRAS-CHAVE</b>	<input style="width: 90%;" type="text"/>
<b>TIPO</b>	Todos (E) ▼
<b>NOTAÇÃO</b>	<input style="width: 90%;" type="text"/>
<b>TÍTULO</b>	<input style="width: 90%;" type="text"/>
<b>DEPOSITANTE</b>	Escolha uma opção ▼
<b>DIÁLOGOS</b>	Escolha uma opção ▼
<b>LEGENDAS</b>	Escolha uma opção ▼
<b>GÊNERO</b>	Escolha uma opção ▼
<b>ANO DE PRODUÇÃO INICIAL</b>	De <input style="width: 40%;" type="text"/> até <input style="width: 40%;" type="text"/>
<b>ANO DE PRODUÇÃO FINAL</b>	De <input style="width: 40%;" type="text"/> até <input style="width: 40%;" type="text"/>
<b>TIPO DE ANO</b>	Escolha uma opção ▼
<hr/>	
<b>CATEGORIA DE FILME</b>	Escolha uma opção ▼
<b>PRODUÇÃO</b>	Escolha uma opção ▼
<b>CATEGORIA</b>	Escolha uma opção ▼
<b>ORDENAR POR</b>	Ordem cronológica ▼
<b>CRITÉRIO DE ORDENAÇÃO</b>	<input checked="" type="radio"/> Ascendente <input type="radio"/> Descendente
<div style="display: flex; justify-content: center; gap: 20px;"> <span style="background-color: #c00000; color: white; padding: 5px 15px; font-weight: bold;">EXECUTAR PESQUISA</span> <span style="background-color: #c00000; color: white; padding: 5px 15px; font-weight: bold;">LIMPAR</span> </div>	

**Figura 09** – Pesquisa Avançada no Módulo Imagens em Movimento.

Também deveria ser checado como os documentos foram indexados, verificando se foram utilizadas palavras-chave que possibilitam a sua recuperação. Por ora, como o módulo Imagens em Movimento possui apenas 56 vídeos, é possível verificar um por um. Entretanto, se for ampliado o conteúdo online – o que é uma tendência com a política de facilitar o acesso do pesquisador e com o recebimento de documentos natodigitais – seria impossível verificar vídeo por vídeo. Verificou-se, por exemplo, que não existem algumas informações presentes na abertura dos próprios filmes na ficha catalográfica, como quem os produziu. Sugere-se assim que os próximos documentos disponibilizados no sistema sejam melhor indexados a fim de recuperá-los através de buscas mais específicas.

Sobre a disponibilização de imagens em movimento no SIAAPM, Pedro Soares menciona que se ampliou o acesso,

Na medida em que a pessoa tem que legalizar a exibição ou a utilização dele, isso amplia, não é, porque a pessoa assistiu a um filme em casa, fica sabendo que no APM tem filme. Aqui antes era muito conhecido porque nós tínhamos documentos do século XVIII e XIX, quer dizer, quase ninguém sabia que nós tínhamos um acervo importante de filmes. Na medida em que divulgamos isso na internet, isso tem um impacto e uma importância muito grande. E isso trás também o usuário ao Arquivo para cuidar da questão legal, para ter uma cópia completa do filme, que no SIA só tem trechos, então dessa maneira, amplia. Mas o objetivo nossa na internet não é propriamente aumentar o número de usuários físicos, é de divulgar o acervo. Provavelmente, é uma coisa que estamos discutindo inclusive com a TV Minas, nós vamos montar hoje, ainda para colocar todo o acervo inteiro no nosso servidor de acesso Web, que é pesado, é muito espaço, muito tempo de download, não é uma coisa assim que o SIA está preparando ainda para ele. É uma coisa que pode acontecer no futuro. O que nós temos pensado é criar uma situação, e estamos discutindo isso com a própria TV Minas, TV Minas está com a TV interativa, com a TV digital, com a possibilidade de ser fazer downloads. A pessoa vê o trecho, gosta e faz o download, mas isso numa coisa que ainda está para o futuro.<sup>33</sup>

Para Pedro, o SIAAPM é “um grande instrumento de democratização do acesso”, o APM tinha 4 mil usuários presenciais por ano. Atualmente são cerca de 300 mil apenas na internet.

Para mim, talvez seja até mais importante o usuário estar presente na Web porque provavelmente é um usuário que não tem muitas vezes grana para pagar uma passagem de ônibus, intermunicipal, interestadual, às vezes, nós temos usuários em outros países... Mesmo em Belo Horizonte, transporte hoje não é uma coisa barata, se você vai fazer uma pesquisa aí durante três meses, quatro meses no Arquivo, o fato de você pegar um ônibus para vim cá e voltar para casa, voltar para a escola, ele custa dinheiro, nem todo mundo tem esse dinheiro disponível. Então a internet tem esse fator de socialização do nosso acervo, o usuário pode na sua casa, no seu computador, fazer uso

<sup>33</sup> *Ibid.*

do material e a ideia é chegar ao ponto de poder fazer um download, inclusive cuidar da parte jurídica, através da própria Web, sem ter que vim aqui.<sup>34</sup>

Outra forma de difusão do acervo de imagens em movimento existente no APM são as mostras de cinema realizadas periodicamente pela instituição. A primeira mostra ocorreu em 2009, no Cine Humberto Mauro<sup>35</sup>, com curadoria do jornalista e pesquisador Alexandre Pimenta, exatamente com o objetivo de apresentar parte do acervo fílmico sob a guarda do Arquivo e fomentar discussões sobre sua preservação. Foram exibidos sete curtas do Projeto Curtabelas, da Coleção Companhia Siderúrgica Belgo Mineira e do Fundo Arthur Bernardes. Em 2015, a mostra foi feita no próprio APM, no dia 27 de outubro, em comemoração ao Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual<sup>36</sup>. Foram exibidos nove filmes do acervo e realizada uma oficina sobre preservação.

Na data da entrevista, Pedro de Brito Soares informou que o APM estava recolhendo um acervo de 3 mil títulos em VSH, U-matic, DVD e documentos natodigitais. O planejamento era fazer um balanço dos documentos no depósito e conferir o que já foi telecinado<sup>37</sup> – ele acredita que cerca de 70% do acervo já está telecinada. Mencionou ainda a importância de se manterem os canais de financiamento abertos e do Arquivo ter dinheiro para comprar acervos e trata-los.

Todo projeto nosso de tratamento da informação e telecinagem e mesmo a preservação desses filmes depende de projetos de leis de incentivo, editais como dois que nós participamos do Filme Minas, que nos deu um aporte financeiro capaz de pagar treinamento em São Paulo, telecinagem em São Paulo e no Rio [de Janeiro], a realização de mostras também, que fazemos muito. É importante não só tratar o acervo, preservar o acervo, mas também fazer as mostras, divulgar. E o próprio SIAAPM, que é colocar isso na internet, também custa dinheiro. Então nós precisamos de financiamento para continuar e chegar aos 100%. E outra coisa que eu acho importante é nós também termos capacidade para adquirir acervos, comprar acervos no mercado. Hoje tem aí em Minas [Gerais], que nós conhecemos, pelo menos três ou quatro acervos importantes que têm um preço, é uma questão justa, mas é alto, é o que vale. As pessoas devem ser remuneradas pela sua propriedade, nós não podemos ir lá e simplesmente recolher isso. Não é assim que funciona. Nós precisamos comprar esses acervos e precisamos também tratar o acervo. Não adianta também comprar, deixar aqui e ele continuar apodrecendo aqui dentro. Nós precisamos exibir porque também não existe preservação sem acesso, no meu entender, e para isso, nós dependemos aí das leis de incentivo à cultura.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Localizado no Palácio das Artes (Av. Afonso Pena, 1537, Centro, Belo Horizonte) e mantido pela Fundação Clóvis Salgado, vinculada à Secretaria de Cultura de Estado de Minas Gerais.

<sup>36</sup> Dia criado pela UNESCO em 2005 a fim de chamar a atenção para a restauração de arquivos e para a preservação da memória existente nas imagens em movimento.

<sup>37</sup> Migração de suporte, digitalizando um filme em película para fitas de vídeo.

<sup>38</sup> *Ibid.*

Outro fator relevante para o tratamento adequado aos acervos é o baixo investimento do Governo Federal e do Estado de Minas Gerais em seus arquivos públicos. Os governos tendem a considerar que pautas de outros órgãos são mais importantes do que a preservação de sua memória administrativa, que é de interesse do cidadão e da nação. Assim, as instituições custodiadoras têm de submeter projetos às leis de incentivo, como mencionado pelo Diretor de Conservação de Documentos do APM, para tratar seus acervos.

O APM é um exemplo de arquivo público que tenta contornar esses problemas através da captação de verba via lei de incentivo – que nem sempre é bem sucedida já que, mesmo com o projeto aprovado, é difícil efetivamente captar a verba da iniciativa privada. Além da lei de incentivo estadual, em Minas Gerais, existem outros mecanismos de incentivo à cultura. Os que abarcam a preservação e difusão de acervos de imagem em movimento são: Fundo Estadual de Cultura, Programa Filme Minas e Fundo Estadual de Defesa de Direitos Difusos (FUNDIF).

O Fundo Estadual de Cultura (FEC) foi criado no Governo Aécio Neves (2003-2010) pela Lei Estadual nº 15.975, de 12 de janeiro de 2006 e regulamentado pelo Decreto Estadual nº 44.341, de 28 de junho de 2006, para estimular o desenvolvimento, preservação, pesquisa e aperfeiçoamento cultural nas regiões do Estado de Minas Gerais, contemplando projetos de patrimônio e infraestrutura voltados principalmente para as cidades do interior do Estado, conforme os objetivos estabelecidos abaixo:

- I - dar apoio financeiro a ações e projetos que visem à criação, à produção, à **preservação e à divulgação de bens e manifestações culturais no Estado**;
- II - estimular o desenvolvimento cultural do Estado em suas regiões, **com foco prioritário para o interior**, considerando o planejamento e a qualidade das ações culturais;
- III - **apoiar as ações de manutenção, conservação, recuperação e difusão do patrimônio cultural, material e imaterial, do Estado**;
- IV - **incentivar a pesquisa e a divulgação do conhecimento** sobre a cultura e as linguagens artísticas, preferencialmente conectadas à produção artística;
- V - **incentivar o aperfeiçoamento** de artistas, técnicos e gestores das diversas áreas de expressão da cultura;
- VI - **promover o intercâmbio e a circulação de bens e atividades culturais com outros estados e países**, difundindo a cultura mineira. (MINAS GERAIS. Lei nº 15.975/2006, art. 1º). *[grifo nosso]*.

Ou seja, o Fundo “é uma resposta do governo de Estado à preocupação setorial quanto à necessidade de descentralização e interiorização da produção cultural.” (STARLING, 2011, p. 10).

O grupo coordenador do FEC, segundo essa lei, é integrado por um representante de cada órgão estadual, entre eles: Secretaria de Estado de Cultura, Secretaria de Estado de Planejamento e Gestão, Secretaria de Estado da Fazenda, Banco de Desenvolvimento do Estado de Minas Gerais (BDMG) e Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. (MINAS GERAIS. Lei nº 15.975/2006, art. 11).

Por sua vez, o Programa Filme em Minas foi criado em 2004 e reformulado em 2005, tem editais abertos bienalmente e visa fomentar manifestações artísticas do setor audiovisual de Minas Gerais através de desenvolvimento de roteiro, produção, finalização, distribuição de longas e curtas-metragens; publicações sobre a área; digitalização e cópiagem de acervos audiovisuais. Segundo Sylvana Pessoa, de 2004 a 2010, foram submetidos 672 projetos e aprovados 111. A Comissão julgadora dos projetos por maioria de membros do setor audiovisual, representantes do Governo de Minas e duas pessoas indicadas pela Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG), apoiadora do Programa. (PESSOA, 2009). O Filme em Minas é o único edital do Brasil que contempla todos os seguimentos do audiovisual: “produção, finalização e distribuição de longas e curtas, documentários, novos formatos, literatura e revitalização de acervos.” (CEMIG)

O Fundo Estadual de Defesa de Direitos Difusos (FUNDIF), criado no Governo Itamar Franco (1999-2003) pela Lei nº 14.086, de 06 de dezembro de 2001. Desde sua criação tem como objetivo promover a reparação de danos causados ao meio ambiente, a bens e direitos de valor artístico, estético, histórico, turístico e paisagístico e a outros bens de interesses difusos e coletivos bem como ao consumidor, em decorrência de infração à ordem econômica; e aplicar recursos na recuperação do bem, na promoção de eventos educativos e científicos e na edição de material informativo especialmente relacionado com a natureza da infração ou do dano causado, assim como na modernização administrativa de órgãos públicos responsáveis pela execução de política de defesa de direitos difusos. Esse Fundo Estadual lançou o último edital em 2012 e, segundo informações concedidas pelo Conselho Estadual de Defesa dos Direitos Difusos (CEDIF) – responsável pela fiscalização – por e-mail à pesquisadora no dia 28/05/2015, os convênios contemplados por ele ainda estão em execução, não havendo, por enquanto, previsão para novos editais.

A autora dessa dissertação teve o primeiro contato com o FUNDIF e o CEDIF estaduais através do *Projeto Conservação, Restauração do Acervo Documental da Câmara Municipal de*

*Ouro Preto no Arquivo Público Mineiro*, no qual foi responsável pela coordenação da equipe de estagiários responsáveis pela preparação de documentos para a microfilmagem e digitalização. O projeto restaurou, microfilmou, digitalizou e disponibilizou no SIA-APM toda a documentação avulsa e encadernada proveniente da Câmara Municipal de Ouro Preto e sob a guarda do APM. É um bom exemplo do tipo de projeto para preservação e difusão de acervos que era aceito pelos editais do Fundo e demonstra que o FUNDIF é mais uma opção para captação de verba para projetos em arquivos e demais instituições que possuam acervos degradados.

O Arquivo, através de sua associação cultural (ACAPM), utiliza esses projetos para contratar estagiários das áreas de Arquivologia, História, Conservação, Restauração etc. Através de bolsas concedidas através de parcerias entre as universidades, as agências de pesquisa – *FAPEMIG* e *CNPq* – e a iniciativa privada – através de renúncia fiscal como o *FUNDIF* e as Leis de Incentivo à Cultura. Essa mão de obra, ainda que ajude na resolução de alguns problemas em curto prazo, não é uma solução ideal em longo prazo, já que os contratos dos estagiários têm duração de no máximo dois anos; o valor de suas bolsas e a carga horária de trabalho normalmente não são atrativos; o número de vagas ofertadas em outras instituições – incluso privadas – com possibilidade de contratação posterior, ao menos para os futuros profissionais de Arquivologia é elevado.<sup>39</sup>

Esses fatores são muitas vezes aliados às outras dificuldades encontradas nos ambientes de trabalho: falta de verba e material para efetuar um trabalho de qualidade; dificuldade de diálogos com setores superiores para cumprimentos de metas e atendimento das necessidades dos órgãos no prazo adequado; algumas atividades que não deveriam ser exercidas pelo estagiário, mas por um profissional formado, pois esse é que tem responsabilidade devida para assumir quaisquer problemas delas derivadas. Combinados os fatores e as dificuldades encontradas, o estagiário sente-se motivado a buscar e aceitar novas possibilidades e permanece por pouco tempo na instituição; as atividades desenvolvidas por esse, se estagnam ou o órgão tem muita dificuldade em continuá-las e conciliá-las com outros serviços por ele prestados.

Atualmente, segundo Pedro Soares, há uma preocupação do Governo do Estado com o acervo de imagem em movimento do APM.

<sup>39</sup> A análise contida neste parágrafo e no próximo foi feita no artigo *Evolução histórica do conceito de política para preservação do patrimônio nacional e as políticas públicas para arquivos*, publicado nos Anais do IV Encontro de Pesquisa em História da UFMG (2015).

uma das prioridades que o secretário Angelo Oswaldo colocou para a equipe foi atenção especial ao audiovisual mineiro. Então nós participamos, tanto o superintendente, Thiago Velloso, quanto eu, da câmara técnica que trata esse assunto dentro da Secretaria [da Cultura] e a Secretaria nos reconhece como o órgão de guarda do acervo aqui em Minas e nos apoia.<sup>40</sup>

Um concurso público, com cargos para o APM, foi solicitado à Secretaria, entretanto, ainda não atendido devido à crise financeira. Pedro insiste sobre a importância de se ter pessoas concursadas especializadas na instituição.

O que nós podemos resolver, quando temos um projeto aprovado e captado, é a contratação de mão-de-obra temporária, mas é muito importante que fique mão-de-obra fixa, treinada e especializada na instituição. Mas eu vejo isso como uma questão a ser posta a médio, longo prazo e também eu acho que aí é importante não só uma questão do concurso, mas um plano de cargos e salários adequado, para que a pessoa possa se manter no trabalho e não busque outros empregos, que nós tenhamos a rotatividade, que é um problema também: você treina o funcionário e depois ele passa em outro concurso e vai embora. Então, não adianta. (Pedro de Brito Soares em entrevista concedida à pesquisadora em 12/02/2016 – ANEXO II).

Sobre as dificuldades encontradas para a manutenção do acervo, encontram-se principalmente: a telecinagem – que é cara, feita fora de Belo Horizonte e em ambiente Mac, enquanto o do APM é Windows –; buscar profissionais no mercado – o que encarece os projetos –; contratar uma empresa para manutenção do ar condicionado que entenda sobre preservação de acervo. (Pedro de Brito Soares em entrevista concedida à pesquisadora em 12/02/2016 – ANEXO II).

Através do Plano Nacional de Preservação Audiovisual, Pedro Soares é cauteloso, mas acredita que pode facilitar a distribuição de verbas para a manutenção dos acervos. Entretanto, as instituições de Minas Gerais devem ficar atentas em como ela será distribuída, frente aos outros estados. Ademais é categórico em dizer que o usuário é o mais importante para o APM, já que não “existe preservação sem acesso. [...] se não existe usuário, não existe a importância do acervo.” (Pedro de Brito Soares em entrevista concedida à pesquisadora em 12/02/2016 – ANEXO II).

<sup>40</sup> *Ibid.*

## CAPÍTULO 3 – DE CENTRO DE REFERÊNCIA AUDIOVISUAL A MUSEU DA IMAGEM E DO SOM: PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DO CINEMA EM BH E MINAS GERAIS

### 3.1 Histórico do MISBH

A Fundação do Museu da Imagem e do Som em Belo Horizonte foi autorizada pela Lei Municipal nº 5553 de 09 de março de 1989. Entre suas funções, estão:

V – Incentivar e promover, por si ou em convênio, por contrato ou acordo com outras instituições, empresariado ou artistas, atividades e eventos que visem a resgatar a memória de Belo Horizonte;

VI – registrar em imagem e som a memória dos fatos que regem a vida e o desenvolvimento do Município e, em caráter complementar, aqueles que, regendo a vida do Estado e da Nação, transformaram-se em referências para a descrição da sua história.

[...]

VIII – manter intercâmbio com instituições congêneres do Estado, do País e do exterior. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, Lei Municipal nº 5553/1989, art. 2º).

Como piloto, decidiu-se por criar inicialmente um *Centro de Referência Audiovisual* (CRAV), que ao longo desse processo de fundação e estruturação, teve a colaboração de importantes figuras do cenário cultural belorizontino como Berenice Menegale<sup>41</sup>, José Adolfo Moura<sup>42</sup> e o sociólogo José Márcio Barros. A equipe constituída também pela historiadora Patrícia Moran, pela gestora cultural Maria Helena Cunha e pelo assessor de comunicação Nisio Antonio Ferreira, elaborou o *Projeto de Implantação do Centro de Referências Audiovisuais da Região Metropolitana de Belo Horizonte* (BARROS et al., 1992), com a ideia de que o CRAV seria uma estrutura transitória para a criação futura do Museu.

Neste documento foram revistos e fornecidos alguns elementos e noções relacionadas com a temática da cultura, da identidade e da memória coletiva, no contexto dinâmico das sociedades modernas e o valor atribuído nestas sociedades à memória audiovisual. Foi proposto um recorte metodológico capaz de contribuir na escolha dos objetos e nos modos como estes seriam trabalhados pela instituição, sugerindo a orientação conceitual a ser seguida e o *modus operandi* do CRAV. (FREITAS, 2015, p. 31)

<sup>41</sup> Pianista e uma das criadoras da Fundação de Educação Artística (FEA) em Belo Horizonte.

<sup>42</sup> Artista, professor aposentado da EBA-UFGM, um dos organizadores do Festival de Artes de 1967.

A ideia era que o CRAV constituísse o mais rápido possível “um acervo capaz de justificar a sua consolidação como *Museu da Imagem e do Som*”. Assim, foram desenvolvidos projetos como o *Memória da radiodifusão em Belo Horizonte*, *Memória da Serra*, *Memória do Jornalismo Mineiro* e *40 anos da TV Itacolomi*, todos levantando documentos a respeito e coletando depoimentos orais de indivíduos envolvidos em casa processo. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, 1995, p. 44-45)

Segundo o pesquisador e mestre em Ciências Sociais Marcelo Braga de Freitas,

O desenvolvimento de uma produção própria era essencial para efetivar os fundamentos propostos para o CRAV. A introdução de um processo social estimulado pela entidade, que fosse capaz de colaborar com a construção de memórias coletivas e identidades culturais plurais, até então não consideradas pelo poder público era um eixo importante para a instituição, que justificava a sua criação. (FREITAS, 2015, p. 33)

De 1992 a 1995, contava com equipe mínima, sem sede própria e subordinado à Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Sua sede foi inaugurada em 16 de novembro de 1995, na Rua Estevão Pinto, 601, Serra.

pensava-se, inicialmente, antes da constituição de um acervo permanente, na criação de um equipamento que pudesse funcionar como um lugar de referência das produções audiovisuais identificadas através de um mapeamento prévio realizado nas instituições públicas municipais e estaduais, nos arquivos particulares dispersos, existentes sobre a história cultural da cidade. (FREITAS, 2015, p. 29)

Foi exibido o documentário *Cúmulos, cirros e nimbo*s produzido pela própria instituição e a EMVIDEO sobre os 50 anos do encerramento da Segunda Guerra Mundial. O CRAV foi pensando como uma estrutura transitória para preparar e experimentar uma atuação frente à sociedade belo-horizontina, antes da criação de um *Museu da Imagem e do Som* propriamente.

Em 29 de dezembro de 1993, foi instituída a Lei de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte através da Lei Municipal nº 6498 – conhecida como Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC), na Gestão de Patrus Ananias (1993-1997). Estabelece que os projetos a serem financiados devem se enquadrar nas seguintes áreas:

- I - produção e realização de projetos de música e dança;
- II - produção teatral e circense;
- III - produção e exposição de fotografias, cinema e vídeo;

- IV - **criação literária e publicação de livros, revistas e catálogos de arte;**  
V - produção e exposição de artes plásticas, artes gráficas e filatelia;  
VI - produção e apresentação de espetáculos folclóricos e exposição de artesanato;  
VII - **preservação do patrimônio histórico e cultural;**  
VIII - **construção, conservação e manutenção de museus, arquivos, bibliotecas e centros culturais;**  
IX - **concessão de bolsas de estudo na área cultural e artística;**  
X - **levantamentos, estudos e pesquisa na área cultural e artística;**  
XI - **realização de cursos de caráter cultural ou artístico destinados à formação, especialização e aperfeiçoamento de pessoal na área de cultura em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos.** (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. Lei nº 6.498/1993, art. 3º). [grifo nosso].

Até esse momento, era a única lei que estabelecia claramente o apoio à “construção, conservação e manutenção de museus, arquivos, biblioteca e centros culturais” e à realização de cursos de formação em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos, abrindo brecha para financiamento de cursos destinados a formação de profissionais para a área de preservação e difusão de acervos em universidades públicas, desde que esses não sejam cobrados.

A Comissão Municipal de Incentivo à Cultura (CMIC) seria formada apenas por 03 representantes do setor cultural e 03 representantes da administração pública municipal e seria responsável por avaliar e direcionar os recursos a cada projeto cultural aprovado. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, Lei nº 6.498/1993, art. 4º).

Em 1993, com entrada de novas pessoas na instituição, o CRAV

pretendeu trabalhar com quatro linhas de ação: organização e sistematização de informações audiovisuais, estudos e pesquisas sobre a memória audiovisual, divulgação e formação cultural, assessoramento e formação técnica. Entre as principais atividades desenvolvidas, figuraram vários projetos de memória oral, entre os quais menciono os projetos “Anônimos Notáveis”, “40 anos da TV Itacolomi”, “Memória da Serra”, “Memória do jornalismo mineiro”, “100 anos de cinema, cem anos de Belo Horizonte”. Todo esse material pode ser encontrado hoje no acervo da instituição; mas, na maioria dos casos, sem edição ou outro tipo de tratamento, as gravações encontram-se ainda em formato bruto. (FREITAS, 2015, p. 43-44)

Em 1995, o CRAV editou sob a coordenação do professor José Márcio Barros, o livro *O fim das coisas: as salas de cinema de Belo Horizonte*, escrito pelo professor Ataídes Braga, sobre a criação, desenvolvimento e fechamento das salas de cinema na cidade.

Em 1996, foram oferecidas oficinas de *Iniciação à fotografia*, *Iniciação à linguagem do vídeo* e curso básico de captação e gravação de áudio. Até esse momento, o acervo era composto por 70 filmes, 254 vídeos e cerca de 3.500 fotografias. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, 1996-1997).

Em 1997, o CRAV assumiu novos rumos, provocando uma descontinuidade de parte do que foi idealizado em sua criação e dos trabalhos em desenvolvimento. (FREITAS, 2015, p. 44). Os recursos era limitados – como hoje – para a manutenção do CRAV.

No entanto, a falta de recursos não é uma característica apenas das instituições da cultura do poder público. O que chama atenção, nesse caso específico, é uma possível falta de compreensão por parte da administração pública, dos atributos e necessidades do CRAV, e da importância e alcance do seu papel social de mediador do processo de atualização das memórias coletivas e identidades culturais da população de Belo Horizonte, apesar da transparência e clareza das propostas do seu projeto de implantação. (FREITAS, 2015, p. 45)

Nessa época, também foi inaugurada uma galeria na Casa da Serra, para receber exposições de artes plásticas temporárias mediante abertura de edital de ocupação pública – promessa de campanha do prefeito Célio de Castro (1997-2001). Em 1998, começaram a ofertar oficinas e cursos de curta duração relacionados ao audiovisual; mostras de cinema e projetos de memória oral da instituição. Foi feita a copiagem de filmes do fundo *Família* – denominação recebida posteriormente – com apoio da CEMIG. (FREITAS, 2015, p. 47).

Em 2001, o CRAV mudou-se para o quinto andar do prédio da Secretaria de Cultura, na época localizada na Rua Sapucaí, 571, Floresta. Foram implantadas ações de planejamento estratégico; as Coordenações de Acervos, Projetos e Pesquisa e a Produção Técnica, a Assessoria e a Diretoria. O acervo foi ampliado, instalada a videoteca, o minilaboratório para revisão de filmes e uma estação de trabalho equipada. Durante esse período, os funcionários eram basicamente servidores deslocados de outras repartições da prefeitura ou contratados via recrutamento amplo – questionado posteriormente pelo Ministério Público Estadual (MPMG). Foram feitos vários seminários sobre novas diretrizes e metas da instituição com representantes da Escola de Belas Artes da UFMG. Também ocorreu a aproximação com outras instituições custodiadoras de imagens em movimento como o Arquivo Nacional e a Cinemateca Brasileira.

Em 2003, foi feita uma parceria com a EBA-UFMG no Projeto *Ophicina Digital*, coordenado pelo professor Luiz Nazario, no qual foram digitalizados acervos do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema (DFTC) e do CRAV, gerando 10 DVD e o *Reminiscências & BHIS*. Além disso, foi lançado o Projeto *Belo Horizonte Imagem e Som – BHIS*, produzindo vídeos curtos sobre aspectos culturais e históricos da cidade, abordando a memória audiovisual e a cidade contemporânea, com uso de imagens do acervo do CRAV e com o intuito de formar

novos documentaristas. (FREITAS, 2015, p. 54). A instituição sai ainda de seu objetivo primordial, gravando e editando imagens sob demanda para a Prefeitura e a Secretaria Municipal de Cultura, entre outras atividades que caracterizam mais uma produtora do que um espaço de preservação da memória. Para complementar a verba da Prefeitura – que era suficiente apenas para custeio -, o CRAV passa a submeter projetos às leis de incentivo à cultura através da Associação de Amigos do CRAV (AACRAV).

Em 2004, foi implementada a Mediateca e, em 2008, a instituição mudou-se a casa da Av. Álvares Cabral, nº 560, onde atualmente está situada. (LOURENÇO; RODRIGUES, 2011, p. 04-06). A casa é da década de 1920, faz parte do Patrimônio Cultural da cidade de Belo Horizonte.

Segundo Marcelo Freitas, ainda que o CRAV tenha sido inaugurado em 1995, ele apareceu na estrutura organizacional da Prefeitura de Belo Horizonte como diretoria apenas em 2002, no Decreto Lei Municipal nº 10.967 (FREITAS, 2015, p. 42). Desde 2005, foi inserido na pasta da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte – criada em 01/01/2005 através da Lei Municipal nº 9.011 – e enfoca suas atividades na preservação de acervos sonoros e de imagens em movimento, concomitantemente às ações culturais e educativas, a fim de preservar a memória da cidade. Sempre esteve em diálogo com outros órgãos e instituições nacionais e internacionais.

A partir de 2008, começou a transição para a saída da equipe contratada e admissão dos concursados, sem criar, entretanto uma identidade para a instituição perante a Prefeitura e a sociedade.

O *Edital para Apresentação de Projetos* da LMIC de 2014 estabelece como modalidades para submissão de projetos:

I - Fundo de Projetos Culturais - Modalidade pela qual os projetos culturais são incentivados por meio de repasse de recursos do Fundo de Projetos Culturais ao empreendedor;

II - Incentivo Fiscal - Modalidade pela qual os projetos culturais são incentivados por meio de doação ou patrocínio do incentivador, diretamente ao empreendedor. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, 2014, art. 2º)

Estabelece claramente, a difusão e divulgação de conteúdos culturais, entre eles os sob a guarda de instituições custodiadoras. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, 2014, art. 3º, inciso f).

No final do mesmo ano, através do Decreto Municipal nº 15.775, de 18 de novembro, o CRAV se torna Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MISBH). Atualmente, o Museu está subordinado à Diretoria de Museus e Centros de Referência da Fundação Municipal de Cultura. Para a maioria dos técnicos, a mudança de CRAV para MIS trouxe mais cobranças já que agora o museu tem que responder à Rede de Museus e ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

As pessoas esquecem um pouco isso, que quando você se cadastra ou está ligado ao IBRAM de alguma forma, faz ou manda algum projeto para o IBRAM, você está meio que dentro dessa legislação, você se caracteriza como museu ou uma instituição que faz ações museológicas.<sup>43</sup>

Segundo a funcionária Marcella Rodrigues

a palavra “museu” tem um peso muito grande e eu volto um pouco nisso, nosso trabalho, como tem uma interface direta com o público, quando falamos “museu”, as pessoas têm uma identificação mais direta com o tipo de instituição.<sup>44</sup>

Isso não ocorria com o “centro de referência”, ainda que o CRAV já realizasse atividades como exposições para difusão do acervo museológico.

### **3.2 O acervo de imagem em movimento do MISBH**

Atualmente o MISBH mantém em sua sede cerca de 70 mil itens documentais. São cerca de 40.000 rolos em película, 1.700 cartazes cinematográficos, 5.600 títulos em fitas magnéticas de áudio e vídeo, 30.000 fotografias, 660 discos – vinis e CDs –, 350 objetos tridimensionais, além de outros documentos textuais que retratam a história da própria instituição. O acervo audiovisual da instituição está organizado nos seguintes fundos:

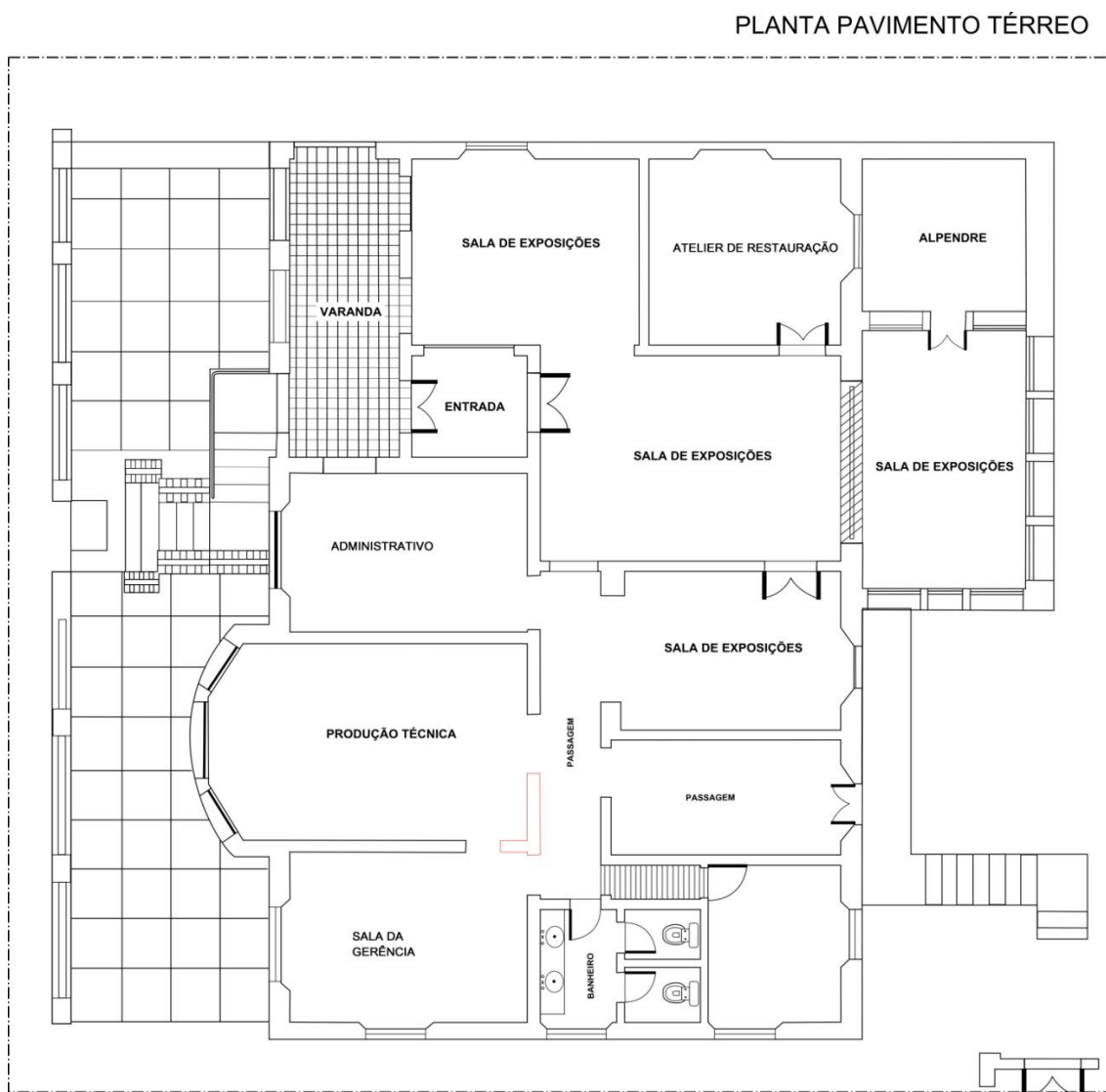
- Família: Tales, Margoni, Orlando Marques, Clausy Soares.

<sup>43</sup> Victor Louvisi em entrevista concedida à pesquisadora em 10/11/2016 – ANEXO VII.

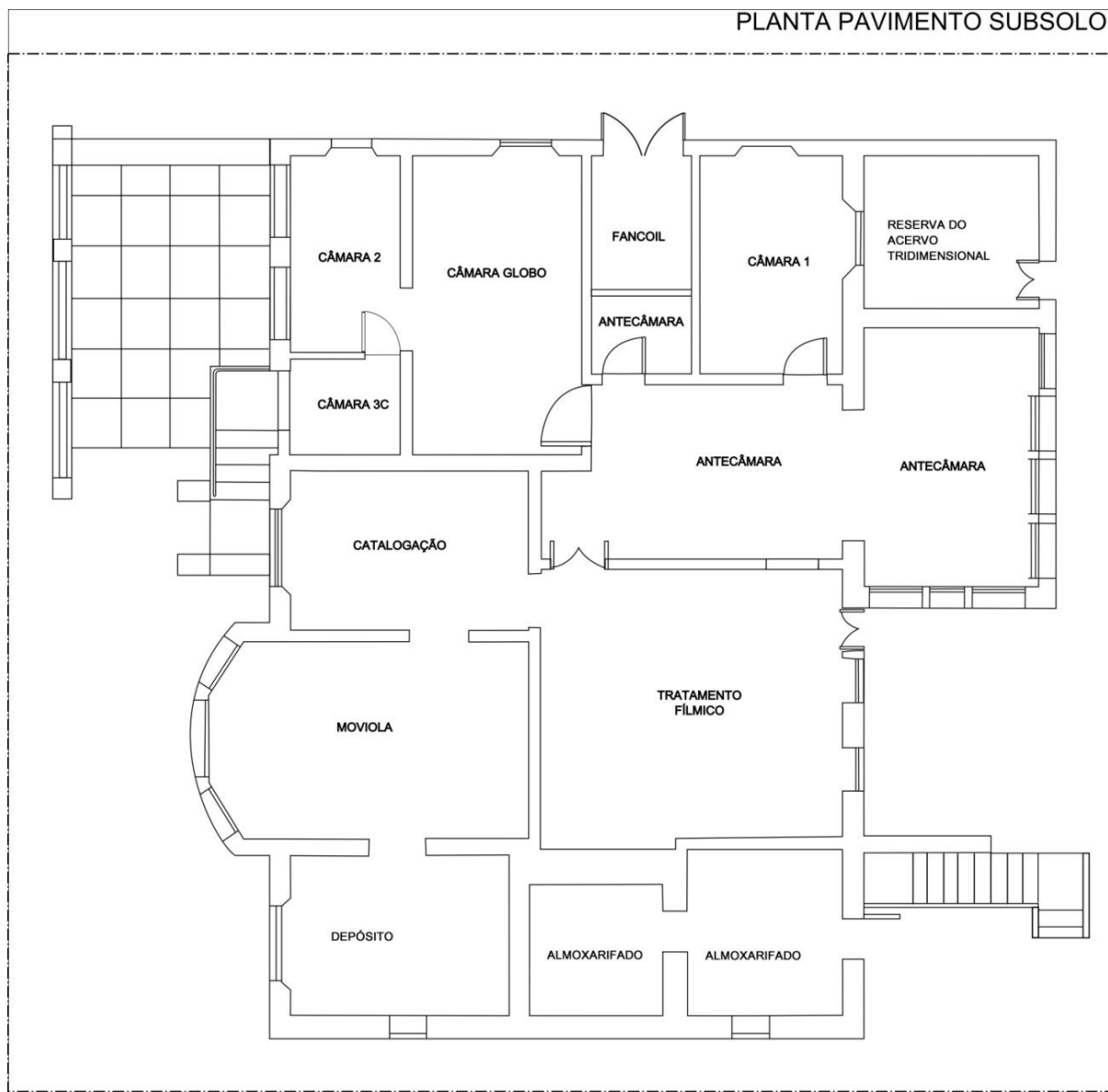
<sup>44</sup> Marcella Rodrigues em entrevista concedida à pesquisadora em 18/11/2016 – ANEXO IX.

- Cineastas mineiros: Schubert Magalhães, prof. José Américo Ribeiro, Tony Vieira, Armando Sábato, Paulo Pereira, Helvécio Ratton, entre outros.
- Instituições: CEMIG, BELOTUR, Itaú Cultural, TV Globo Minas.
- Produções próprias do MIS.

Toda a documentação está conservada em reserva técnica climatizada com antecâmara e três depósitos com temperatura e umidade controladas pelo *Climus*. Possui ainda área de tratamento do acervo com mesas enroladeira para análise e tratamento de películas, moviolas, sala para atendimento a pesquisas e consulta de imagens.



**Figura 10** – Planta do Pavimento Térreo da Unidade Álvares Cabral. (Fevereiro/2016). Fonte: MISBH.



**Figura 11** – Planta do Pavimento Subsolo da Unidade Álvares Cabral. (Fevereiro/2016). Fonte: MISBH.

A equipe é multidisciplinar e formada por museólogo, historiadora, animadora e conservadora, entre outras formações. Em fevereiro de 2016, o quadro de recursos humanos do MIS se estruturava da seguinte forma:

<b>Funcionários por área</b>	<b>Quantidade</b>
Gestor	1
TNS Patrimônio	1
TNS Museologia	1
TNS Artes Visuais	1
TNS Conservação/Restauração	1
TNS – Arte Educação	1
Assistente Administrativo	1
Estagiário	5
MGS (Porteiro)	4 (2 durante o dia e 2 à noite, em regime de 12x36H)
MGS Auxiliar de serviços gerais	2
Total	18

**Figura 12** – Quadro de recursos humanos do MISBH Unidade Álvares Cabral (Fevereiro/2016). Fonte: MISBH.

Esses números não incluíam ainda a Unidade MIS Cine Santa Tereza, que seria inaugurada em 26 de abril de 2016 e conta com uma gestão própria, ainda que em diálogo com a Unidade Álvares Cabral.

O MIS desenvolve ações que buscam

criar e gerenciar condições adequadas para todas as etapas do trabalho de preservação audiovisual, considerando os diversos suportes e as diferentes ações de guarda, tratamento, indexação, catalogação e difusão do amplo acervo guardado pela instituição, incluindo também o acervo fotográfico, iconográfico (cartazes) e tridimensional correlato.<sup>45</sup>

Entre as ações de difusão e formação realizadas pelo MIS encontram-se exposições permanentes, temporárias e itinerantes; palestras; cursos técnicos; seminários; exibições de filmes comentadas, que incluem do público infantil à terceira idade. Toda a programação é gratuita.

### **3.2.1 Gestão de acervo**

<sup>45</sup> Documento de circulação interna, de fevereiro de 2016, sobre história, estrutura, acervo e programas do MISBH. Disponível para consulta na instituição.

Antes da elaboração da Política de Acervo e do Plano Museológico, todo o processo de gestão de acervo era feito de modo pessoal, ou seja, as ações e medidas eram tomadas dependendo do entendimento de indivíduos que ocupavam os cargos de gestão e/ou técnicos, muitas vezes recolhendo documentos que não estavam relacionados à missão da instituição, por exemplo, publicando chamadas em jornais para que lhes fossem doados filmes e outros materiais.

o que eu vejo na realização do meu trabalho é que tem muito acervo que está aqui e que não deveria estar, e que nós nem sequer sabemos dizer por que está. Então o que eu consegui inferir é que ele está aqui porque alguém que, na época trabalhava aqui, quis que ele estivesse.<sup>46</sup>

Existiam “coleções pessoais de VHS de produções hollywoodianas, por exemplo, de westerns, em que a pessoa não queria isso em casa”.<sup>47</sup> Também não havia uma documentação desses documentos recolhidos, o que dificultou o entendimento do motivo pelo qual estavam sob a guarda do CRAV.

Com a chegada dos técnicos concursados ao CRAV, em 2010 e 2012, começou-se a repensar a identidade da instituição, reestruturando-a e iniciando a formalização de uma política de aquisição e recolhimento. O primeiro passo para isso, foi a criação de uma Comissão Permanente de Política de Acervo (CPPA), que “estaria construindo as diretrizes e realizando as ações que pudesse suprir essas diretrizes.”<sup>48</sup> A CCPA é instituída então em 14 de maio de 2014, pela Portaria da Fundação Municipal de Cultura nº 036/2014 e visava estabelecer no MIS:

I – sua política de aquisição e de descarte de acervos, visando orientar, coordenar e realizar o processo de análise, avaliação e seleção dos bens a serem ou não custodiados;  
II – seu programa de segurança, com vistas a dispor das condições de segurança indispensáveis para garantir a proteção e integridade dos bens culturais sob sua guarda, bem como dos usuários, dos funcionários e das instalações;  
III – seus procedimentos de gestão de documentos, em consonância com a política municipal de arquivos. (FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, Portaria nº 036/2014)

Segundo o museólogo e funcionário Victor Louvisi,

<sup>46</sup> Isabel Beirigo em entrevista concedida à pesquisadora em 10/11/2016 – ANEXO VIII.

<sup>47</sup> Gilvan Rodrigues em entrevista concedida à pesquisadora em 31/03/2016 – ANEXO III.

<sup>48</sup> *Ibid.*

A política vem exatamente no sentido de “barrar” acervos que não têm nada a ver com a missão da instituição e, ao mesmo tempo, facilitar no sentido de descarte de acervos que não tenham nada a ver com a política, a missão, a visão da instituição. Então, primeiro que todo museu, toda instituição de memória tem que ter uma política de aquisição e descarte. No caso do MIS, sendo um museu, é obrigatório ter uma política por conta do Estatuto Brasileiro de Museus. Ajuda muito ter uma política para orientar o nosso trabalho de processamento de acervo, de entrada, de saída de acervo na instituição. A gestão do acervo mesmo. Quando não tem política – e a política é não ter política –, entram vários tipos de acervo e fica muito complicado você trabalhar com acervos, fazer uma exposição, uma ação educativa ou outra ação qualquer, se esse acervo não tem a ver com a missão da instituição, o propósito da instituição. Então essa política é um dos documentos básicos para os museus e para qualquer instituição cultural, em minha opinião. Para o museu é muito importante, e nós vemos que muitas instituições não têm essa política. Tem na cabeça das pessoas, mas não têm esse documento debatido, formal, mesmo que temporário – sabemos que as coisas mudam –, mas ter no papel oficializa. Entra um gestor, ele tem uma ideia, entra outro, outra. Tendo um documento fica mais formal e, para mudar isso, tem que ser discutido. Tudo bem que vivemos num país em que as pessoas não respeitam muito a lei, elas respeitam quando interessa, ainda mais uma política dentro de museus. Vivemos um momento em que a coisa pública é muito pessoal ainda. Mistura-se a coisa pública com o pessoal, então, a pessoa tem uma ideia do que é uma instituição e vai lá, recebe acervos sem passar pela política; ou quando tem uma comissão, nem consulta a comissão. Então temos que amadurecer ainda esses instrumentos legais: política, plano museológico, comissão de acervos. Nós do MIS avançamos bastante, mas tem instituição aí que o diretor é quem manda. A política é da cabeça do diretor. Aí é complicado, porque entra outro diretor e adota outra política, fica um acervo nada a ver. No futuro, sofre o historiador, o museólogo, o bibliotecário, que trabalharão com esse acervo e que terão que ver relação em algo que às vezes não tem relação alguma.<sup>49</sup>

### 3.2.2 Difusão e formação

Além do atendimento ao pesquisador, o MIS desenvolve outras atividades de difusão e formação de seu público. Um exemplo é a Exposição *Imagem e Som: Memória, Registro e Movimento*, localizada na Unidade Álvares Cabral, é interativa e conta com brinquedos ópticos (zootrópio e *flipbooks*) e instrumentos que produzem sonoplastia de sequência de filmes do acervo da instituição, além de objetos tridimensionais como câmeras, projetor, máquinas fotográficas, mesa enroladeira etc. Todos esses objetos contam um pouco da história da produção de imagem em movimento e da disseminação desses registros. A exposição pode ser visitada no horário de funcionamento da casa, através de visita espontânea e/ou agendamento prévio.

O MIS fez ainda uma exposição itinerante, através de parceria entre a Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte e a Fundação Cultural de Contagem. *Tony Vieira – Um*

<sup>49</sup> *Ibid.*

*Cineasta Mineiro* contava com fotografias, cartazes, figurinos e objetos de cenas de filmes do cineasta Tony Vieira. A exposição percorreu centros culturais da Prefeitura de Belo Horizonte e Contagem.

O MISBH recebe ainda visitas técnicas em suas reservas mediante agendamento; através do projeto *A escola vai ao MIS*, oferece visitas técnicas, oficinas, sessões comentadas e palestras a grupos pré-agendados. Realiza ainda palestras em escolas, faculdades e instituições afins sobre o patrimônio audiovisual, através do projeto *O MIS vai à Escola*.

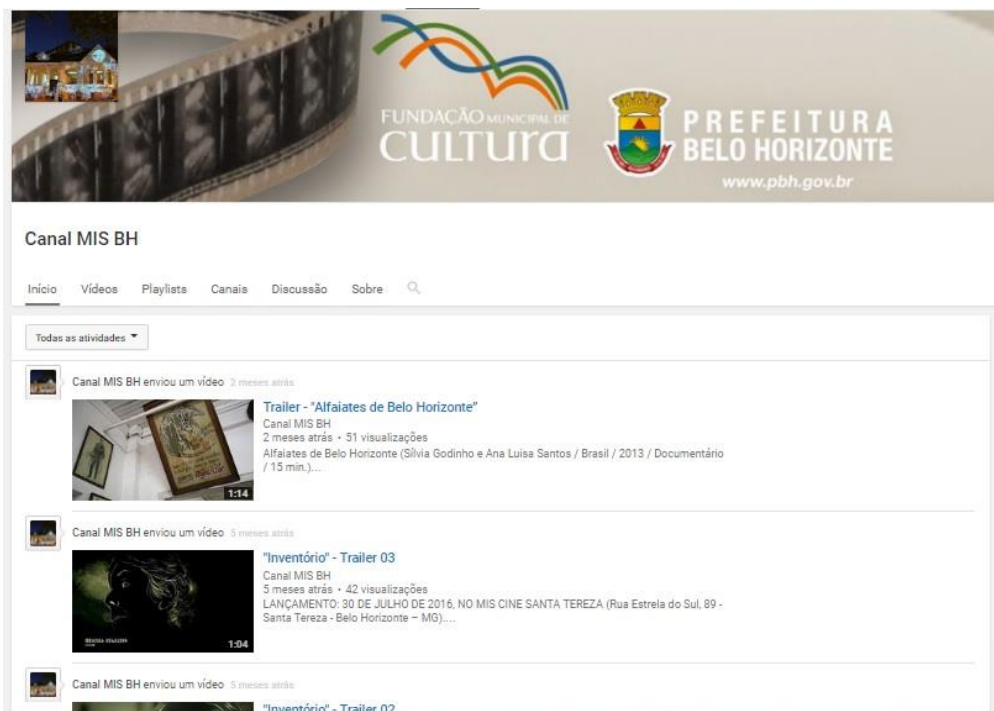
Desde 2003, realiza o projeto *CINEPOP* em parceria com o Centro de Referência Especializado da Assistência Social para a População de Rua Adulta (CREAS), em que são exibidos filmes para esse grupo e estimulado o debate sobre os temas tratados, introduzindo a linguagem cinematográfica. Em 2016, o projeto recebeu o prêmio Guaracy Ribeiro do IBRAM.

Todo mês, é ofertada a oficina *Conservação preventiva do patrimônio cultural audiovisual*, na qual o participante tem a oportunidade de conhecer como é feita a preservação de filmes em películas e praticar analisando-as na mesa enroladeira. Também mensalmente ocorre o *Audiovisual em Debate*, com convidados do universo audiovisual envolvidos com produção, distribuição, exibição, preservação e formação de público. Segundo a arte-educadora do MIS, Marcella Furtado Rodrigues, através das oficinas, os usuários

Entendem a natureza do acervo, os processos, desde a chegada do acervo, cada etapa que ele passa aqui dentro, até chegar ao público novamente. E o volume, o ritmo do trabalho e o que fazemos aqui dentro. Tanto as visitas quanto as oficinas quanto as visitas são ótimos momentos para as pessoas estarem conosco e perceberem o papel e o trabalho da instituição, são fundamentais. Eu tenho certeza que as pessoas que passam por essas atividades conosco saem com outro olhar da instituição.<sup>50</sup>

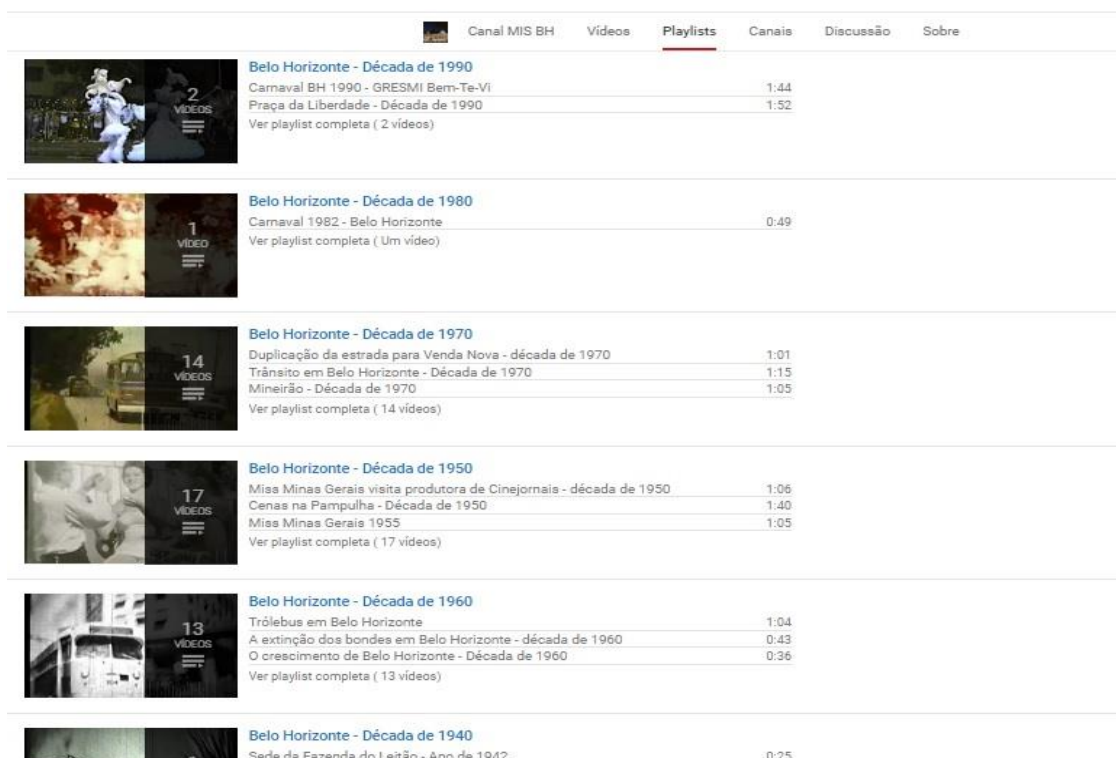
Desde 2013, o MIS compartilha em seu Canal no *Youtube*, trechos de seu acervo de imagem em movimento.

<sup>50</sup> Marcella Rodrigues em entrevista concedida à pesquisadora em 18/11/2016 – ANEXO IX.



**Figura 13** – Canal do MISBH no Youtube (<https://www.youtube.com/c/CanalMISBH>)

O projeto visa facilitar o acesso e divulgar o acervo da instituição. Inclusive isso é facilitado pela criação de *playlists* de vídeos por décadas, como demonstrado na imagem abaixo:



**Figura 14** – Playlists do Canal do MISBH no Youtube (<https://www.youtube.com/c/CanalMISBH>)

Em abril de 2016, o MIS inaugurou o MIS Cine Santa Tereza, que tem como objetivo difundir os filmes sob a guarda da instituição. O prédio foi desapropriado pela Prefeitura de Belo Horizonte na década de 1990 e é aberto um processo de tombamento pela Diretoria de Patrimônio. Em 2002, o prédio vira objeto de Orçamento Participativo e a comunidade de Santa Tereza e de Belo Horizonte decidem por transformá-lo em um equipamento público de cultura. Ele nasce iniciante para ser um centro cultural e começa a passar por reformas através do *Programa Adote um Bem Cultural*, que assim com o FUNDIF, prevê compensação de impactos ambientais através de contrapartidas.

Segundo a gestora do espaço, Ana Amélia Lages Martins, as diretrizes do Cine

estão sendo construídas coletivamente com uma comissão local, que tem poder consultivo e avaliativo e que, no entanto, é majoritariamente da sociedade civil. Não fizemos uma comissão paritária, ela tem sete membros da sociedade civil e três do poder público, é essa comissão que tem feito essas diretrizes e hoje isso já está claro para todo mundo, e todo mundo chegou nessa construção, de que o Cine é um espaço para ser esse braço do MIS, de divulgação de acervo e dessas atividades que têm vista uma memória audiovisual, mas que também recebe outras linguagens, com prioridade para o cinema e audiovisual, o cinema e audiovisual que se faz aqui em Belo Horizonte, em Minas Gerais, que é essa vinculação com o trabalho que o MIS faz.<sup>51</sup>

Ainda segundo Ana Amélia, a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte fez um grande investimento do equipamento cultural, colocando um sistema de projeção de ponta e apoia a manutenção do espaço. O espaço é voltado ainda para outras políticas públicas, “por exemplo, a saúde mental, a educação, a assistência social, pelo uso do espaço.” (Ana Amélia Martins em entrevista concedida à pesquisadora em 02/11/2016 – ANEXO X).

Outra iniciativa foi a publicação do Catálogo *A cultura cinematográfica em cartaz*, publicado em dezembro de 2016, que trás os cartazes cinematográficos sob a guarda do MIS e que compuseram a exposição de mesmo nome que inaugurou o espaço multiuso do MIS Cine Santa Tereza em abril de 2016 e lá permaneceu até novembro do mesmo ano.

<sup>51</sup> Ana Amélia Martins em entrevista concedida à pesquisadora em 02/11/2016 – ANEXO X.



**Figura 15** – Exposição *A cultura cinematográfica em cartaz*, MIS Cine Santa Tereza, 26. abr. 2016. Foto: Arquivo pessoal Camila Silva.



**Figura 16** – Exposição *A cultura cinematográfica em cartaz*, MIS Cine Santa Tereza, 26. abr. 2016. Foto: Arquivo pessoal Camila Silva.

### 3.2.3 Principais dificuldades

Entre as reclamações de principais dificuldades encontradas pela instituição para realizar a manutenção de seu acervo encontram-se a escassez de verba e de mão-de-obra.

Segundo Victor Louvisi,

A equipe gosta do que faz, sabe da importância do trabalho, nós desdobramos, fazemos outras ações, às vezes até fora do que fomos contratados. Essa falta de pessoal e recurso atrapalha muito, você fica com uma carga de trabalho muito grande, tem a questão do estresse. Nós queremos fazer muita coisa, temos muito projetos, mas fica engavetado. Esse do Acervo em Foco, como falei, e outros que queremos fazer: digitalização de acervo, catalogação, exposições. Estamos com uma exposição aqui que vai fazer um ano e queremos trocar, mas não temos recurso e achamos também que é importante manter uma exposição aqui, então vai ficando. Isso atrapalha também a imagem da instituição lá fora “Só tá essa exposição aí? Não tem outra?”<sup>52</sup>

Além da verba concedida pela Prefeitura de Belo Horizonte, o MIS já desenvolveu projetos financiados pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte e pela Caixa Econômica Federal e/ou em parceria com outras instituições para fazer o tratamento e exposição do acervo e melhorar a segurança do mesmo. Um exemplo de projeto, do qual a autora teve oportunidade de participar, realizado em parceria com a Escola de Belas Artes da UFMG e o Festival *MUMIA*<sup>53</sup>, foi o *Preservando a Animação*. A ideia para esse projeto surgiu do doutorado de Soraia Nunes Nogueira na EBA e na Itália, sob a orientação do prof. Dr. Luiz Nazario. Após seu retorno ao Brasil, Soraia continuou a desenvolver pesquisas relacionadas à preservação tanto de filmes de animação quanto seus artefatos. Dessa forma, propôs ao prof. Nazario um projeto de exposição e seminário envolvendo sua curadoria e um seminário sobre a temática com professores da EBA-UFMG, animadores e produtores. O MIS teria uma verba prevista no orçamento da Prefeitura para investir na exposição, entretanto, houve cortes e ela não foi repassada ao museu. Como a exposição já estava estabelecida no calendário da prefeitura teve que ser executada. Foi realizada assim apenas com os R\$3000,00 obtidos através do Programa de Apoio a Eventos (PAIE) da UFMG e teve que ser readaptada, com empréstimo de móveis da Fundação Municipal de Cultura. Todos os acervos na exposição foram cedidos pelos animadores e instituição sem custos.

<sup>52</sup> Victor Louvisi em entrevista concedida à pesquisadora em 10/11/2016 – ANEXO VII.

<sup>53</sup> MUMIA – Underground World Animation Festival é um festival de animação organizado pelo animador Sávio Leite, que ocorre em Belo Horizonte com o objetivo de divulgar a produção audiovisual de animação. Sua última edição ocorreu em dezembro de 2016, viabilizada através de financiamento coletivo.



**Figura 17** – Exposição *Preservando a Animação*, MIS Cine Santa Tereza, 06 dez. 2016. Foto: Arquivo pessoal Camila Silva.



**Figura 18** – Exposição *Preservando a Animação*, MIS Cine Santa Tereza, 06 dez. 2016. Foto: Arquivo pessoal Camila Silva.

Essa experiência mostra a importância de parcerias entre entidades públicas e privadas de preservação e de buscar novas alternativas para a falta ou escassez de verbas para a execução de projetos e também a submissão em editais de captação de verba.

Segundo Siomara Faria, gestora do MIS Álvares Cabral, além da parceria com o Arquivo Nacional no Programa de Apoio ao Desenvolvimento dos Arquivos Ibero-americanos (ADAI)<sup>54</sup> – que possibilitou a publicação do Catálogo *A cultura cinematográfica em cartaz* -, há diálogos com

o Arquivo Público Mineiro, o Arquivo Público da Cidade, temos costurado não só essa questão do encaminhamento de parte do nosso acervo, que deveria ser destinada a essas instituições, mas também publicações em parceria, como é o caso da publicação dos cinejornais – com acervos do MIS, do APCBH e do APM, levantamento dos acervos de cinejornais dessas instituições e textos críticos e analíticos sobre seu conteúdo, contexto de produção e importância de preservação desses materiais. Com as universidades, temos parceria com a Escola de Belas Artes [da UFMG] para realizar um seminário e uma exposição sobre a preservação da animação. Com a Newton Paiva, temos uma parceria para produção de registro audiovisuais sobre a memória do jornalismo mineiro. Eles estão produzindo e digitalizando também o material que já existe no nosso acervo. Então seguimos com diálogo aberto e construindo porque nos fortalecemos com essas parcerias. Você está vendo, com a experiência da Belas Artes, sem juntar forças, não conseguimos fazer tudo o que fazemos.<sup>55</sup>

Através desses projetos, é possível aprimorar a estrutura do MIS através da compra de equipamentos. Há a ideia de se comprar dois scanners: um para fotografias e outro 4k, para filmes. Através desses projetos de digitalização de fotografias e filmes, os equipamentos serão adquiridos, depois ficam para a instituição que os utilizará para digitalizar os demais acervos. Esses projetos também são úteis para contratação de profissionais para “organização desse acervo, tratamento, digitalização, restauro digital e a disponibilização.”<sup>56</sup> Esse tipo de tática é utilizado pela maioria das instituições culturais, entre elas, o Arquivo Público Mineiro, analisado anteriormente.

Segundo a técnica e historiadora Isabel Beirigo, a falta de verba prejudica ainda a manutenção de equipamentos.

em termos de estrutura, o MIS é até bem servido, mas, não tendo verba, às vezes ficamos com equipamento que precisa de manutenção parado. Isso já aconteceu, por exemplo, com a moviola, que é o principal equipamento que temos para dar acesso a 90, 95% do nosso acervo.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Iniciativa de cooperação e integração para fomento ao acesso, organização, descrição, conservação e difusão do patrimônio documental de arquivos ibero-americanos. Mais informações em: <http://www.iberarchivos.org/pt/>. Acesso em 15 dez. 2016.

<sup>55</sup> Siomara Faria em entrevista concedida à pesquisadora em 28/10/2016 – ANEXO V.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Isabel Beirigo em entrevista concedida à pesquisadora em 10/11/2016 – ANEXO VIII.

A quantidade de profissionais por equipe também não é suficiente devido ao volume do acervo e à quantidade de trabalho a ser executado.

muitas vezes, eu que estou aqui gerenciando esse trabalho de processamento, nem posso sentar aqui na mesa e ficar trabalhando porque existem outras demandas, outras atividades, outras ações que demandam que eu participe; que eu fique ali no computador respondendo e-mail ou fazendo pesquisa e escrevendo relatório ou elaborando alguma coisa. E aí eu não posso sentar aqui e trabalhar um filme. Às vezes eu passo meses sem sentar à mesa enroladeira e trabalhar filme.<sup>58</sup>

Ainda que as iniciativas do MIS em criar parcerias e submeter projetos a editais de captação de verba da iniciativa privada ou de fundos de incentivo à cultura, a Prefeitura – e outras instituições governamentais – precisa entender que é sua responsabilidade, ao criar um espaço, planejar estrategicamente a manutenção do mesmo e das ferramentas e serviços essenciais a seu trabalho. No MIS, no APM e em outras instituições de preservação de acervos há a dificuldade de comprar materiais básicos para o tratamento dos documentos via licitação.

nós não compramos com o dinheiro direto da Prefeitura material de conservação: álcool, pequenos instrumentos para fazer o trabalho na mesa enroladeira... [...]O durex específico, luvas, máscaras. Isso temos adquirido por meio de parcerias, contrapartidas variadas, por exemplo, com a UNA. A UNA vem, nós ministramos a parte prática da disciplina que o José Ricardo está dando atualmente e eles repassam para a gente o material de conservação. Ou por meio de projetos. Sei lá, o projeto da CAIXA, o projeto do ADAI ou outros projetos e “vamos inserir alguma coisa de material para comprar”. Sendo que, da mesma forma que esse material - papel, caneta, lápis, borracha – que são coisas que fazem parte do almoxarifado porque são essenciais para a realização do trabalho em diversos equipamentos da Prefeitura, deveria também ter um almoxarifado de material de conservação.<sup>59</sup>

Além disso, não adianta simplesmente criar novos espaços, é imprescindível

fortalecer as instituições que já existem. Nós temos um acervo muito bom, poderíamos fazer várias ações aqui, mas por falta de pessoal, não conseguimos. Tem a questão dos Registros, muito importante, ligado a um projeto de história oral do CRAV, que produziu bastante conteúdo, queremos voltar com essa ação e não tem gente. Tem que fazer através de parcerias, estamos com uma com a [Faculdade] Newton [Paiva] com a qual vamos voltar a fazer registro do Projeto Memória do Jornalismo Mineiro, que havia aqui junto com o Sindicato dos Jornalistas. Então tem que fazer com parcerias porque não temos condições. Seria melhor fortalecer essas instituições do que ficar criando.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Victor Louvisi em entrevista concedida à pesquisadora em 10/11/2016 – ANEXO VII.

O MIS Cine Santa Tereza começou a atender e divulgará ainda mais o trabalho realizado na Unidade Álvares Cabral quando o scanner 4k for comprado e as películas começarem a ser digitalizadas e exibidas com mais frequência no espaço. Para isso, entretanto, é necessário dar suporte com funcionários, estrutura, dinheiro, para que não haja sobrecarga de trabalho como está ocorrendo nas duas unidades, que não têm pessoal suficiente.

Para fazer esse papel de difusor do espaço do cinema belo-horizontino e mineiro, a principal dificuldade é essa, que o MIS ainda não tem um scanner e não conseguimos. Depois, que não temos recurso para pagar. Porque se estamos falando que queremos valorizar o cinema mineiro, é um contrassenso só ficarmos pedindo [filmes] de graça. Tudo bem que valorizamos de dar visibilidade, de dar acesso.<sup>61</sup>

Uma maneira de resolver o problema da sobrecarga de trabalho é através de abertura de vagas de concurso público para as duas unidades. Ressaltando que o MIS Cine Santa Tereza encontra-se sem educativo e bibliotecário e que o ainda que exista um concurso aberto da Fundação Municipal de Cultura este ano, não se tem certeza sobre o local de posse e são apenas 16 vagas, que não são suficientes para o número de equipamentos que foram e estão em vias de serem inaugurados pela PBH. Também é necessário que os gestores se conscientizem - ou sejam - conscientizados para a importância desses acervos e do trabalho ali desenvolvido pelos técnicos, para que sensibilizem as pessoas que direcionam o dinheiro.

Então se o poder público, e isso estou me colocando, for tão interessado quanto toda a equipe do MIS, que esse é o poder público que está vivendo isso no dia-a-dia, que vive nesses acervos, que sabe da importância, que vê o que está se perdendo, que vê o que está se ganhando e que, internamente, nós fazemos escolhas duras, às vezes até difíceis, de cortar algumas coisas para privilegiar outras. O que o poder público, o governo faz, é direcionar verba. Internamente ele é suficiente, que nem eu falei, não é, mas não é para nada. Nós temos problemas infinitos e dinheiro finito. Mas a ideia é dividir de maneira que consigamos lidar com o acervo, isso ainda não foi alcançado de forma boa, bem equilibrada, mas internamente as equipes estão responsáveis por isso e o gestor, de alguma forma, por tentar lutar por isso e tentar sensibilizar e convencer as pessoas que estão direcionando esse dinheiro.<sup>62</sup>

Em sua maioria, a equipe do MIS acredita que o Plano Nacional de Preservação Audiovisual é um primeiro passo para cobrar das instâncias públicas apoio e investimento nessa área. Segundo Soraia Nunes,

<sup>61</sup> Ana Amélia Martins em entrevista concedida à pesquisadora em 02/11/2016 – ANEXO X.

<sup>62</sup> José Ricardo Miranda em entrevista concedida à pesquisadora em 08/01/2016 – ANEXO IV.

A partir do momento em que você já tem um plano, como diretrizes bem fundadas por uma grande parte de profissionais que lida, já trabalha e tem experiências nessa área, fica muito mais fácil. Acho que a Laura [Bezerra] falou que é muito mais fácil você ter isso e cobrar do que não ter nada e cobrar, sem ter uma base. Então isso facilita demais e, acho, vai ajudar demais essas questões, nem que seja para mudar alguma. Por exemplo, “precisava disso...”. Já tem um início, uma base para começar a cobrar, para criar outras ações voltadas para isso, diante do governo e de outras instituições, ações, políticas, voltadas para a preservação audiovisual.<sup>63</sup>

O plano estabelecerá ainda diretrizes “para valorizar o trabalho dos profissionais da área e para que a área seja reconhecida como uma área própria, com diretrizes próprias e um trabalho próprio”.<sup>64</sup>

Ana Amélia Martins ressalta ainda que “o Plano é um mecanismo da política pública. Que não existe até então. Eu acho que ele nasce com essa intenção de criar uma política pública, de colocar a memória audiovisual, o acervo audiovisual como um objeto de política pública.”<sup>65</sup>

Gilvan Rodrigues acredita que, ainda que um Plano Nacional de Preservação Audiovisual seja aprovado,

nada vai adiantar se não tiver uma legislação que vai exigir o repasse financeiro com o cumprimento da lei. Então se não tiver esse complemento, que essa legalidade tenha essa determinação, não vamos conseguir aumentar esses recursos e o plano, embora seja bonito, não vai conseguir ser executado. Infelizmente, a questão da realização vai passar sim pela questão orçamentária, nós sabemos disso, e se não conseguirmos alinhar uma coisa com a outra, não vamos conseguir superar isso.<sup>66</sup>

O mesmo é discutido por Victor Louvisi e Isabel Beirigo. Segundo Victor, exemplifica com o Plano Nacional de Museus e pondera que, ainda que muita coisa mude a partir da criação de um Plano Nacional de Preservação Audiovisual, algumas de suas metas muitas vezes são ambiciosas para serem cumpridas no prazo proposto. O plano também não pode ficar “apenas no papel. ‘Fizemos um plano e está tudo resolvido’. Não é assim, é só o começo.” É necessário que o documento seja realista, tenha poucas metas e elas sejam “alcançáveis para não criar frustração.”<sup>67</sup> Por sua vez, Isabel menciona que há

<sup>63</sup> Soraia Nogueira em entrevista concedida à pesquisadora em 28/10/2016 – ANEXO VI.

<sup>64</sup> Marcella Rodrigues em entrevista concedida à pesquisadora em 18/11/2016 – ANEXO IX.

<sup>65</sup> Ana Amélia Martins em entrevista concedida à pesquisadora em 02/11/2016 – ANEXO X.

<sup>66</sup> Gilvan Rodrigues em entrevista concedida à pesquisadora em 31/03/2016 – ANEXO III.

<sup>67</sup> Victor Louvisi em entrevista concedida à pesquisadora em 10/11/2016 – ANEXO VII.

tantas instâncias entre a lei do papel e a efetivação das coisas que estão dadas na lei, que dificulta um pouco. Obviamente, se você tem uma lei aprovada que tem que ser seguida, facilita a nossa argumentação, mas eu não sei até que ponto o facilitar a nossa argumentação seria convertida em efetiva facilidade de comprar material ou de conseguir serviços e outras coisas assim.<sup>68</sup>

Assim que o Plano Nacional de Preservação Audiovisual for apresentado e aprovado pelo MinC, devem ser criados planos estaduais e municipais de preservação e as instituições de guarda devem participar dos encontros da área para discuti-los e aprova-los. Segundo Siomara Faria, o MIS já começou a atuar

na construção das políticas públicas para o setor audiovisual. No próximo ano, o MIS vai orientar a criação do plano setorial do audiovisual, que é um plano que orienta todos os setores do audiovisual, da preservação à produção, a formação, a difusão, o acesso. É um plano que terá a construção conduzida pelo Museu da Imagem e do Som, mas será construído com a classe, com as pessoas do setor audiovisual, para que nós formulemos um documento que reforce a atuação não só do MIS, mas da Fundação, da Prefeitura, em relação à preservação, à difusão, ao acesso, à formação.” (Siomara Faria em entrevista concedida à pesquisadora em 28/10/2016 – ANEXO V).

As instituições de ensino podem ainda, antes mesmo de o Plano ser aprovado, incluir em suas grades curriculares uma disciplina de preservação audiovisual para os cursos de Cinema, Comunicação, Arquivologia, Museologia, História etc. Essa meta já foi estabelecida no item 5.5 do Plano (ANEXO XVI). Sugere-se que o MIS atue no sentido de convencer as instituições de ensino em Belo Horizonte e que promova parceria para criar um vídeo institucional sobre o acervo para ser exibido antes das sessões no MIS Cine Santa Tereza ao estilo dos vídeos institucionais do Arquivo Público Mineiro<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Isabel Beirigo em entrevista concedida à pesquisadora em 10/11/2016 – ANEXO VIII.

<sup>69</sup> Disponíveis em: [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/x\\_movie/x\\_movie\\_view.php?cid=Institucional&lid=42](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/x_movie/x_movie_view.php?cid=Institucional&lid=42) e [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/x\\_movie/x\\_movie\\_view.php?cid=Institucional&lid=2](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/x_movie/x_movie_view.php?cid=Institucional&lid=2). Acesso em: 16 dez. 2016.

## CAPÍTULO 4 – ESCOLA DE BELAS ARTES: DIÁLOGO EM PROL DE UMA POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO DE ACERVO DE IMAGEM EM MOVIMENTO

### 4.1 Breve histórico do cinema na EBA

A Escola de Belas Artes iniciou sua história em 1957, com o curso de Arte na Escola de Arquitetura da UFMG. Em 1968 foi transformada em uma unidade acadêmica autônoma, por meio do Plano de Reestruturação da Universidade Federal de Minas Gerais, aprovado no mesmo ano. (ESCOLA DE BELAS ARTES).

Desde 1973, o Departamento de Cinema e Fotografia pesquisava filmes do Iginio Bonfioli<sup>70</sup>. Como os filmes eram de nitrato, as perfurações estavam rompidas, era necessário fazer um trabalho cuidadoso de recuperação. Primeiro foram recuperados os dois filmes mais representativos, os longas-metragens *Canção da primavera* (1923) e *Tormenta* (1930), na Cinemateca de São Paulo e depois o documentário *A visita do Rei Alberto* (1920). (RIBEIRO, 2013, p. 80).

Em 30/12/1975, as filhas de Iginio Bonfioli – falecido em 1965 – doaram outros filmes e equipamentos do pai à Escola de Belas Artes da UFMG.

Segundo relatado pelo ex-professor José Américo Ribeiro, em 1975,

o Departamento oferecia duas disciplinas de cinema para o Curso de Belas Artes: Introdução ao Cinema e Cinema. A primeira fornecia uma visão geral do fenômeno cinema, focada na reflexão sobre a realidade do cinema brasileiro, elaboração de argumentos, sinopses, roteiros técnicos, plano de produção e orçamento. Já a disciplina Cinema, objetivava a realização de um filme de curta-metragem em 16 mm. (...) Usávamos, no Departamento, a seguinte metodologia: o aluno, ao final da disciplina Introdução ao Cinema, deveria preparar um roteiro para ser produzido no semestre seguinte na disciplina Cinema. (RIBEIRO, 2013, p. 78)

A partir dessa experiência foram produzidos dois filmes: *Fio da Meada* (1976), “sobre o artesanato das regiões de Patos de Minas, São João Del Rei e Prados” (RIBEIRO, 2013, p. 79) e

<sup>70</sup> Bonfioli nasceu em 1886 em Verona, Itália. Em 1897, migrou para o São Paulo com sua família, trabalhando como ajudante de torneiro. Aos 18 anos de idade, mudou-se para Belo Horizonte, onde se interessou por fotografia e começa a montar máquinas e aparelhos cinematográficos. Em 1918, começou a trabalhar com cinema realizando reportagens em curtas-metragens como *O enterrado vivo* e *A visita do Rei Alberto da Bélgica*. Em 1920, começou a filmar documentários para a Secretaria de Agricultura do Governo de Minas Gerais. Seu primeiro longa foi produzido em 1922 e foi lançado no ano seguinte. Em 1926, *Minas Antiga* e em 1930, *Tormenta*. Além de produtor e diretor, Bonfioli foi diretor de fotografia e cena, editor, laboratorista/revelador, criador de aparatos tecnológicos para a realização de filmes (revelador de películas, gravador de som, filmadora, coladeira etc).

*Quadro Vivo* (1977), “uma representação teatral da Semana Santa, feita com os moradores do Bairro Lagoinha, de Venda Nova.” (RIBEIRO, 2013, p. 79) Ainda em 1976, foi produzido durante do Festival de Inverno da UFMG, no curso de extensão de Audiovisual, o documentário *Ouro Preto Festival de 10 Invernos* (1976), com trechos de materiais filmados na primeira edição do festival em 1967. Em 1977, foi produzido o documentário *Arqueologia no Brasil* (1978), através de um convênio entre o Departamento de Cinema e Fotografia e a Embrafilme, sobre as técnicas de trabalho em sítios arqueológicos de Minas Gerais e Santa Catarina, sempre servindo como um campo de trabalho e aprendizado para os alunos das disciplinas lecionadas pelos professores da Escola de Belas Artes ou formação de mão-de-obra externa – como no caso do Festival de Inverno.

Em 1981, com uma verba do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) foi possível recuperar outra parte do acervo de Igino Bonfioli depositado na EBA. Em 1983, foi publicado um esboço da cinematografia de Bonfioli no *Boletim* do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPBC). (RIBEIRO, 2013, p. 80) Pode-se dizer que essas são as primeiras iniciativas registradas de uma política de preservação audiovisual na EBA.

Já no final da década de 1960 e início da de 1970, foram feitas as primeiras experiências em animação e a tentativa de se criar um curso de desenho animado partiu do Diretório Acadêmico da Belas Artes, que encaminhou um documento à Diretoria com sugestões e propostas para a criação do mesmo. Em 1981, foram feitos testes com um curso de extensão em Cinema de Animação, para o qual foram produzidos truças, mesas de luz, gabaritos para acetatos etc. Em 1982, os professores José Américo e Silvino Castro começaram a oferecer, dentro da disciplina de Cinema, experiências em animação e os alunos começaram a desenvolver projetos nessa área. Aída Queiroz<sup>71</sup> foi selecionada com mais 12 animadores do Brasil para fazer um curso profissionalizante no Núcleo de Cinema de Animação e Marco Anacleto, na época funcionário da EBA, foi selecionado para um estágio de câmara de animação no Centro Técnico de Audiovisuais, ambos projetos em parceria com a Embrafilme. Nessa época foram produzidas animações utilizando as técnicas de pintura, recorte, *pixilation*, desenho em lápis, entre outras.

Apenas em 1986, após grande amadurecimento, a proposta de criação da habilitação em Cinema de Animação foi enviada e aprovada pelo colegiado do curso de graduação em Belas Artes, voltada para o cinema de animação canadense do National Film Board of Canada (NFB).

<sup>71</sup> Animadora, organizadora do Anima Mundi, que foi monitora na disciplina Cinema em 1982.

Em 1988, foi firmado convênio entre a EBA, o NFB e a Embrafilme para treinamento de técnicos no Rio de Janeiro, realização de cursos básicos e profissionalizantes ministrados por brasileiros e canadenses. Previa ainda o empréstimo de equipamentos, fornecimento de material didático e uma série de livros. Para o curso em Belo Horizonte, foram selecionados 13 alunos do curso de graduação da EBA e cada aluno realizou um curta de cinco minutos: *Aquarium* (Lincoln Loureiro), *Trenzinho Caipira* (Magda Rezende de Oliveira), *Trantevê* (Edward Carvalho), *Shibbom* (Adriana Leão), *Ul* (Pachelli), *O sonho de Ícaro* (Osmar Koxne), *Fábula* (Cristiane Zago), *Big-bang* (Adriane Pureza), *Daphne e Godfrey* (Cláudia Paoliello), *Mu* (Tânia Anaya), *Kid Kane* (Marta Neves), *Aia Pac* (Isa Patto) e *Caça* (Alexandre Albuquerque).<sup>72</sup> (RIBEIRO, 2013, p. 106-110)

Em 1998, é incorporada a graduação em Artes Cênicas ao Departamento de Fotografia e Cinema. Elee passa a se denominar Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema (DFTC). Até 2008, o Cinema de Animação era apenas uma habilitação da graduação em Artes Visuais. Com o REUNI, em 2009, foi criada a graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais (CAAD), em que é possível traçar percursos em Cinema de Animação, Artes Digitais ou híbrido.

## 4.2 Os acervos de imagem em movimento da EBA

Ao longo de todo o processo culminou na criação do CAAD, ocorreram várias iniciativas pessoais e de grupos de professores de produção e de aquisição de filmes que originaram alguns dos acervos de imagem em movimento da EBA. Algumas das dificuldades de manutenção e soluções por eles encontradas são semelhantes às do Arquivo Público Mineiro e do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, ainda que estejam em instâncias governamentais diferentes.<sup>73</sup>

### 4.2.1 Acervo do *Midia@rte*

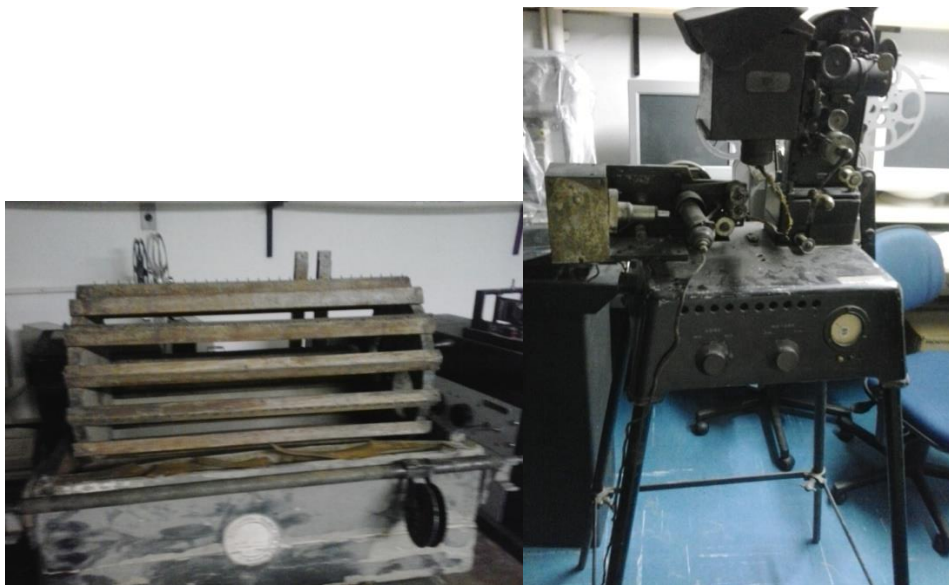
<sup>72</sup> Todos os filmes possuem um frame no livro do prof. José Américo, citado acima, e a maioria deles foi telecinada – passagem da película para arquivo digital – pelo técnico Nelson Barraza Aspeé, bastando procurá-lo para ter acesso.

<sup>73</sup> É importante mencionar que, além do acervo de película da EBA, também existem acervos na Escola de Veterinária e na Escola de Educação Física da UFMG. Esses dois acervos mencionados são em sua maioria originados da exposição de filmes específicos de cada área em sala de aula para ilustrar alguma disciplina ou de observação do corpo humano ou animal ao longo de pesquisas desenvolvidas nas unidades.

O Mídia@arte é um laboratório ligado ao Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da EBA-UFMG. Foi criado pelo prof. Dr. Heitor Capuzzo Filho – na época docente da EBA-UFMG e atualmente aposentado – para atuar em projetos de ensino, pesquisa e extensão que utilizassem novas tecnologias digitais de ambiente interativos e virtuais, e de animação clássica à experimental.

Atualmente o Laboratório é coordenador pelo prof. Arttur Ricardo de Araújo Espíndula e subcoordenador pela profa. Ana Lúcia Menezes de Andrade, tendo o *Espaço Memória do Cinema* ligado à Rede de Museus da UFMG.

No *Espaço Memória do Cinema*, existem *laserdisc*<sup>74</sup> com ilustrações de animações, livros essenciais ao ensino de animação, VHS, DVDs, equipamentos como câmeras super 8, e computadores para edição de imagens – estes conseguidos através do colegiado do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais. As câmeras super 8 estão funcionando e foram retiradas da caçamba de descarte pelo prof. Arttur quando algum departamento da EBA resolveu descartá-las. O acervo foi catalogado por monitores bolsistas – cedidos ao Laboratório pela EBA. O espaço está aberto a visitas mediante agendamento por e-mail.



**Figuras 19 e 20** – À esquerda, tanque de revelação de películas de filmes. À direita, projetor de filmes. Ambos foram confeccionados pelo realizador Igino Bonfioli. Fotos: Arquivo pessoal Camila Silva.

Um dos projetos desenvolvidos pelo Laboratório é *Publicação de animações da EBA-UFMG* criado e coordenado pelo prof. Arttur e pelo prof. Dr. Maurício Gino em 2012. Tem

<sup>74</sup> Discos que antecederam o CD e o DVD e foram lançados na década de 1990. Possuíam aproximadamente o dobro do tamanho de um DVD e dois lados de gravação/leitura.

como objetivo publicar e divulgar a produção discente do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais.

O processo de seleção é feito a partir dos trabalhos de conclusão de curso dos alunos, que consistem

na elaboração de um projeto audiovisual ou de arte digital desenvolvido individualmente ou em grupo (desde que fique evidenciada a participação de cada membro para avaliação individual), acompanhado de monografia (relatório reflexivo sobre o processo de produção do produto final – filme, jogo, web, instalação etc.) (VIDIGAL et al, 2011, p. 63).

Os trabalhos finalizados e selecionados, relacionados à animação são depositados no Acervo. No início, os professores Arttur e Maurício chamavam os demais docentes do curso para opinar e selecionar os filmes, com o passar do tempo, apenas eles se ativeram a essa atividade.

em um segundo momento, eu estava lecionando a disciplina que justamente finaliza esses filmes, que era a disciplina de Ateliê IV, no curso antigo de Artes Visuais, e no curso atual é Ateliê III de Cinema de Animação. As duas disciplinas, em ambos os cursos, são as que correspondem à finalização e pós-produção dos filmes. Na época, eu estava dividindo a disciplina com Virgílio Vasconcelos, que é outro professor, e como nós estávamos terminando os filmes com eles, eu falei para que colocássemos isso como um pré-requisito da disciplina, quando eles fossem entregar o filme em DVD, nós já cobraríamos a mídia digital, com a ficha técnica do filme, tudo isso valendo ponto. E isso facilitou muito, esse ano nós colocamos ainda mais forte, porque antigamente nós só pedíamos para que fizessem isso, mas não cobrávamos ponto, e acabava que os alunos não entregavam. Agora se você não entregar, você fica sem ponto, então eles entregam, senão perdem bastante ponto. Nós recebemos isso na disciplina e sempre chega à minha mão, porque eles são armazenados aqui dentro [no Midia@rte]. Ali tem alguns e na sala de baixo nós temos mais alguns filmes. Quando eles chegam aqui, nós organizamos todos, independentemente da qualidade, se gostamos ou não, para participar também da mostra anual que nós fazemos. Inclusive eles [os monitores] estão ali fazendo um cronograma de atividades para esse ano. O que acontece é que esses filmes, independentemente de estarem realmente concluídos ou não, eles são apresentados na mostra, salvo algumas exceções, por exemplo, se precisa passar em um festival, o aluno pede para que segure um pouco para passar lá primeiro, e às vezes nós conseguimos fazê-lo. Mas quando nós fazemos essas mostras, nós projetamos os filmes dos alunos para que eles também tenham a ciência de que eles também estão conseguindo ter resultado e tal. Então o único pré-requisito da mostra é que ele tenha feito parte e sempre que possível nós mostramos alguns filmes mais antigos. Agora nós vamos passar o Ogum, que é do Ricardo Souza, ele foi aluno aqui e hoje é dono da Poeira Estúdio; e também vai passar o filme do André Reis.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Arttur Espíndula em entrevista concedida à pesquisadora em 07/04/2016 – ANEXO XV.

O *upload* desses filmes é feito na plataforma *Vimeo*. Segundo o prof. Arttur, inicialmente, eles criaram um padrão simples de catalogação por ano de divulgação ou ano de conclusão do filme. Atualmente,

Nós estamos criando tags dentro do próprio *Vimeo*, para que consigamos colocar stop motion, por exemplo, animação recorte ou coisa desse tipo. Só que essa conta simples é bem simples, eu até já pensei em tirar isso e criar uma conta no *YouTube*, até para ter uma visibilidade maior, só que eu não tive nem condição de sonhar em fazer isso agora.<sup>76</sup>

A descrição dos vídeos disponibilizada pela plataforma *Vimeo* é básica: por título, conteúdo, idioma, categorias e marcadores (*tags*), classificação de conteúdo (para todas as idades/adulto), créditos, miniaturas (imagens do vídeo), *status* do vídeo (critérios de privacidade). Normalmente além das informações, os professores colocam a ficha técnica dos filmes com as informações enviadas pelos alunos.

Além dessa dificuldade, segundo o prof. Maurício Gino, essa plataforma fica a cargo apenas de dois professores que têm outras atividades para serem desenvolvidas ao longo do semestre. Então a alimentação

depende muito da nossa disponibilidade. Tanto que tem época, por exemplo, final de semestre, que a gente nunca tem tempo para atualizar a página, mas também é a época que os alunos estão entregando os filmes. Aí, no início do semestre, é o momento normalmente que a gente tem um pouco mais de disponibilidade para poder fazer novos uploads. Funciona dessa forma, de uma maneira até um pouco improvisada.<sup>77</sup>



Figura 21 – Página no Vimeo do CAAD UFMG, perfil do Projeto.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Maurício Gino em entrevista concedida à pesquisadora em 14/02/2016 – ANEXO XIV.

O projeto é muito importante não só para guardar a produção discente do curso de Cinema de Animação, mas também para viabilizar a difusão do acervo em grande escala, permitindo que os filmes realizados pelos alunos sejam inclusive selecionados para exibição em festivais de animação. Com autorização prévia dos realizadores, é possível enviar o arquivo em alta resolução para *download* aos organizadores dos festivais que solicitarem um filme.

Semelhante à categorização feita no Canal do MISBH no *Youtube*, essa organização mostrada na Figura 21, facilita a busca pelo usuário de filmes produzidos em determinados períodos.



**Figura 22** – Coleções de filmes por décadas de produção - Página no Vimeo do CAAD UFMG.

Além disso, o usuário pode efetuar a busca por palavras-chave (*tags*) e visualizar além da descrição do filme, quantas pessoas acessaram (▶), gostaram (♥) e comentaram cada vídeo, como mostrado na Figura 23.



**Figura 23** – Descrições, acessos, curtidas e comentários em cada vídeo - Página no Vimeo do CAAD UFMG.

O dono do perfil pode, ao fazer o *login*, visualizar gráficos com quantidade de *plays* (visualizações) dos vídeos, curtidas e comentários por dia ou período.

O ideal é que fosse criado um repositório arquivístico digital, que possibilitasse a migração de suporte, não fosse pago e seguisse as normas arquivísticas de descrição – campos e vocabulário controlado. Entretanto, isso atualmente não é possível devido à realidade da EBA. A plataforma condiz com as iniciativas individuais, isoladas de professores em preservar e dar acesso aos acervos em um local em que não há uma política de preservação institucionalizada. Na falta de um servidor dedicado ao *backup* diário do material, ele é feito de forma improvisada na nuvem em

uma conta do Gmail onde nós fazemos o upload desses filmes para a nuvem, de modo que nós tenhamos uma senha, temos uma conta para cada mostra para não ficar acumulando, já que filme ocupa muito espaço.<sup>78</sup>

Segundo o prof. Maurício, outra dificuldade apresentada é que, como a universidade não é uma produtora, não tem CNPJ de produtor, muitas vezes não é possível concorrer aos editais da ANCINE, por exemplo.

<sup>78</sup> Arttur Espíndula em entrevista concedida à pesquisadora em 07/04/2016 – ANEXO XV.

embora seja um projeto da Universidade, a gente tem que fazer como pessoa física. Eu atualmente estou com um projeto assim, lá para o Espaço do Conhecimento, que foi aprovado pelo Filme Minas, que era aberto para pessoa física ou jurídica. Com o CNPJ da Universidade a gente não poderia porque não é uma produtora, então eu tive que entrar pelo meu CPF. Então fica essa situação que eu acho que é um pouco complicada de um professor se responsabilizando por um projeto que é institucional.<sup>79</sup>

#### **4.2.2 De Acervo Audiovisual da EBA-UFMG a Laboratório de Memória e Cinema**

O *Acervo Audiovisual da EBA-UFMG*, – de onde origina parte da documentação que integra o atual acervo do *Laboratório de Memória e Cinema* – até 2008, era composto por produções próprias – do *Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema*; do Centro Audiovisual; do projeto *Memória e Cinema*, realizado em parceria com o antigo *Centro de Referência Audiovisual (CRAV)*; do projeto *Imagens de Minas*, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG); e dos projetos *Animação Expressionista*, financiados pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte, Associação Curta-Minas/CEMIG, CAPES, CNPq e FAPEMIG; e doações, como os acervos do cineasta Igino Bonfioli e da República Democrática da Alemanha (RDA) e o Banco de Roteiros, composto por roteiros doados pelo ator Guará Rodrigues.

Em 1996, iniciou-se o projeto *Imagens de Minas*, que possibilitou a continuação da pesquisa sobre Igino Bonfioli e a compra de equipamentos de vídeo e recuperar o acervo de filmes. Como parte desse projeto, o curso *Memória e Cinema* teve a participação de 40 alunos de graduação e

utilizou praticamente todo o acervo audiovisual da Escola de Belas Artes, servindo de base para a primeira série de programas produzidas na UFMG para veiculação na TV Universitária. Coordenado pelo professor Evandro Lemos da Cunha, composto de 10 documentários, cobria aspectos do cotidiano de Minas Gerais no século XX. (RIBEIRO, 2013, p. 117).

Em 1997, na Chefia do Departamento do professor Luiz Nazario, foram recebidas quase 200 latas de películas da RDA e, juntamente com os professores Evandro Cunha e Rafael Conde de Resende e o então bolsista Alexandre Martins Soares, iniciou a catalogação do acervo, concluindo-a em 1999. Também foi feito um estudo das condições de armazenamento da documentação por Edward De Carvalho e o professor Luiz Souza (Centro de Conservação e

<sup>79</sup> Maurício Gino em entrevista concedida à pesquisadora em 14/02/2016 – ANEXO XIV.

Restauração de Bens Culturais - CECOR); a organização dos roteiros por Nina Faria e a atualização do catálogo da videoteca do FTC por Marco Anacleto. (NAZARIO, 2004, p. 05-07)

Em 2002, começou o projeto *Filmoteca Mineira*, que “visava revitalizar o quase anônimo acervo da Escola, [...] a maioria dos alunos e professores preocupava-se apenas em produzir, sem maior interesse em finalizar ou preservar suas obras.” (LA CARRETA in NAZARIO, 2004, p. 10-11). Em 2003, é liberada uma sala para montagem da *Ophicina Digital*, laboratório que foi equipado para produzir animações e documentários, além de migração de suporte, de filmes nos formatos VHS, Betacam, Mini DV e DVD. Segundo Marcelo La Carreta, desde o início houve problemas na Escola como a afirmação de que a *Ophicina* ocupava um espaço que poderia ser utilizado pela graduação.

Durante seu funcionamento, a *Ophicina* desenvolveu projetos imprescindíveis para permitir a difusão do acervo contido na escola, entre eles a *Filmoteca Mineira*, da qual se originou um Tesouro do Cinema Brasileiro e foram digitalizados 40 títulos representativos do acervo, que foram reunidos em 10 DVDs e podem ser acessados na Biblioteca da Escola de Belas Artes e no MISBH. Além disso, a *Ophicina* produziu três DVDs da *Coleção Trilogia Guará*, DVD *UFMG em Lleida*, e da série DVD *Nota 10 Belas Artes*, reunindo as produções mais expressivas entre os anos de 1995 a 2005. Além de 50 DVDs contendo títulos do cinema mundial, curtas, médias e longas-metragens produzidos em Minas Gerais desde 1909. Mesmo com uma boa produção, o espaço da *Ophicina* foi reivindicado pela Escola e ela teve que ser desativada. A Diretoria da Escola na época do fechamento do laboratório não se interessou em conservar, por exemplo, fotografias referentes à construção da Escola e materiais audiovisuais que compunham esse acervo. A partir da decisão dessa Diretoria de eliminá-los, o professor Luiz Nazario recolheu-os e levou-os para sua casa, onde se encontram devidamente separados e aguardando interesse de alguma instituição de guarda para recebê-los e mantê-los de forma responsável.

Em 2014, o acervo foi novamente catalogado por Bruno Perea Chiossi, naquele momento graduando de Conservação e Restauração de Bens Móveis. Durante o período em que foi responsável técnico pelo acervo, Chiossi realizou pesquisas, catalogação, higienização do acervo fílmico da EBA. Em sua catalogação Chiossi encontrou aproximadamente 950 rolos de filmes nos formatos 35 mm, 16 mm e super 8. O acervo foi novamente catalogado porque, como não existe uma política de acervo, não há o hábito de arquivar os instrumentos de trabalho utilizados

pelos responsáveis anteriores pelo acervo. Também, por falta de espaço adequado para publicação, não há o hábito de se divulgar que um trabalho foi realizado. A catalogação finalizada por Alexandre Soares em 1999 foi divulgada apenas em 2016<sup>80</sup> por esses motivos, mas também por não haver continuidade nos trabalhos com o acervo devido a dificuldades como falta de verba e de uma plataforma adequada para sua divulgação.

Em 2015, o acervo da Escola, mantido climatizado na sala do *Laboratório Memória e Cinema*, teve o seu estado de conservação verificado por Virgínia Assis Camargos. A partir dessa análise, ela separou para descarte 38 filmes, que não poderiam ser recuperados devido ao seu processo avançado de degradação. Porém, ao mencionar que procuraria a Comissão de Avaliação de Documentos da UFMG, para outros funcionários, ela enfrentou dificuldades burocráticas. O resultado foi que esses filmes ainda se encontram separados no Laboratório aguardando eliminação, junto com outros identificados pela pesquisadora, em processo de degradação tão avançado que é impossível ser revertido.



**Figura 24** – Filmes aguardando processo de descarte – *Laboratório Memória e Cinema*, 15/09/2016. Foto: Arquivo pessoal Camila Silva.

Espera-se que esse processo seja formalizado e agilizado através da aprovação da Política de Acervos sugerida pela pesquisadora (ANEXO XVII). Esses filmes precisam ser descartados, entretanto, não é possível falar em descarte de uma documentação sem uma política de acervo

<sup>80</sup> *Catálogo Geral do Acervo de Películas da Escola de Belas Artes da UFMG* publicado no dia 22 nov. 2016, no grupo Cinema e História (UFMG) no Facebook: <https://www.facebook.com/groups/1543385372616654/1793947250893797/?pnref=story>. Acesso em 22 nov. 2016.

estabelecida. No caso do Laboratório Memória e Cinema, segundo levantamentos feitos ao longo do estudo *in loco* e da entrevista respondida através de questionário pelo gestor, prof. Dr. Evandro Lemos, o planejamento de atividades é realizado pela coordenação do *Laboratório de Memória e Cinema*, pensando-as a partir da indicação de vários setores e de bibliografia específica para esta finalidade. Entretanto, não há critério para recebimento de documentos. O acervo passa ainda por “uma gama complexa de dificuldades, desde falta de pessoal especializado, financiamento de guarda adequada do acervo. Atualmente é que temos uma localização medianamente razoável para guarda do acervo”.<sup>81</sup>

Após o desligamento de Virginia Camargos da instituição, o acervo foi transferido para um local provisório dentro da própria EBA, em uma sala localizada no terceiro andar do prédio, ao final do corredor em que funcionam o Laboratório de Artes Gráficas e um dos ateliês de pintura. Durante a mudança, por falta de instrução sobre a necessidade de se manter a ordem das latas, os funcionários desfizeram a organização anterior e simplesmente as empilharam sobre um compensado.



**Figura 25** – Latas de filmes empilhadas após a mudança aguardando nova ordenação e estantes – *Laboratório Memória e Cinema*, 14/06/2016. Foto: Arquivo pessoal Camila Silva.

<sup>81</sup> Evandro Lemos em entrevista concedida à pesquisadora em 27/11/2016 – ANEXO XII.

De junho a outubro de 2016, a pesquisadora se ocupou, na medida do possível, de recuperar a organização do acervo, através de uma planilha de catalogação criada por Bruno Chiossi e dos rótulos das latas. Entretanto, cerca de 70 latas encontram-se sem identificação e outras perderam as etiquetas durante a mudança. Esses filmes serão analisados na mesa enroladeira para serem identificados.



**Figura 26** – Acervo em processo de reorganização – *Laboratório Memória e Cinema*, 15/09/2016. Foto: Arquivo pessoal Camila Silva.

Ao longo do período de Ocupação da EBA – outubro de 2016 a janeiro de 2017 – a pesquisadora trabalhou na elaboração das recomendações de política de acervo (ANEXO XVII) e na formatação do catálogo do acervo feito pelo Alexandre Soares. Este, finalizado sob a supervisão do prof. Luiz Nazario, será muito útil nesse processo de identificação das películas por conter a descrição dos filmes da RDA. Além dessa identificação, sugere-se na política (ANEXO XVII) que seja atribuída a cada lata uma notação, para identificar sua localização no acervo.

Em 2016 tentou-se captar verba via PAIE-UFMG para uma exposição com os objetos tridimensionais de Igino Bonfioli, porém não foi contemplada e os objetos atualmente se encontram, de forma temporária, na sala do *Innovatio*<sup>82</sup>.



**Figura 27** – Equipamentos construídos e utilizados por Igino Bonfioli na realização de seus filmes – *Laboratório Innovatio*, 15/09/2016. Foto: Arquivo pessoal Camila Silva.

Também há planos de estabelecer parcerias através de projetos com outras unidades da UFMG e empresas privadas para prestação de acervos relacionados à identificação de acervos e de sugerir a digitalização de filmes do acervo que retratam períodos de suas histórias. Dessa maneira, é possível minimizar alguns problemas de manutenção do acervo.

<sup>82</sup> Pertencente ao Laboratório de Artes e Tecnologias para Educação, também coordenado pelo prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha.

Há falta de verba para manutenção – incluso o ar condicionado que não funciona adequadamente -, compra de materiais, tratamento, criação de novos instrumentos de pesquisa e digitalização, a fim de dar acesso aos usuários. Tanto a profa. Dra. Jussara Freitas e a ex-funcionária do Acervo, Virgínia Camargos, relataram em entrevista que, quando começaram a trabalhar no Acervo, ele “estava abandonado”.<sup>83</sup>

Através de projetos, como os citados acima, é possível viabilizar alguns recursos, porém um ponto essencial é a sensibilização dos altos cargos de gestão, dos professores e dos alunos do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais para a importância de se preservar esse acervo.

Cabe citar ainda que essa realidade não é exclusiva de instituições de Belo Horizonte, após o início de uma grave crise financeira na Cinemateca Brasileira, parte das películas de Igino Bonfioli depositadas nos depósitos de nitrato da instituição<sup>84</sup> sucumbiu em um incêndio em fevereiro de 2016. O prof. Nazario ainda não obteve retorno conclusivo sobre quais títulos foram perdidos. O professor questiona ainda a dificuldade de se conseguir uma cópia na Cinemateca.

A EBA depositou as matrizes do Acervo Bonfioli na Cinemateca, os filmes que estão lá pertencem à Escola de Belas Artes, mas quando precisamos de uma cópia às vezes recebemos, às vezes não. Agora a ideia da Filmoteca Mineira era a de conservar os filmes produzidos em Minas aqui em Minas, e não enviar tudo para a Cinemateca. Havia um projeto para criar realmente um espaço.<sup>85</sup>

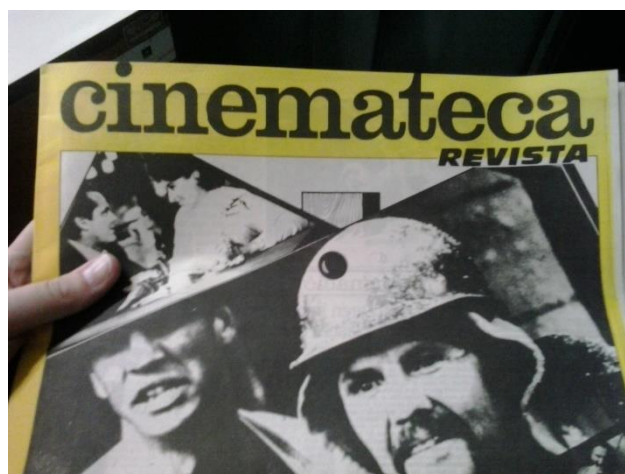
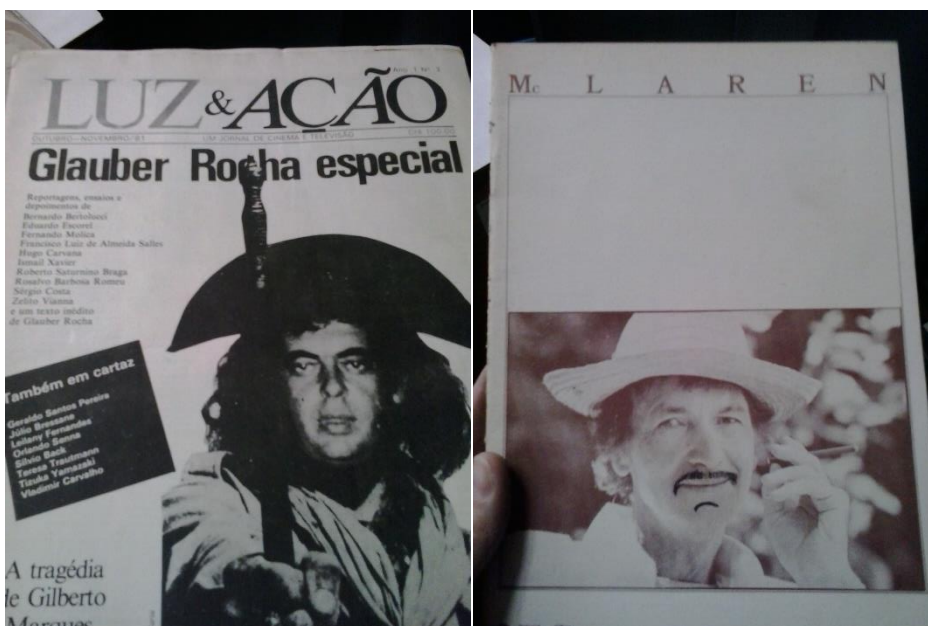
A ideia de se criar uma Filmoteca Mineira não saiu do papel. Foi prometido um espaço no antigo prédio do Teatro localizado no Santo Antônio em contrapartida à vinda do curso de Teatro para a EBA, porém, esse prédio nunca foi concedido. O terreno foi cedido posteriormente para a construção do Memorial da Anistia Política que tem nova inauguração prevista para 2018.

Há ainda o acervo do prof. José Tavares de Barros, que se encontra em outro espaço como os objetos tridimensionais de Bonfioli, e também faz parte do *Laboratório Memória e Cinema*. O acervo está localizado em um armário do Gabinete 3 e reúne revistas sobre Cinema, Catálogos, fotografias de cineastas pioneiros do cinema mineiro, coletânea de reportagens sobre cinema brasileiro e 1970-1980, planos de aulas.

<sup>83</sup> Jussara Freitas em entrevista concedida à pesquisadora em 14/04/2016 – ANEXO XIII.

<sup>84</sup> A listagem *Filmes do lote Igino Bonfioli depositados na Cinemateca Brasileira pela UFMG* está disponível no *Catálogo Geral do Acervo de Películas da Escola de Belas Artes da UFMG* publicado no dia 22 nov. 2016, no grupo Cinema e História (UFMG) no Facebook: <https://www.facebook.com/groups/1543385372616654/1793947250893797/?pnref=story>. Acesso em 22 nov. 2016. p. 264-288.

<sup>85</sup> Luiz Nazario em entrevista concedida à pesquisadora em 25/01/2016 – ANEXO XI.



**Figura 28** – Revista *Luz & Ação* sobre Glauber Rocha; **Figura 29** – Catálogo sobre a filmografia de Norman McLaren; **Figura 30** – Revista *Cinemateca – Laboratório Memória e Cinema*, 21/06/2016. Fotos: Arquivo pessoal Camila Silva.

Esse material é útil como objeto de pesquisa e para uso em sala de aula. A pesquisadora inclusive utilizou um catálogo sobre Norman McLaren (Figura 29) ao lecionar a disciplina de Panorama do Cinema de Animação juntamente com a pós-doutoranda Mariana Ribeiro Tavares e o orientador Evandro José Lemos da Cunha.

Os documentos devem ser preservados com o intuito de serem disponibilizados para acesso de alunos, professores, funcionários e demais interessados em pesquisa-los. A preservação desses documentos não tem a finalidade apenas de guardar pura e simplesmente a

memória da instituição, das produções dos educandos e docentes, mas de dar acesso, de divulgá-la. A existência de um acervo só tem sentido se ele for acessado, pesquisado, difundido.

### 4.3 Proposta de política de acervo

Para que uma política de acervo seja executada, devem ser sensibilizados o corpo discente, docente e técnico da EBA, em especial os envolvidos com o curso de Cinema de Animação e Artes Digitais.

Deve-se lembrar de que segundo a Lei de Arquivos – Lei Federal nº 8.159 de 8 de janeiro de 1991 -, que dispõe sobre a gestão de arquivos público e privados,

É dever do Poder Público a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivos, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação. (Art. 1º)

Portanto, é dever da EBA preservar documentos relacionados tanto à sua administração – preservados no arquivo administrativo -, sua produção científica – com TCCs, dissertações e teses entregues à Biblioteca – mas também suas produção cultural – a produção discente e docente ao longo de sua vivência na instituição. Há na EBA a necessidade de se reconhecer institucionalmente a relevância de seus acervos culturais para a pesquisa, ensino e extensão. Só assim as iniciativas deixaram de ser individuais para se tornarem coletivas. Segundo a prof. Dra. Jussara Freitas, se a EBA não se conscientizar sobre a importância de seu acervo de imagem em movimento, ele continuará na mesma situação em que se encontra.

E essa questão de política é muito complicada, porque gera também um pouco de interesse. E aí o interesse precisa de dinheiro, de pessoal, de técnico, de formação, e é um trabalho que é conjunto e continua sendo necessário o olhar da Escola para este acervo, porque senão ele continua parado.<sup>86</sup>

Segundo o prof. Dr. Nazario, há desinteresse por parte de algumas pessoas da EBA em preservar essa memória.

<sup>86</sup> Jussara Freitas em entrevista concedida à pesquisadora em 14/04/2016 – ANEXO XIII.

Certos professores defendem que esses acervos deveriam ser descartados. Como não teriam mais uso não precisariam ficar na Escola, que é um local de ensino e não de memória. Cheguei a ouvir de um colega que papel acumula poeira, melhor descartar a papelada, os livros, digitalizar tudo. É a posição de muita gente hoje.<sup>87</sup>

Entretanto,

A Escola precisa entender que tem uma produção audiovisual e que essa produção tem que ser guardada, respeitando suas especificidades. Ela não é uma escola como a História, por exemplo, que não produz acervo ou se produzir um livro, uma revista, essa produção pode ir para a biblioteca. O acervo de uma escola de audiovisual tem que ser conservado numa filmoteca e a Escola tem que criar esse local de guarda para preservar a produção de seus alunos, de seus professores. Isso é a memória da Escola.<sup>88</sup>

São necessários locais adequados para a guarda de acervos que serão utilizados para os alunos e a comunidade externa conhecerem a memória da Escola, pesquisarem e lhe darem vida, fazendo uso das obras existentes para produzirem novas. O objetivo de se preservar um acervo é dar acesso, é assim que os documentos se mantêm vivos. Se isso não for atingido, não há diferença entre sua existência e sua eliminação.

Para a prof. Dra. Jussara Freitas,

Nós estamos na primeira escola de animação do país, se começarmos a jogar as coisas fora, nós perderemos uma credibilidade não só acadêmica, mas também daquilo que nós queremos ser e construir, que é o museu da memória, uma coisa que o professor Evandro luta muito para acontecer, e não para ser um museu do esquecimento. A etiqueta tem o seu valor documental, a lata, o polímero, o nitrato, o acetato, poliéster, a imagem, a gelatina, todos esses materiais servem como uma datação de estudo, por isso precisam ser preservados. Se hoje eles estão condicionados de uma forma não adequada, tem que se planejar como fazer isso e não descartar por ser “entulho”.<sup>89</sup>

Além de dar o acesso, a política de acervo visa facilitar a captação de verbas, a proposição de novos projetos e uma maior força junto à Diretoria da Escola e às outras repartições da UFMG. Pretende ainda dificultar eliminações de documentos com interesses pessoais, não embasadas tecnicamente e na política de acervo.

A política origina-se inclusive na necessidade de se encontrar informações referentes às ações tomadas no acervo ao longo das gestões anteriores. Não há o costume de se “publicizar” –

<sup>87</sup> Luiz Nazario em entrevista concedida à pesquisadora em 25/01/2016 – ANEXO XI.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Jussara Freitas em entrevista concedida à pesquisadora em 14/04/2016 – ANEXO XIII.

termo utilizado pelo prof. Nazario em entrevista (ANEXO XI) – os catálogos e outros materiais criados a partir do trabalho realizado com o acervo. Por esse motivo, e pelas mudanças constantes de locais de guarda, acontecem retrabalhos. Por exemplo, orientando do professor, Alexandre Martins, na época em que catalogou o acervo, não sabia da existência de um catálogo elaborado na gestão do prof. José Américo. O prof. Nazario teve acesso somente após o término do trabalho feito pelo Alexandre, que

fez um excelente trabalho de catalogação, assistiu a todos os filmes para verificar o estado de cada um, lançando os dados em fichas que seguiam o padrão da Cinemateca Brasileira. Foi um trabalho profissional. Depois descobri que o professor José Américo Ribeiro havia feito uma primeira catalogação do acervo, que poderia ter facilitado o Alexandre em seu trabalho, mas esse primeiro catálogo não seguia o modelo da Cinemateca Brasileira e já estava completamente desatualizado.<sup>90</sup>

Sobre a divulgação de relatórios sobre o Acervo, a prof. Dra. Jussara Freitas afirma que

Sempre tem que ter. Talvez as pessoas julguem que abrir relatórios significa expor problemas, mas isso é muito positivo, porque nós vamos conseguir, talvez, enxergar e elaborar um projeto mais consistente de acordo com o problema. Nós não precisamos mexer no que está bom, mas sim no que não está. Então às vezes as instituições públicas têm essa dificuldade, elas não abrem seus acervos com medo de expor os seus problemas, e aí é que está o grande erro. Eu acho que tem que ter laudo, sim, e relatório também, para enxergarmos.<sup>91</sup>

Todos os professores entrevistados, responsáveis pelos acervos apresentados acima, concordam com a necessidade de se criar uma política de acervos institucionalizada. Entretanto, é necessário que ocorra uma conscientização conjunta, principalmente por parte dos professores do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais – produtores em conjunto com os estudantes de material fílmico, objeto de preservação – e dos cargos de gestão da EBA para se tenha força para exigir condições adequadas para a real preservação dessas produções a fim de dar acesso às informações nelas contidas. Para que se chegue a uma política de acervos para a EBA como um todo, é necessário diálogo e sensibilização – e vontade de sensibilizar.

Como arquivista, a pesquisadora visualiza um arquivo como um conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por “uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família,

<sup>90</sup> Luiz Nazario em entrevista concedida à pesquisadora em 25/01/2016 – ANEXO XI.

<sup>91</sup> Jussara Freitas em entrevista concedida à pesquisadora em 14/04/2016 – ANEXO XIII.

no desempenho de suas atividades, independente da natureza do suporte.” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 27). Portanto, entende que todos os acervos deveriam ser reunidos no mesmo local já que refletem as atividades relacionadas, em algum momento, ao ensino de cinema na EBA e se tratam de filmes produzidos por alunos e/ou professores ou objetos, filmes e documentos utilizados em sala de aula. Uma política nesse sentido seria muito positiva para facilitar a manutenção do acervo – se estivessem todos localizados em um mesmo espaço – e, inclusive, o acesso a esses fundos por parte do pesquisador, unindo-se demandas dos professores responsáveis com um objetivo comum: cobrar das autoridades e/ou elaborar projetos com para preservar com objetivo de realmente dar acesso aos documentos ali guardados.

Ideal ainda definir toda a produção de imagem em movimento da Escola como um acervo, para não ocorrerem descartes indevidos como o do acervo que se encontra na casa do prof. Nazario e que contém acetatos de trabalhos de alunos, entre eles da animação *Pipichadores* – que tem como um dos realizadores o prof. Dr. Maurício Gino (EBA-UFMG). Esses documentos refletem um período da Animação na EBA e, por isso, alguns deles foram selecionados para a exposição *Preservando a Animação*, já mencionada no terceiro capítulo desse trabalho. Ou seja, uma instituição de preservação como o MISBH reconheceu a importância de documentos que não existiriam se não fosse a iniciativa do prof. Dr. Luiz Nazario de guardá-los em sua casa.

Como uma política com essa amplitude demanda tempo, reuniões com todos os profissionais envolvidos, construção de um entendimento comum sobre o tipo de espaço que deve ser criado, para finalmente elaborar uma política, optou-se nessa pesquisa por concentrar-se apenas no Acervo do Laboratório Memória e Cinema. Propõe-se assim um conjunto de políticas voltadas ao acervo (ANEXO XVII), contemplando todo o processo de gestão: aquisição/recolhimento, catalogação, indexação, descarte, preservação/conservação e acesso.

#### **4.4 Programa Memória do Mundo da UNESCO<sup>92</sup>**

Uma das propostas para o acervo do Bonfioli e das produções da EBA é submetê-lo ao Programa *Memória do Mundo – Memory of the World* (MOW) –, da *United Nations*

<sup>92</sup> Parte do texto desenvolvido sobre o Programa Memória do Mundo (MOW) é derivado do artigo final elaborado com Luiza Ferreira e apresentado à disciplina Memória e Patrimônio, ofertada pela professora Ivana Parrela para alunos da graduação em Arquivologia (UFMG) no segundo semestre de 2012.

*Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO). Esse programa foi criado em 1992 pensando em melhorar as condições dos arquivos ao redor do mundo e/ou difundir os patrimônios documentais mundiais. Seu entendimento de patrimônio documental mundial extrapola os Estados-nações atuais (UNESCO, 2002, p. 08) e compreende elementos que são movíveis; feitos de símbolos, códigos, sons e/ou imagens; preserváveis; reproduzíveis e transladáveis; e o fruto de um processo de documentação deliberado. (UNESCO, 2002, p. 11)

O *MOW* objetiva facilitar a preservação do patrimônio documental mundial mediante técnicas mais adequadas; promover o acesso universal a esses documentos e criar uma maior consciência em todo o mundo da existência e importância desse conjunto documental. O programa parte do pressuposto que certas coleções, acervos ou fundos são componentes importantes de uma “herança mundial”. Esses documentos, portanto, devem transcender os limites do tempo, do espaço e da cultura, devendo ser preservados para as atuais e as futuras gerações e seu acesso deve ser disponibilizado a todos que a eles tiverem interesse. Parte-se da lógica que a preservação só faz sentido mediante à disponibilização para o acesso e que esses elementos são essenciais para a proteção e divulgação do patrimônio.

Para a inclusão de um acervo, fundo ou coleção no registro de *Memória do Mundo*, é necessário que eles atendam a alguns critérios, estes avaliam a importância do patrimônio no contexto mundial e identificam sua abrangência (regional, nacional ou internacional). Essa avaliação respeita diretrizes estabelecidas pela UNESCO e é determinada pelo próprio mérito do patrimônio. Além disso, comparações com outros acervos – fundos ou coleções – que integram ou tentaram integrar o patrimônio documental mundial são realizadas e estimular estudos comparativos fora da Europa. Também são critérios de avaliação para inclusão no Registro a autenticidade, a unicidade, a significância dos documentos, a raridade, a integridade, a existência de um plano de gestão e os riscos que a documentação está sujeita.

No Brasil, o *MOW* é representado pelo Comitê Nacional do Brasil, criado pelo Ministério da Cultura por meio da portaria nº. 259, de 02 de setembro de 2004, porém, sua atuação teve início somente no ano de 2007, quando o Comitê foi regulamentado pela portaria n. 61, de 31 de outubro do mesmo ano. O Comitê tem como função examinar, julgar e aprovar candidaturas de acervos documentais do país ao Registro Memória do Mundo do Brasil. Podem-se candidatar entidades privadas e públicas, além de pessoas físicas que possuem documentos que representam a memória coletiva brasileira.

Desde o início de suas atividades em 2007, 45 registros no programa *Memória do Mundo* foram nomeados, todos previamente arranjados e pertencentes a instituições arquivísticas de visibilidade nacional e ordenados segundo a lógica de arquivo institucional, pessoal ou coleção.

A autora teve seu primeiro contato com o *MOW* em 2012, através da submissão da documentação da Câmara Municipal de Ouro Preto, sob a guarda do Arquivo Público Mineiro, ao programa. Em outubro de 2012, esse acervo foi agraciado com o título de *Memória do Mundo* em âmbito nacional. Para ser submetido ao *MOW*, foi necessário um detalhamento da situação do acervo e do entorno da edificação em que ele se encontra, ou seja, das condições ambientais dentro e fora do edifício de custódia; as possibilidades de contaminação; a fragilidade do suporte documental; o sistema de climatização dos depósitos e as demais condições de preservação e conservação do acervo.

Quando um acervo é inserido em programas de reconhecimento da importância patrimonial dos documentos, como o *MOW*, são agregados valores aos documentos, colocando-os em evidência nos cenários históricos e arquivístico mundiais. Esse tipo de programa é uma das mais importantes ferramentas de difusão e valorização do patrimônio documental.

O reconhecimento da significância de acervos, fundos ou coleções de documentos realizado pelo *Memória do Mundo* auxilia na preservação, na difusão e nas ações de educação patrimonial da sociedade. Essa última consideração é essencial para a boa preservação e conservação do patrimônio documental, pois permite a formação, por parte da sociedade, de uma consciência da importância das ações voltadas para a memória coletiva. Porém, as simples ações de conservação e preservação não asseguram o entendimento de seu significado e nem a certeza que o patrimônio faça parte da memória da sociedade e que tenha ampla difusão. São necessários, para que isso ocorra, ações de educação patrimonial e processos permanentes e sistemáticos centrados no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo.

As leis de incentivo à cultura e *Memória do Mundo* evocam um tipo de arquivo patrimonializado e institucionalizado, que contem documentos que servem como prova da existência no tempo e no espaço de uma instituição, indivíduo ou povo. Esse conceito está entrelaçado ao tipo de arquivos e coleções que se submetem aos editais, que, como já dito, têm que ter uma representatividade para a sociedade e já estão ordenadas, como no *MOW*.

São categorizados como patrimônios históricos documentais, que além de servirem como registro e testemunho, caracterizam uma importante fonte de pesquisa e preservação histórica e cultural. “Construir e/ou inventar e preservar o *patrimônio* se constitui na prática cultural de atribuição de valores e significados a objetos e bens, que amalgamam grupos identidade.” (CHUVA, 2008, p. 31)

Algumas das leis e programas citados, como o FUNDIF, e as possibilidades de aplicá-las para tratamento e disponibilização de acervos ainda são pouco conhecidas por alguns profissionais que trabalham em instituições que guardam acervos de imagens em movimento. O número de projetos aprovados nessas leis envolvendo a preservação e difusão desse tipo de acervo é pouco expressivo, provavelmente devido a um reflexo do mercado de produção audiovisual, do desinteresse do governo em incentivar a preservação desse patrimônio e das empresas em investir nesses projetos – normalmente julga-se mais interessante investir nas linhas de produção e distribuição do que na de preservação. Por isso, ressalta-se a importância de compreender que um profissional responsável por um acervo não trabalha sozinho. É necessário ter conhecimento do que está sendo desenvolvido em outros setores e saber dialogar com os profissionais de outras áreas; se aprimorar através de pesquisas, cursos e eventos; estar sempre em busca de novas possibilidades de manutenção de sua instituição e dos acervos sob sua guarda. Para que o trabalho de preservação e tratamento de um acervo ocorra e alcance seu objetivo primordial de dar acesso ao público interessado é necessário, portanto, um trabalho conjunto. É de boa valia contar ainda com uma equipe multidisciplinar com é a do MISBH, para que ideias sejam debatidas, tornado os projetos para o acervo cada vez mais ricos.

## CONCLUSÃO

Esse trabalho demandou um esforço de pesquisa intenso por parte da mestranda e disponibilidade das pessoas envolvidas para responder às questões e ajudar no processo de compreensão das instituições estudadas, em especial do MISBH e da EBA, com as quais, no início do processo, havia menos familiaridade. Tentou-se compreender como as políticas públicas e políticas de acervos de imagem em movimento são utilizadas pelas três instituições analisadas, levantando também suas dificuldades ao longo desse processo a fim de propor medidas e ações.

Cada uma das instituições estudadas tem sua peculiaridade, o APM e o MISBH, ainda que tenham verba destinada pelos governos estadual e municipal para manutenção de seus acervos, são atuantes na submissão de projetos às leis de incentivo à cultura e na captação de recursos da iniciativa privada. O APM desbravou esse território e o MISBH, por sua vez, a partir de 2011, começou a compreender melhor esses mecanismos e utilizá-los a seu favor.

O MISBH apresenta dois diferenciais com relação às outras instituições: um espaço de difusão, dedicado a exposições e exibição de filmes, e uma equipe multidisciplinar, que facilita o trabalho e as discussões, tendo possibilitado também a concepção e a aprovação de sua Política de Acervos.

Dentre as instituições estudadas, apenas o APM avançou com relação ao recolhimento, indexação – de acordo com os métodos arquivísticos – e difusão de documentos natodigitais em sua base de dados.

A EBA, por sua vez, não possui verba destinada aos acervos nela existentes e enfrenta dificuldades graves de manutenção, porém, possui iniciativas pessoais fundamentais à preservação desses documentos.

Entre as semelhanças percebidas e descritas ao longo dessa dissertação, encontram-se:

- A instabilidade governamental, oriunda de mudanças constantes de políticas de governo, focadas em interesses pessoais e/ou de grupos de indivíduos;
- A falta de planejamento estratégico, em determinados períodos, principalmente quando não existiam políticas de acervo;

- A elaboração de projetos e parceria para a captação de recursos ou execução de atividades porque a verba proveniente dos governos não é suficiente para manter as instituições;
- A falta ou escassez de recursos humanos, oriunda da verba insuficiente e que engessa a realização de ações ou provoca a sobrecarga de atividade para a equipe.

Outro ponto em comum e que, merece destaque, é que há muita paixão nas três instituições no ato de preservar imagens em movimento. Essa paixão deve servir como elemento motivador nesse percurso tão difícil que envolve o desinteresse de terceiros, a falta de recursos financeiros e de pessoal. Entretanto, a paixão jamais deve ultrapassar um limite: o interesse pessoal se sobrepor ao coletivo. Precisa-se de mais espaços para aulas e outras tarefas, porém também a existência dos acervos é necessária como caracterização da própria instituição.

Há uma tradicional instabilidade na elaboração, execução e manutenção de políticas públicas no setor cultural como um todo. Entretanto, deve-se evitar o discurso de vitimização e aproveitar as oportunidades existentes para fomentar a preservação, tratamento e disponibilização dos acervos de imagens em movimento. Essas dificuldades podem ser minimizadas através do conhecimento das legislações e políticas públicas vigentes, da construção de novas políticas públicas – como o Plano Nacional de Preservação Audiovisual e as possibilidades que ele traz consigo – e do estabelecimento de novas parcerias entre as instituições: como mostras de cinema integradas, exposições, tratamento e difusão de acervos, da forma como já foram feitas anteriormente, mas também, visitas guiadas e oficinas com alunos de cursos e disciplinas relacionadas a Cinema, Audiovisual, Conservação, Arquivologia e História, para que tenham o contato inicial e se sensibilizem com as questões da preservação audiovisual. Essa iniciativa já existe, por exemplo, entre o MISBH e a UNA e pode ser estabelecida também com a EBA.

Destacando o caso da Escola de Belas Artes e os acontecimentos relacionados aos seus acervos ao longo de sua história, é primordial que se conheça suas histórias e o que foi realizado antes de começar a trabalhar no tratamento e organização dos mesmos. Uma simples conversa com as gestões e os funcionários por eles responsáveis evita um retrabalho e a perda da lógica de sua organização inicial. Juntamente, deve-se, como apontado no capítulo dedicado à Escola, documentar o que foi feito. Necessário ainda que esses acervos universitários sejam pensados

para além de centros de memória, mas como arquivos setoriais, que armazenam informações que refletem as atividades da instituição, já que todos estão relacionados aos pilares pesquisa, ensino e extensão e que não podem ser eliminados de acordo com iniciativas pessoais ou decisões de gestões, sem consulta pública prévia.

Deve-se buscar apoio da comunidade acadêmica e da sociedade civil como um todo, sensibilizando-a para a preservação e para a importância desses acervos como memória do cinema mineiro e a partir disso, tal qual foi feito na CINEOP, articular políticas públicas com esse fim.

Para o pesquisador Fabián Núñez,

se o Estado se aproximou da preservação audiovisual, nos últimos dez anos, não foi a passos largos em andar retilíneo, mas de modo lento, cambaleante e, por vezes, com um passo à frente e dois atrás. Mas o fundamental é sermos cômicos de que essa marcha depende muitíssimo mais da sociedade civil organizada do que da iniciativa do próprio Estado. Esperá-lo se movimentar por si só é nos arriscarmos a cair nas armadilhas do paternalismo e do clientelismo. Cabe, acima de tudo, aos verdadeiros interessados na preservação audiovisual lutar de modo coletivo pelo realmente nos interessa. (NÚÑEZ in MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO, 2015, p. 40)

Assim como a autora dessa dissertação, o arquivista e técnico em Regulação da ANCINE, Yuri Queiroz Gomes, acredita que “na legislação vigente existem dispositivos que garantem a articulação de interesses dirigidos à preservação do patrimônio audiovisual brasileiro.” (GOMES in MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO, 2015, p. 73) Nesse sentido, enquanto o Plano Nacional de Preservação Audiovisual e políticas públicas específicas para o setor não são aprovados, as legislações existentes podem ajudar as instituições a conseguir preservar os documentos sob sua guarda, assim como captar verbas para tal fim. Para exemplificar, no edital de captação de 2014, foram aprovados pela 224ª Reunião da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) 461 projetos de 526 submetidos às várias categorias abrangidas pela lei. Dentre esses projetos, foram aprovados na área cultural “Audiovisual” 46 projetos, sendo apenas um referente à preservação e difusão, que objetiva a recuperação do acervo “videográfico da TV Cultura de Itabira/MG”, composto por aproximadamente 1.750 fitas VHS, através da migração de suporte para formato digital, climatização de uma sala para a guarda do acervo e criação de um ambiente virtual para “consulta pública de todos os vídeos produzidos ao longo de anos de

funcionamento da Emissora”, desde 1995.<sup>93</sup> Como fazer exigências, se nem ao menos aproveitamos – ou temos a dimensão de como funciona – esse tipo de mecanismo, que normalmente tem poucas submissões de projetos destinados ao tratamento e difusão de acervos de imagem em movimento? Não adianta apenas cruzar os braços e sonhar com um acervo perfeito, que receba verbas governamentais. É imprescindível pesquisar, intensificar a participação em eventos para fortalecer o setor, divulgar informações, fazer parcerias, e o mais importante, sensibilizar e exigir das gestões, nas mais diversas alçadas, apoio à causa. É nesse terreno que as políticas públicas surgem e projetos são viabilizados. Porém, é necessário que paixão e planejamento andem lado a lado para que essas relações se consolidem.

Espera-se que essa dissertação tenha servido de alerta para isso e que sejam estabelecidos novos acordos, estudos e pesquisas a partir dos questionamentos e alternativas que ela levantados. Que nossos filmes parem de ser “sepultados dentro de suas latas”, tornem-se públicos e acessíveis e que nos movimentemos para que sejam preservados e acessados. Um acervo que não é disponibilizado para acesso é sim, no pior entendimento do termo, um “arquivo/acervo morto”: sem vida e sem motivo para existir.

<sup>93</sup> Os dados foram obtidos na consulta do sistema Salic (Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura) e no site da Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade de Itabira (<http://www.fccda.mg.gov.br/index.php/2013-03-08-00-07-21/tv-cultura-de-itabira>).

## REFERÊNCIAS

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. IN: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009. p. 101-117.

ARQUIVO NACIONAL. **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. **Histórico**. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=4>. Acesso em: 20 out. 2016.

BARBALHO, Alexandre. RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. (orgs.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 37-60.

BARROS, José Márcio Pinto de Moura; et al. **Projeto de implantação do Centro de Referências Audiovisuais da Região Metropolitana de Minas Gerais**. Trabalho elaborado para a Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte em 1992.

BELEM, Marcela Purini; DONADONE, Julio César. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”, **NORUS**, Pelotas, v. 1, n. 1, p. 51-61, jan./jun. 2013.

BRAGA, Vanuza Moreira. Viagens ao passado: os intelectuais e a sacralização de Ouro Preto. **Revista Mosaico**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, jul./2010. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/mosaico>. Acesso em: 20 ago. 2016.

BRASIL. Decreto-lei nº 25/1937. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm). Acesso em: 29 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. Artigo nº 23 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: [http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988\\_05.10.1988/art\\_23\\_.shtm](http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_23_.shtm). Acesso em: 01 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Lei nº 7.505/1986. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L7505.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm). Acesso em: 01 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Lei nº 8.159/1991. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8159.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8159.htm). Acesso em: 03 maio 2015.

\_\_\_\_\_. Lei nº 8.313/1991. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/CCIVIL\\_03/leis/L8313compilada.htm](http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/leis/L8313compilada.htm). Acesso em: 01 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Lei nº 12.343/2010. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Lei+12.343++PNC.pdf/e9882c97-f62a-40de-bc74-8dc694fe777a>. Acesso em: 21 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Lei nº 12.527/2011. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/112527.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112527.htm). Acesso em: 22 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Medida provisória nº 726/2016. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=12/05/2016&jornal=1000&pagina=7&totalArquivos=10>. Acesso em: 14 maio 2016.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. (orgs.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 87-107.

CAMARGOS, Virginia Assis; SOARES, Pedro de Brito. História em movimento. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 45, n. 1, p. 138-147, jan./jun. 2009.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 148-207, jan./abr. 2007.

CARTA DO I ENCONTRO DO SIBIA. Plenária do I Encontro Nacional do SiBIA – Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais, Cinemateca Brasileira, São Paulo, 10 abril 2008. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=90>. Acesso em: 01 jul. 2015.

CEMIG. Filme em Minas. Disponível em: [http://www.cemig.com.br/pt-br/a\\_cemig\\_e\\_o\\_futuro/cultura/filme\\_em\\_minas/Paginas/default.aspx](http://www.cemig.com.br/pt-br/a_cemig_e_o_futuro/cultura/filme_em_minas/Paginas/default.aspx). Acesso em 10 maio 2016.

CHUVA, Márcia. O ofício do historiador: sobre ética e patrimônio cultural. IN: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Anais da I Oficina de Pesquisa: a pesquisa histórica no IPHAN**. Rio de Janeiro: IPHAN, Copedoc, 2008.

COOK, Terry. A ciência arquivística e o pós-modernismo: novas formulações para conceitos antigos. **InCID: R. Ci. Inf. e Doc.**, Ribeirão Preto, v. 3, n. 2, p. 3-27, jul./dez. 2012.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_. **Cinemateca e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)**. Assis, 2007. 234 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2007.

CÔRTEZ, Maria Regina Persechini Armond. **Arquivo público e informação: acesso à informação nos arquivos públicos estaduais do Brasil**. Belo Horizonte, 1996. Dissertação (Mestrado) – Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais.

COSTA, Alessandro Ferreira. **Gestão arquivística na era do cinema digital: formação de acervos de documentos provindos da prática cinematográfica**. Belo Horizonte, 2007. 236 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

COSTA, Maíra Lopes Viana da. **A lei de incentivo como política cultural:** o papel da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, 2013. 113 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – CPDOC, FGV, 2013.

COSTA, Silvia Ramos Gomes da. **As ondas de destruição:** a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual. Rio de Janeiro, 2013. 120 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

COUTINHO, Mario Alves; GOMES, Paulo Augusto (org.). **CEC: 50 anos de cinema em Belo Horizonte.** Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

CRUZ, Emília Barroso. **Manual de gestão de documentos.** Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2007.

DUPIN, Christophe. The Origins of FIAF, 1936-1938. Disponível em: <http://www.fiafnet.org/pages/History/Origins-of-FIAF.html>. Acesso em: 10 abr. 2016.

DURAND, José Carlos. **Política cultural e economia da cultura.** Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

EDMONDSON, Ray. **Uma filosofia de arquivos audiovisuais.** Paris: UNESCO, 1998.

EM, Jornal Estado de Minas. Após protestos, Temer cria a Secretaria Nacional de Cultura e coloca mulher no comando. Disponível em: [http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2016/05/15/interna\\_politica,762732/cultura-ganha-novo-status.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2016/05/15/interna_politica,762732/cultura-ganha-novo-status.shtml). Acesso em: 15 maio 2016.

ESCOLA DE BELAS ARTES. História da instituição. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/>. Acesso em: 15 nov. 2016.

FREITAS, Jussara Vitória de. **Laboratório Cinema e Conservação:** conservação preventiva e gerenciamento da informação, 2010. 121 f. Dissertação de Mestrado (em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. Marcelo Braga de. **O passado tinha um futuro:** a trajetória do Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte, 1992-2014, 2015. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. Portaria nº 036/2014.

GADELHA, Rachel; BARBALHO, Alexandre. Políticas públicas de cultura e o campo da produção cultural. **Revista Pensamento & Realidade**, São Paulo, Ano XVI, v. 28, n. 4, p. 70-84, 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **A retórica da perda.** Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

GONZALEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. Metodologia de pesquisa no campo da Ciência da Informação. **DataGramZero – Revista de Ciência da Informação**, v. 1, n. 6, dez/2000. Disponível em: [http://www.dgz.org.br/dez00/Art\\_03.htm](http://www.dgz.org.br/dez00/Art_03.htm). Acesso em: 01 ago. 2014.

GRUMAN, Marcelo. Nem tanto ao céu, nem tanto a terra: limites e possibilidades a lei de incentivo fiscal à cultura. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 107, abr./2010. p. 149-154.

HEFFNER, Hernani. Preservação. **Contracampo revista de cinema**, n. 34, dez/2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>. Acesso em: 01 jul. 2015.

HEIDEMANN, Francisco G.; SALM, José Francisco (orgs.). **Políticas públicas e desenvolvimento: bases epistemológicas e modelos de análise**. Brasília: Universidade de Brasília, 2014. 3. ed.

HÖFLING, Eloisa de Mattos. Estado e políticas (públicas) sociais. **Cadernos Cedes**, Campinas, ano XXI, n. 55, nov/2001. p. 30-41.

JANNUZZI, Paulo de Martino. **Formulação e avaliação de políticas públicas: conceitos, técnicas e indicadores**. IV Seminário de Políticas Culturais: reflexões e ações. Rio de Janeiro, nov/2009. Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas\\_Culturais/IV\\_Seminario\\_Reflexoes\\_e\\_acoes/FCRB\\_Formulacao\\_e\\_Avaliacao\\_de\\_Políticas\\_Publicas\\_Conceitos\\_tecnicas\\_e\\_indicadores.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/IV_Seminario_Reflexoes_e_acoes/FCRB_Formulacao_e_Avaliacao_de_Políticas_Publicas_Conceitos_tecnicas_e_indicadores.pdf). Acesso em: 10 abr. 2017.

LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los”**, 2014. 324 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, 2014.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras, 2012. 1ª reimp.

MARTINS, Gilberto de Andrade. **Estudo de caso: uma estratégia de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2008.

MARTINS, Paulo Emílio Matos; MUNTEAL FILHO, Oswaldo; PIERANTI, Octavio Penna; KRONEMBERGER, Thais Soares. Descentralização administrativa e repressão: o AI-5 e o (des)controle da administração pública. IN: MUNTEAL FILHO, Oswaldo; FREIXO, Adriano de; FREITAS, Jacqueline Ventapane (orgs.). **Tempo negro, temperatura sufocante: Estado e sociedade no Brasil do AI-5**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Contraponto, 2008. p. 135-162.

MENDES, Ricardo Antonio Souza. Cultura e repressão nos tempos do AI-5. IN: MUNTEAL FILHO, Oswaldo; FREIXO, Adriano de; FREITAS, Jacqueline Ventapane (orgs.). **Tempo negro, temperatura sufocante: Estado e sociedade no Brasil do AI-5**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Contraponto, 2008. p. 259-287.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. IN: SILVA, Zélia Lopes da. **Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1999. p. 11-29.

MINAS GERAIS. Lei n. 126, de 11 de julho de 1895. Crêa na cidade de Ouro Preto uma repartição denominada “Arquivo Publico Mineiro”. Minas Geraes, Ouro Preto, 13 jul. 1895.

\_\_\_\_\_. Decreto n° 44/2008. Disponível em: [http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao\\_tributaria/decretos/2008/d44866\\_2008.htm](http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/decretos/2008/d44866_2008.htm). Acesso em: 10 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Decreto Estadual n° 44.341/2006. Disponível em: [http://www.cultura.mg.gov.br/images/documentos/Fundo%20Estadual%20de%20Cultura%20-%20Decreto%2044%20341%20de%2028-06-2006%20-%20Regulamenta%20o%20Fundo%20Estadual%20de%20Cultura%20\(FEC\).pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/images/documentos/Fundo%20Estadual%20de%20Cultura%20-%20Decreto%2044%20341%20de%2028-06-2006%20-%20Regulamenta%20o%20Fundo%20Estadual%20de%20Cultura%20(FEC).pdf). Acesso em: 10 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Lei n° 12.733/1997. Disponível em: [http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao\\_tributaria/leis/112733\\_1997.htm](http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/leis/112733_1997.htm). Acesso em: 10 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Lei n° 14.086/2001. Disponível em: [http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=14086&ano=2001&aba=js\\_textoOriginal](http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=14086&ano=2001&aba=js_textoOriginal). Acesso em: 10 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Lei n° 15.975/2006. Disponível em: <http://www.deloitte.com.br/publicacoes/2006all/012006/lei15975.pdf>. Acesso em: 10 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Lei n° 17.615/2008. Disponível em: [http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao\\_tributaria/leis/2008/117615\\_2008.htm](http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/leis/2008/117615_2008.htm). Acesso em: 10 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Plano Estadual de Cultura de Minas Gerais: caracterização da cultura em Minas Gerais, fase 1 – maio de 2014. Secretaria de Cultura de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2014.

MORENO, Antonio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.

MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO. **Reflexões sobre a preservação audiovisual: 2006-2015, 10 anos da CINEOP**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2015.

MUSEU DE IMAGEM E DO SOM DE BELO HORIZONTE; NOGUEIRA, Soraia Nunes. **A cultura cinematográfica em cartaz**. Belo Horizonte: Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, 2016.

NAZARIO, Luiz (org). **Catálogo Filmoteca Mineira**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. O buraco da memória. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; BIASIZZO, Mária Angélica Meledi (orgs.). **Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes, EBA/UFMG, 2009. p. 175-188.

NOGUEIRA, Soraia Nunes. **A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital**. 2004. 261 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PARRELA, Ivana Denise. Fundamentos legais de um projeto arquivístico. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Ano XLVII, n. 1, jan-jun. 2011, p. 140-157.

\_\_\_\_\_. **Patrimônio documental e escrita de uma história da pátria regional: Arquivo Público Mineiro 1895-1937**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2012.

PESSOA, Sylvana de Castro. **Participação da Sociedade Civil na Política Cultural do Estado de Minas Gerais: relato de experiências**. IN: Seminário Políticas Culturais: reflexões e ações, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

PINTO, Viviane Cristina. **De Fernando Henrique Cardoso a Lula: uma análise das políticas públicas de cultura no Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, 2010. Trabalho de conclusão de curso de Especialização em Gestão de Processos Culturais e Organização de Eventos. 31 p.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. Histórico [CRAV]. 1996-1997.

\_\_\_\_\_. Lei nº 5553/1989. Disponível em: <http://cm-belo-horizonte.jusbrasil.com.br/legislacao/237994/lei-5553-89>. Acesso: 05 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. Lei nº 6.498/1993. Disponível em: <http://www.pbh.gov.br/cultura/incentivo/lei6498.htm>. Acesso em: 12 maio 2016.

\_\_\_\_\_. **Relatório anual de atividades da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte**. 1995.

QUENTAL, José Luiz de Araujo. **A preservação cinematográfico no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. 2010. 153 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

RANGEL, Jorge Antonio. **Humberto Mauro**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2010.

REIS, José Carlos. **A Escola dos Annales: a inovação em História.** São Paulo: Paz e Terra, 2004. 2 ed.

RIBEIRO, José Américo. **Uma paixão chamada cinema.** Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

RODRIGUES, Marta M. Assumpção. **Políticas públicas.** Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Yves; COUTURE, Carol. **Os fundamentos da disciplina arquivístico.** Lisboa: Dom Quixote, 1998.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. (orgs.) **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

\_\_\_\_\_. Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. (orgs.) **Políticas culturais no governo Dilma.** Salvador: EDUFBA, 2015. p. 11-31.

SECCHI, Leonardo. **Políticas públicas: conceitos, esquemas de análise, casos práticos.** São Paulo: Cengage Learning, 2015. 2. ed.

SIAAPM. Site do Arquivo Público Mineiro. Histórico. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=4>. Acesso em 01/11/2016.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SILVA, Camila Cristina da; PARRELA, Ivana Denise. Evolução histórica do conceito de política para preservação do patrimônio nacional e as políticas públicas para arquivos. In: **IV Encontro de Pesquisa em História da UFMG**, 2016, Belo Horizonte. Anais do IV Encontro de Pesquisa em História da UFMG. Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, 2015. v. 7. p. 317-328.

SILVA, Jaime Antunes da. Por uma Política Nacional de Arquivos. Captado em: [http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/ mesa/por\\_uma\\_politica\\_nacional\\_de\\_arquivos.pdf](http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/ mesa/por_uma_politica_nacional_de_arquivos.pdf). S/D. Acesso em: 03 maio 2015.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil.** São Paulo: UNESP, 2015.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castello (1930-64).** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SOUSA, Renato Tarciso Barbosa. O arquivista e as políticas públicas de arquivo. In: CONGRESSO NACIONAL DE ARQUIVOLOGIA, 2, 2006, Porto Alegre. Anais. Porto Alegre: ABARQ/UnB, 2006.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil.** São Paulo, 2009. 310 f. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo, 2009.

STARLING, Mônica. **Estado e Políticas Públicas de Cultura:** os desafios da descentralização. IN: Seminário Cidades e Políticas Públicas de Cultura, Itaúna, 2011. Disponível em: [http://www.direitoecultura.com.br/wp-content/uploads/monica\\_starling\\_estado\\_e\\_politicas\\_publicas\\_de\\_cultura2.pdf](http://www.direitoecultura.com.br/wp-content/uploads/monica_starling_estado_e_politicas_publicas_de_cultura2.pdf). Acesso em: 10 maio 2016.

TOLENTINO, Átila Bezerra. Cultura, mercado e políticas públicas: breves considerações históricas. **Revista Eletrônica Jovem Museologia – Estudos sobre museus, museologia e patrimônio**, Ano 2, n. 4, 2ºsem/2007. Disponível em: <http://www.unirio.br/jovemmuseologia/> Acesso em: 01 jul. 2015.

TOLILA, Paul. **Cultura e economia:** problemas, hipóteses, pistas. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.

UNESCO. **Memória do Mundo:** diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental. Disponível em: <http://www.portalan.arquivonacional.gov.br/Media/Diretrizes%20para%20a%20salvaguarda%20do%20patrim%C3%B4nio%20documental.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2015.

VIDIGAL, Leonardo et al. **Projeto pedagógico do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais** (REUNI). Universidade Feral de Minas Gerais. 2011. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/caad/wp-content/uploads/2013/03/projeto-pedagogico-versao-final-prograd-26fev-2013.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2016.

YIN, Robert K. **Estudo de caso:** planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2001. 2. ed.

\_\_\_\_\_. **Estudo de caso:** planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2010. 4. ed.



<p>7 – Quais cargos (funções) você já ocupou na instituição?</p> <p>(1) Técnico superior – Artes Visuais (várias funções), (1) Assistente administrativo, (1) Supervisão, (2) Técnico superior – Patrimônio Cultural <u>OBS: (1) setor educativo, processamento técnico do acervo fílmico e videográfico,</u> (1) Museólogo, (2) Estagiário, (1) Técnico superior – Conservação e Restauração.</p>
<p>8 – Você ingressou por concurso público? ( 6 ) Sim ( 3 ) Não</p>
<p>9 – Você trabalha em outro local além da instituição? Se sim, qual? (7) Não (2) Sim.</p>
<p><b>Sobre a estrutura organizacional e a distribuição de atividades</b></p>
<p>10 – A instituição possui organograma? ( 6 ) Sim ( 2 ) Não <u>OBS: Apenas informal.</u></p> <p>(1) Não respondeu.</p>
<p>11 – Há uma distribuição de atividades e um plano de trabalho formalmente estabelecidos pela instituição? (9) Sim ( ) Não</p>
<p>12 – Os funcionários existentes na instituição são suficientes para as atividades nela existentes? ( ) Sim (9) Não</p>
<p>13 – Ao desenvolver suas atividades no arquivo, sua atenção está mais voltada a atender a quem?</p> <p>(4) Usuários ( 1 ) Atividades burocráticas ( 1 ) Superiores ( ) Subordinados</p> <p>(6) Processo de tratamento do acervo (Identificação, catalogação, preservação etc)</p> <p>( 1 ) Outra: (1) Possibilidades de captação.</p> <p>(1) Não respondeu.</p>
<p><b>Sobre a política de gestão dos documentos</b></p>
<p>14 – Há uma política de recebimento de documentos formalmente estabelecida pela instituição? (8) Sim ( 1 ) Não <u>OBS: Em elaboração, em vias de finalização.</u></p>
<p>15 – Há uma política de descarte de documentos formalmente estabelecida pela instituição? (7) Sim ( 2 ) Não <u>OBS: Em elaboração, em vias de finalização.</u></p>
<p>16 – Há uma Comissão Permanente de Avaliação de Documentos (CPAD) na instituição responsável pelo descarte de documentos? (9) Sim ( ) Não</p>
<p><b>Sobre a política de preservação e tratamento de documentos</b></p>
<p>17 – Há uma política de preservação e tratamento de documentos formalmente estabelecida pela instituição? ( 8 ) Sim (1 ) Não <u>OBS: Em elaboração, em vias de finalização.</u></p>

<p>18 – Mensure a porcentagem do acervo que já foi identificada e catalogada:  ( ) 100% ( 5 ) 80% ( 1 ) 60% ( 2 ) 40% ( ) 20%</p>
<p><b>Sobre a política de acesso/disseminação dos documentos</b></p>
<p>19 – Há uma política de acesso formalmente estabelecida pela instituição?  (6 ) Sim ( 3 ) Não</p>
<p>20 – Há instrumento de pesquisa (banco de dados, inventário etc) do acervo?  (7 ) Sim ( 2 ) Não <u>OBS: Apenas para parte do acervo, apenas interno até o momento.</u></p>
<p>21 – Mensure a porcentagem do acervo que já está disponível para consulta por parte do usuário: (1 ) 100% (4 ) 80% ( ) 60% ( 2 ) 40% ( 1 ) 20%</p>
<p>22 – Há previsão de disponibilização do acervo para acesso online?  ( 4 ) Sim. Ano: 2016. <u>OBS: Apenas parcial, os cartazes da exposição do Cine Santa Tereza.</u>  ( 5 ) Não.</p>
<p>23 – Qual o tipo de pesquisador (usuário) que mais frequenta a instituição em busca de documentos? ( 5 ) Cineasta ( 5 ) Historiador ( 2 ) Cidadão comum  ( 6 ) Outros: (4) Estudantes de vários cursos superiores/Acadêmicos, (1) Publicitários, (1) Produtores, (1) Sociólogo, (1) Bibliotecário.</p>
<p>24 – Os usuários têm facilidade de utilizar os instrumentos de pesquisa disponibilizados pela instituição? (5 ) Sim ( 3 ) Não <u>OBS A pesquisa é feita internamente.</u></p>
<p>25 – Os usuários normalmente sabem expressar as suas necessidades de informação?  ( 8 ) Sim ( 1 ) Não</p>
<p>26 – Quais as dificuldades encontradas por eles?  (3) Não respondeu.  (3) Não há acesso online ao acervo ou base de dados online.  (1) Pesquisa é mediada pela equipe técnica, não havendo instrumento com visão geral do acervo.</p>
<p>27 – Se o usuário não tem conhecimento de quais são seus direitos de acesso e utilização dos documentos, você os apresenta? ( 6 ) Sim (2) Não (1) Não respondeu.</p>
<p>28 – Além do acesso aos documentos, que outras atividades a instituição realizada para divulgação do acervo e do trabalho por ela desenvolvido?  (8 ) Palestras ( 8 ) Cinema-comentado (4 ) Mostras</p>

<p>(9) Debates      (9) Exposições      (9) Visitas-técnicas</p> <p>(8) Cursos      (3) Outras: (1) Divulgação em canais de internet (<i>Youtube, Facebook</i>), (1) Oficinas de conservação, visitas escolares, (1) oficinas.</p>
<p>29 – Você tem conhecimento da Lei Federal nº 12.527/2011, mais conhecida como Lei de Acesso à Informação e de como ela, através dos decretos estadual (Decreto 45.969/2012) e municipal (Decreto nº 14.987/2012), influi no acesso aos documentos existentes em acervos de caráter público? (4) Sim (5) Não <u>OBS: (1) Conhecimento superficial</u></p>
<p><b>Sobre a verba para execução de projetos</b></p>
<p>30 – Há verba do governo destinada para a manutenção do acervo? (8) Sim (1) Não</p>
<p>31 – Se sim, essa verba é suficiente? ( ) Sim (8) Não (1) Não respondeu.</p>
<p>32 – Além da verba do governo, a instituição capta recursos de:</p> <p>(7) Lei de Incentivo à Cultura Federal</p> <p>( ) Lei de Incentivo à Cultura Estadual</p> <p>(1) Lei de Incentivo à Cultura Municipal</p> <p>(3) Doações</p> <p>(3) Associação de Amigos</p> <p>(5) Editais de instituições privadas</p> <p>(2) Outras: (1) Convênios com o governo federal, (1) Contrapartidas e parcerias.</p>
<p>33 – Das atividades executadas pela instituição, quais contam com recursos oriundos desse tipo de captação?</p> <p>( ) Palestras      (1) Cinema-comentado      (1) Mostras</p> <p>(1) Debates      (6) Exposições      (1) Visitas-técnicas</p> <p>(2) Cursos      (7) Preservação      (3) Catalogação</p> <p>(3) Digitalização      (1) Criação de instrumentos de pesquisa</p> <p>(1) Outras: (1) Conservação, segurança.</p> <p><u>OBS: Atividades realizadas normalmente contam com dinheiro misto, ou seja, parte vinda dos escassos recursos municipais parte de parcerias e contrapartidas. Muitos convênios (e contrapartidas) são realizados no sentido de qualificar a instituições para o trabalho com o acervo e o atendimento ao público, prioritariamente.</u></p>
<p>34 – Acredita que a elaboração e aprovação de um Plano Nacional de Preservação do</p>

Audiovisual facilitaria o repasse de verbas por parte do governo aos acervos de imagem em movimento? ( 8 ) Sim ( ) Não

Novamente agradecemos sua colaboração, caso queira deixar alguma sugestão ou observação, por favor, escreva neste espaço.

## **ANEXO II – ENTREVISTA COM PEDRO SOARES**

### **Entrevista sobre Acervo do APM**

**Entrevistado: Pedro de Brito Soares (gestor – Diretor de Conservação de Documentos)**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 12/02/2016**

**Duração: 17m27s (Gravação 01) e 15m26s (Gravação 02)**

### **Gravação 01**

**C: Pedro, sobre o APM, queria saber primeiramente sobre o planejamento das atividades: a gestão, o manuseio, o acondicionamento e o uso dos espaços físicos. Se eles seguem as orientações de algum órgão e de qual órgão.**

**P: A orientação é da nossa proposta do próprio APM, mas para montar essa proposta e orientar nossa atividade nós buscamos embasamento teórico e treinamento prático junto à Cinemateca Brasileira, tanto na parte de catalogação quanto na parte de preservação do acervo, nós**

trabalhamos com o pessoal da Cinemateca aí ainda na época do Chico José Francisco Mattos na área de catalogação, depois com os sucessores deles lá e com Fernanda Coelho também. E na parte de duplicação do acervo e na telecinagem, sobre a orientação deles inclusive, nós fomos ao mercado e terceirizamos esse trabalho. Então hoje o que está catalogado, o que está descrito e o que foi duplicado foi feito dentro dos padrões da Cinemateca Brasileira e dentro da nossa realidade econômica também, mas nós seguimos essa orientação que é uma orientação universal. Outra coisa que nós ficamos muito atentos é a CTDAIS – Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros correspondente do CONARQ - Conselho Nacional de Arquivos e também na digitalização de acervos.

**C: E há um diálogo com a Escola de Belas Artes e com o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte?**

**P:** Sim, sempre. Nós nunca trabalhamos isolados. Então nós sempre estamos acompanhando o que o MIS aqui em Belo Horizonte está fazendo, nós somos solidários, participamos de coisas deles, eles participam de coisas nossas. Nós temos um contato com a Universidade Federal de Minas Gerais, especialmente na pessoa do próprio Evandro e do professor Luiz Souza e todos os professores da Escola de Belas Artes ligados ao curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis e o Arquivo Nacional. Este por interesse nosso de tirar os filmes do armário, vamos dizer assim. Eram filmes que estavam guardados aqui dentro do Arquivo Público Mineiro e que não eram exibidos, e foi feito a princípio com acompanhamento do pessoal do Arquivo Nacional, ainda quando o Clóvis Molinari trabalhava lá. Nós estivemos sempre falando com eles e agora também com o próprio Marcelo Nogueira, que ficou no lugar do Clóvis, do setor de Audiovisual. Nós sempre nos encontramos na CINEOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto.

**C: Como funciona a política de avaliação, aquisição/recebimento pela instituição?**

**P:** Dentro do princípio de fundos. Você não pode esquecer que nós somos um arquivo, que nós seguimos as normas, os princípios básicos da Arquivologia e uma das coisas fundamentais para nós é a questão do princípio de proveniência, de unicidade, de não dissociação. Então quando recolhemos um acervo, normalmente vêm filmes, nós tratamos dentro daquele fundo recolhido. É o caso, por exemplo, de filmes importantíssimos que nós temos aqui como os do fundo Bernardes, tem várias películas, inclusive do Bonfioli, uma produtora, agora me falta o nome, mas uma produtora que recolhemos todas as películas que estavam disponíveis deles, que nós telecinamos e colocamos à disposição e todos os outros. Agora, recentemente, nós acabamos de

recolher o Festcurtas BH, no Palácio das Artes e que também está sendo tratado como um fundo. Mas sempre com o norte na Arquivologia e menos nesse caráter de coleção. Agora muitas vezes nós fazemos também, pela importância do material, recolhimentos isolados e aí sim tomam um caráter de coleção. O Arquivo mesmo tem uma coleção do Arquivo Público Mineiro que tem alguns filmes, que foram recolhimentos isolados.

**C: Então eu posso falar que esses documentos refletem as atividades da instituição?**

**P:** Sim, com certeza.

**C: Você falou que vocês utilizam padrões de organização, da Cinemateca, eles permitem recuperar a informação de forma rápida e precisa?**

**P:** Eu acredito que sim. O exemplo claro disso está no SIAAPM - Sistema Integrado de Acesso do APM, ali tem o básico da catalogação, nós temos uma ficha mais completa que está em papel e está no computador, interna, que segue a orientação da Cinemateca e daquele catálogo, Manual para Catalogação de Filmes/Acervos Filmográficos, o treinamento que recebemos, nós ficamos – Virgínia Camargos e eu – 15 dias na Cinemateca. E toda vez que nós temos um projeto para tratamento de acervo de imagens em movimento aqui no Arquivo, nós contratamos profissionais do mercado, profissionais que têm experiência comprovada para nos assessorar.

**C: Eu queria que você falasse um pouco sobre essa ideia de disponibilizar os trechos de filmes no SIAAPM.**

**P:** Isso é em função de democratizar o acesso, divulgar, difundir. Então nós colocamos pequenos trechos dos filmes e uma ficha catalográfica, inclusive indexada para que o buscador possa recuperar a informação, e levar a esses filmes. O SIA é construído em módulos, nós temos um módulo específico para imagens em movimento, que agora vai aumentar porque vamos criar um módulo específico para o Festcurtas. A pessoa, de qualquer lugar que tiver acesso à internet, consegue ter acesso e, se a pessoa tem interesse no filme, ela vem à instituição ou escreve à instituição, assina um termo de compromisso com o direito do uso da imagem, direitos autorais, toda essa questão jurídica que envolve o filme, se responsabilizando juridicamente sobre a forma como ela vai utilizar o material e esse filme é acessado como deve ser. Há filmes que nós temos a autorização do diretor, do pessoal para poder usar, divulgar, exibir, e há filmes que ainda não existe essa autorização porque é muito difícil você procurar todo mundo. Aí nós deixamos a cargo do nosso usuário e lembrando também que tem que cuidar ainda da questão do direito da imagem das pessoas filmadas, das pessoas retratadas no filme, que é uma questão também

bastante complexa e que o usuário deve ficar atento também a essa questão para não infringir a legislação e criar um problema jurídico para ele e para nós também.

**C: Qual a porcentagem, mais ou menos, de filmes digitalizados e disponibilizados no SIA atualmente?**

**P:** Como o nosso acervo é pequeno, eu acredito que hoje, eu não tenho essa conta porque nós acabamos de fazer um recolhimento grande, que vai aí em torno de 3 mil títulos. Muita coisa aí vem em fita VSH, U-matic, DVD ou mesmo digital puro, vai ser mais fácil de trabalhar com esse acervo, de telecinar, de jogar na rede, de disponibilizar, mas eu acredito que o acervo hoje, do APM, que nós temos aqui em película, deva estar aí com mais de 70% telecinado, eu não tenho certeza. Temos que fazer esse balanço e estamos para fazer um balanço agora na sala de guarda para ver o que temos e o que falta. O que é importante para nós é que os canais de financiamento continuem abertos. Todo projeto nosso de tratamento da informação e telecinagem e mesmo a preservação desses filmes depende de projetos de leis de incentivo, editais como dois que nós participamos do Filme Minas, que nos deu um aporte financeiro capaz de pagar treinamento em São Paulo, telecinagem em São Paulo e no Rio de Janeiro, a realização de mostras também, que fazemos muito. É importante não só tratar o acervo, preservar o acervo, mas também fazer as mostras, divulgar. E o próprio SIAAPM, que é colocar isso na internet, também custa dinheiro. Então nós precisamos de financiamento para continuar e chegar aos 100%. E outra coisa que eu acho importante é nós também termos capacidade para adquirir acervos, comprar acervos no mercado. Hoje tem aí em Minas Gerais, que nós conhecemos pelo menos três ou quatro acervos importantes que têm um preço, é uma questão justa, mas é alto, é o que vale. As pessoas devem ser remuneradas pela sua propriedade, nós não podemos ir lá e simplesmente recolher isso. Não é assim que funciona. Nós precisamos comprar esses acervos e precisamos também tratar o acervo. Não adianta também comprar, deixar aqui e ele continuar apodrecendo aqui dentro. Nós precisamos exibir porque também não existe preservação sem acesso, no meu entender, e para isso, nós dependemos aí das leis de incentivo à cultura.

**C: Essa disponibilização dos trechos no SIA ampliou o acesso presencial a esses documentos?**

**P:** Na medida em que a pessoa tem que legalizar a exibição ou a utilização dele, isso amplia, não é, porque a pessoa assistiu a um filme em casa, fica sabendo que no APM tem filme. Aqui antes era muito conhecido porque nós tínhamos documentos do século XVIII e XIX, quer dizer, quase

ninguém sabia que nós tínhamos um acervo importante de filmes. Na medida em que divulgamos isso na internet, isso tem um impacto e uma importância muito grande. E isso trás também o usuário ao Arquivo para cuidar da questão legal, para ter uma cópia completa do filme, que no SIA só tem trechos, então dessa maneira, amplia. Mas o objetivo nossa na internet não é propriamente aumentar o número de usuários físicos, é de divulgar o acervo. Provavelmente, é uma coisa que estamos discutindo inclusive com a TV Minas, nós vamos montar hoje, ainda para colocar todo o acervo inteiro no nosso servidor de acesso Web, que é pesado, é muito espaço, muito tempo de download, não é uma coisa assim que o SIA está preparando ainda para ele. É uma coisa que pode acontecer no futuro. O que nós temos pensado é criar uma situação, e estamos discutindo isso com a própria TV Minas, TV Minas está com a TV interativa, com a TV digital, com a possibilidade de ser fazer downloads. A pessoa vê o trecho, gosta e faz o download, mas isso numa coisa que ainda está para o futuro. Para termos uma ideia, no aspecto geral, você ainda não consegue contar o usuário por módulo, mas nós saímos de 4 mil usuários presenciais por ano aqui no Arquivo, para cerca de 300 mil usuários por ano na internet. Então é uma coisa muito importante para nós e para mim, pessoal, tem gente que questiona isso, não tem muita questão se o usuário está presente na nossa página ou se ele está presente fisicamente no Arquivo. Para mim, talvez seja até mais importante o usuário estar presente na Web porque provavelmente é um usuário que não tem muitas vezes grana para pagar uma passagem de ônibus, intermunicipal, interestadual, às vezes, nós temos usuários em outros países... Mesmo em Belo Horizonte, transporte hoje não é uma coisa barata, se você vai fazer uma pesquisa aí durante três meses, quatro meses no Arquivo, o fato de você pegar um ônibus para vim cá e voltar para casa, voltar para a escola, ele custa dinheiro, nem todo mundo tem esse dinheiro disponível. Então a internet tem esse fator de socialização do nosso acervo, o usuário pode na sua casa, no seu computador, fazer uso do material e a ideia é chegar ao ponto de poder fazer um download, inclusive cuidar da parte jurídica, através da própria Web, sem ter que vim aqui.

**C: Quais são as necessidades do usuário desse tipo de acervo aqui no APM? Já foi feito um estudo de usuários?**

**P:** Nós temos. Quem cuida mais dessa parte é a Alessandra Palhares, diretora de Acesso à Informação e Pesquisa. Agora o que nós sabemos é que um usuário acadêmico, de pesquisa, vem da universidade. Isso inclusive abre espaço, por exemplo, nosso usuário principal, antes da

colocação na internet, era muito da UFMG pela proximidade. Com a Web, esse usuário passa a ser de vários lugares do Estado e mesmo de outros estados e outros países. Mas há aquela pessoa que gosta, está pesquisando em casa por novidades, pessoa específica de cinema ou interação com outras áreas da Academia, então é um público diverso... imprensa, cultura, mas é muito também é muito a Academia.

**C: Você falou que já foram feitos projetos para tratamento, preservação e disseminação desse tipo de acervo. Entre eles o Filme Minas.**

**P:** Basicamente o Filme Minas. Nós tivemos também Lei Estadual de Incentivo à Cultura. Depois nós tivemos um pouco de dificuldade de captação, no mercado. Nós tivemos projetos aprovados no MinC - Ministério da Cultura, na Lei Rouanet, na Lei Estadual de Incentivo à Cultura também. E ainda, depois de 2008, a captação ficou um pouco mais difícil, mas nós estamos sempre elaborando projetos para as leis e para buscar recursos. Muitas vezes nós não conseguimos. Outras vezes é possível, aí segue o nosso trabalho. Agora é importante salientar aí que há um investimento da instituição, da Secretaria de Cultura, diário. Manter uma sala climatizada de acervo, como é o nosso caso, da sala de filmes, nós temos duas salas para isso aqui no Arquivo - uma sala para filmes 3CC, o filme que está com síndrome do vinagre; outra sala para filmes que estão em condições melhores -, que custa uma manutenção com empresa de ar condicionado, energia elétrica, funcionário para olhar temperatura e umidade, o software que nós usamos Climus e as próprias máquinas. Esse é um investimento que vem do Estado e que é aplicado ao acervo e proporciona uma sobrevivência a esse material que tem uma questão de preservação muito delicada. Filme de acetato é um dos materiais mais difíceis, principalmente em cor, um dos mais difíceis que nós temos de preservar.

**C: Então há um planejamento de ações envolvendo esse acervo.**

**P:** Sempre.

**C: São elaborados relatórios e inventários?**

**P:** Sempre. Também um inventário, como eu disse, dependendo do fundo em que ele está contido, e também a questão da catalogação. Então você acaba tendo um instrumento de pesquisa, tanto no computador quando escrito na sala de consultas. Para dar entrada no Arquivo, você tem um termo de recolhimento ou um termo de doação, que passa pela Diretoria de Gestão de Documentos, que é o nosso primeiro controle, a primeira forma de acesso, o que, nesse momento, estamos trabalhando com o Festcurtas. Elaborando uma lista que é muito trabalhosa

porque você está falando de 3 mil títulos com toda a complexidade de cada um; pelo menos contar, ter o título, o diretor, essa coisa toda você tem que saber.

**C: Há previsão de documentos natodigitais?**

**P:** Nós já fizemos. Os últimos Festcurtas, por exemplo, são todos digitais, eles nasceram digitais, eles circulam digitais e eles são guardados digitais, preservados digitais. O que muda aí é o suporte e onde ele está, muitas vezes em um pendrive, DVD, disco rígido, fita LTO, fita DLT, mas ele está lá, já acontece.

**C: E o backup desse material é diário?**

**P:** É feito com fitas LTO. Antes nós utilizávamos DLT, que era nosso servidor antigo, que gerava fitas DLT de preservação. E agora o servidor novo, que nós adquirimos há dois anos com um financiamento da FAPEMIG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, com esse intuito, ele gera fitas LTO, que são melhores, mais indicadas que a DLT.

**C: Há interesse por parte dos órgãos superiores, do Governo, de manter o acervo? E há apoio institucional, que nem você falou...**

**P:** Sempre. Hoje, por exemplo, uma das prioridades que o secretário Angelo Oswaldo colocou para a equipe foi atenção especial ao audiovisual mineiro. Então nós participamos tanto o superintendente, Thiago Velloso, quanto eu, da Câmara Técnica que trata esse assunto dentro da Secretaria da Cultura e a Secretaria nos reconhece como o órgão de guarda do acervo aqui em Minas e nos apoia. Para mim isso é claro, a Secretaria tem isso como prioridade, o acervo do audiovisual mineiro.

**C: Quais são as principais fontes de recurso financeiro além da verba do governo? Os projetos da lei de incentivo, FAPEMIG...**

**P:** É isso que eu falei, não foge disso. São projetos, nós temos um orçamento básico que nos permite, por exemplo, pagar a empresa que faz manutenção do ar condicionado, pagar uma conta de luz que não é barata, pagar salário de funcionário, pagar material de consumo, que nós usamos na preservação. Há a necessidade de elaboração de projetos, nós nunca ficamos sem projetos, sempre temos que fazer projetos para buscar recursos financeiros inclusive para mão-de-obra.

**C: E como é que está a questão do concurso aqui? Aproveitando essa pergunta.**

**P:** Não sei. Na gestão passada, foi encaminhada à Secretaria a nossa solicitação e foi feita uma lista dos recursos humanos necessários, que nós precisamos. Eu acredito que essa administração,

que ainda tem a sua chegada ao governo de uma maneira mais recente, tem quase um ano que estão no governo, mas também enfrentando uma crise financeira talvez ainda não vista na nossa história. O país precisa resolver essa questão financeira e aí sim pensar em novas contratações, eu acho que nesse momento é um pouco complicado. O que nós podemos resolver, quando temos um projeto aprovado e captado, é a contratação de mão-de-obra temporária, mas é muito importante que fique mão-de-obra fixa, treinada e especializada na instituição. Mas eu vejo isso como uma questão a ser posta a médio, longo prazo e também eu acho que aí é importante não só uma questão do concurso, mas um plano de cargos e salários adequado, para que a pessoa possa se manter no trabalho e não busque outros empregos, que nós tenhamos a rotatividade, que é um problema também: você treina o funcionário e depois ele passa em outro concurso e vai embora. Então, não adianta.

**C: Atualmente, vocês estão com quantas pessoas?**

**P:** Acredito que o Arquivo inteiro hoje deva ter aí 30, 40 funcionários.

**C: Concursados?**

**P:** Temos aí terceirizados, concursados, estágios, recrutamento amplo. No Estado há várias formas de contratação, mas é o que nós precisamos, inclusive porque o corpo técnico envelhece e vai embora, por tempo de serviço. Então é preciso que haja substituição, renovação, oxigenação, que chegue gente nova para trabalhar conosco.

**C: Quais são as dificuldades encontradas na manutenção desse acervo?**

**P:** O grande problema nosso é telecinar, que é caro, é feito fora de Belo Horizonte, é feito em um ambiente Macintosh, ainda tem essa questão, o nosso é Windows. Questão de buscar profissionais no mercado também, uma coisa que encarece também o projeto. E outra dificuldade muito grande que eu já passei aqui dentro é encontrar uma empresa profissional, capacitada para lidar com ar condicionado de arquivo, que seja um ar condicionado para preservação de acervo e não um ar condicionado para conforto humano, que é bastante distinto. Desde que nós instalamos os nossos equipamentos aqui, nós nunca ficamos sem dinheiro para contratar empresa, mas nem sempre nós achamos as empresas no mercado e ainda tem a Lei 866 que você tem que contratar por licitação e aí você vai contratar também pelo menor preço e, mesmo que nós coloquemos os requisitos técnicos que a empresa tem que ter, muitas vezes essa empresa vem com um nível que não é satisfatório. Duas vezes nós tivemos que romper contrato porque a empresa não conseguia atender as nossas necessidades.

**C: Você acha que a elaboração e aprovação do Plano Nacional do Audiovisual facilitaria o repasse de verbas do governo para manter o acervo?**

**P:** É provável que sim, mas aí tem que ver como essa verba vai ser distribuída, se vai chegar à Minas Gerais. É uma coisa que nós temos discutido muito aqui em Minas Gerais, qual é nossa participação efetiva frente ao Rio de Janeiro, frente a São Paulo e outros estados. Que a coisa seja democrática, que seja discutida entre todos. Eu não estou falando que ninguém é antidemocrático e que ninguém está abocanhando tudo, mas é uma coisa que Minas Gerais tem que estar atenta, a buscar o espaço do nosso Estado no Governo Federal e buscar as verbas para aqui também. Eu acho que nós fazemos aqui em Minas Gerais uma coisa muito importante: aqui acontece o encontro de cinema em Ouro Preto, que uma parcela significativa do orçamento dele, que inclusive entra dinheiro do Estado, o CINEOP, acontece o encontro de conservadores e preservadores de imagem em movimento. Então é uma contribuição que Minas Gerais dá, muito importante para essa área, no contexto nacional.

**C: Sobre a Lei de Acesso à Informação, ela facilitou, dificultou, alterou de alguma forma o trabalho com o acervo? Já teve caso, na época que eu estava aqui, de consulente que usou a Lei de Acesso para ter cópia de forma gratuita, você se lembra desse caso?**

**P:** É, mas eu acho que, nesse caso, não é muito significativo não. A Lei de Acesso, para mim, é importante quanto à transparência do Estado. O Arquivo preza muito pela questão do atendimento, o usuário é muito importante, isso é uma tradição para nós de muitos anos e nós estamos falando aí de uma instituição de 120 anos. Então nosso objetivo aqui sempre foi atender o usuário da melhor maneira possível e não dificultar a vida dele, pelo contrário, nós dependemos do usuário. A partir do dia que o Arquivo não tiver usuário, ele deixa de existir, deixa de ter a função. Então, nesse sentido, eu acho que a Lei não vem. Agora ela é um instrumento de defesa do usuário, sem dúvida, mas ela é mais importante na democratização do Estado e da valorização dos arquivos. Na medida em que tivermos arquivos estruturados, arquivos modernos, com orçamento, com gente e tudo, nós teremos um Estado mais democrático, um Estado mais transparente, onde as coisas vão estar muito claras para o cidadão. Então, nesse sentido, ela tem muita importância para mim, enquanto profissional de arquivo, e para mim também enquanto cidadão brasileiro que já enfrentou muito autoritarismo do Estado, que já viveu em ditadura e nós sabemos que já não 500 e tantos anos de autoritarismo na história desse país, que precisa ser vencida e a Lei vem para isso.

**C: Pedro, você gostaria de acrescentar alguma coisa sobre o acervo?**

**P:** Não é só isso. Que nós estamos à disposição e reforçar essa questão, que o usuário é o mais importante para nós. Não existe preservação sem acesso. Então o usuário é tudo para nós aqui. O usuário e o acervo, mas, para mim, se não existe usuário, não existe a importância do acervo.

### **ANEXO III – ENTREVISTA COM GILVAN RODRIGUES**

#### **Entrevista sobre Acervo do MISBH (na época CRAV)**

**Entrevistado: Gilvan Rodrigues (antigo gestor)**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 31/03/2016**

**Duração: 27m20s**

**C: Gilvan, eu queria saber um pouco sobre a sua gestão no MISBH, que era CRAV – Centro de Referência Audiovisual – na época em que você estava lá. Primeiramente, quais foram as dificuldades enfrentadas ao longo da sua gestão?**

**G:** O meu período como Chefe de Departamento do antigo Centro de Referência Audiovisual, o CRAV, foi de final de 2012 a março de 2015. Quando eu assumi o Centro de Referência Audiovisual, com relação ao acervo, tínhamos uma infraestrutura bastante interessante, desenvolvida naquilo em que conseguimos mapear como reserva técnica. Eu tenho a interpretação, o posicionamento, de que não basta só a reserva técnica, que é uma pequena parte dessa estrutura que, no caso, é uma edificação do início do século XX, era uma casa, como todos os problemas estruturais. Ela não foi pensada para ser uma reserva, mas sim um local que foi adaptado para ter uma reserva técnica. Eu começo a fazer essa análise a partir dessa “casca externa”, a edificação tinha inúmeros problemas, então nós precisávamos atacar inicialmente a estrutura dessa casa: muita infiltração, problemas no telhado, de encanamento. Então ela precisava ter uma renovação nessa parte. Isso aconteceu a partir de uma ação que tivemos junto à Diretoria de Patrimônio em que conseguimos uma verba para dar uma pintura nova na edificação e tratar de certos problemas como goteira, infiltrações e por aí vai.

A reserva técnica em si já estava bem estruturada, com ar condicionado 24 horas. É claro que isso também é uma demanda comum nas instituições de preservação, ter um ar condicionado

não é barato e, ao mesmo tempo, não basta compra-lo, instalá-lo, é necessário mantê-lo. Nesse sentido, continuamos numa preocupação com a manutenção, com permitir a manutenção mínima desse ar condicionado. Quando nos deparamos com o que o acervo tinha, precisávamos fazer um filtro, mas, antes de tudo, diagnosticar o que o acervo tinha. Havia uma dificuldade de encontrar documentações referentes a chegada dos acervos ao CRAV, não só da origem histórica, mas da parte legal de doação desse acervo. Então um acervo que tinha sua composição em grande parte da Rede Globo, mas como ela estaria descartando esse acervo, quando alguém do CRAV foi acionado para essa ação que era danosa ou patrimônio e, os responsáveis pelo CRAV no período anterior a 2006, conseguiram recolher esse acervo. Enfim, esse é uma parte pequena, o acervo é composto de vários acervos que foram reunidos de forma aleatória e aí nós precisávamos começar a pensar em uma política de acervos que teve como essência a motivação de construir uma justificativa do que guardar de acervos audiovisuais. Nós encontrávamos até coleções pessoais de VHS de produções hollywoodianas, por exemplo, de westerns, em que a pessoa não queria isso em casa, e foi recolhido para o CRAV. Nesse sentido, nós mapeamos esse acervo e começamos a trabalhar em uma Comissão Permanente de Política de Acervo - CPPA, que estaria construindo as diretrizes e realizando as ações que pudesse suprir essas diretrizes. Além dessa estrutura de conservação que é a edificação e a reserva técnica em si e sua manutenção, também começamos a trabalhar na recomposição e manutenção dos equipamentos que fazem a leitura dos filmes, as moviolas. Existia um caso de uma moviola que foi parar em São Paulo para consertar e tivemos que recuperá-la porque, após 10 anos, não haviam pagado o conserto, mas conseguimos trazer a moviola. Quando eu cheguei ao CRAV, existiam duas moviolas, apenas uma funcionando e uma terceira que estava em São Paulo. Trouxemos a de São Paulo para cá, mas não tive tempo de fazer o conserto porque não achamos um técnico que conhecesse aquela moviola em particular, mas conseguimos recuperar o funcionamento e a manutenção das outras duas. Salientando que são equipamentos antigos, com a mão-de-obra muito especializada e que não temos isso no mercado. Esses foram os primeiros avanços e dificuldades que conseguimos encontrar no acervo. Começamos a fazer um levantamento, uma contagem do acervo, de cada uma das peças e criar esses relatórios com a quantidade de acervo e o que tinha no acervo. Eu ressalto uma situação particular daquele órgão, porque em 2009, a Prefeitura de Belo Horizonte terminou uma parceria, um contrato, que existia com a FUNDEP, e todos os funcionários daquela casa, a não ser o diretor, na época, eram contratados pela empresa. De 2008 para 2009, o

contrato acabou e todo mundo foi mandado embora. A instituição ficou sem ninguém sendo que antes possuía 28 funcionários e depois passou a ter um. A recomposição disso foi sendo feita a partir de um concurso público e, até o final de minha gerência, praticamente todos eram concursados, um ou dois, no máximo, eram terceirizados, mas conseguimos recompor a equipe com pessoas bastante qualificadas no conhecimento sobre aquele tipo de acervo, pessoas que eram da área de Preservação, que fizeram mestrado e doutorado na área de Preservação Fílmica; que tinham formação da área de Artes Visuais, de História; que tinham conhecimento sobre a elaboração de projetos, começamos assim a dinamizar projetos que pudessem dar sustentação na área de guarda de acervos. Requalificamos o sistema de segurança para criar uma segurança maior daquele acervo; procuramos instituições que pudessem patrocinar a conservação de acervos. Então fomos nos qualificando mais tanto do ponto de vista da infraestrutura quanto da capacidade técnica dos próprios profissionais da casa. No momento, conseguimos absorver um museólogo, então a linguagem da Museologia veio à tona ali e conseguimos trabalhar com questões que estão envolvidas no próprio tratamento de acervos históricos, museológicos com a base em filmes.

**C: Havia diálogo com outros órgãos como o Arquivo Nacional e o Arquivo Público Mineiro?**

**G:** O Arquivo Público Mineiro sempre foi um grande parceiro, nós conseguíamos construir ali, com certeza, laços que valorizavam e potencializavam ações que estavam voltadas para a preservação audiovisual. A nossa participação em eventos como a CINEOP era conjunta, falando sobre a preservação e as ações para esse gerenciamento era realizada. No Arquivo Nacional, tínhamos contatos, mas precisávamos ter uma dinâmica maior com eles, mas acredito que estávamos dentro de uma linha de diretrizes de política nacional de preservação. E até certo ponto, éramos referência nessa política no estado de Minas Gerais.

**C: Como funcionava a eliminação de documentos? Vocês pensaram nisso junto com essa política de acervo?**

**G:** Primeiramente, fizemos uma reflexão sobre as pessoas que essa Comissão deveria ter. Inicialmente optamos pela própria equipe, que pudesse se debruçar um pouco sobre o acervo. Refletimos também sobre a participação da sociedade civil, que é claro que achamos importante, mas é muito difícil conseguirmos trazer pessoas da sociedade civil sem uma remuneração, que estivessem a fim de conversar sobre a preservação, entre outros aspectos. Criamos inúmeros

instrumentos para garantir a memória dessa política de acervo, eu acho que a Comissão de Política de Acervo tem que ter um histórico: nós criávamos e publicávamos atas e as pautas, a Comissão era oficializada, tudo era muito bem documentado; até pensamos em criar um documento com as próprias diretrizes.

A questão do descarte é sempre difícil para a instituição porque às vezes pensar em descartar um acervo é doloroso. Vão falar “poxa, estão descartando”. A ideia era a seguinte: “será que esse acervo cabe aqui? Senão, em que lugar ele estaria mais bem aproveitado e mais bem acolhido?”, sem um simples descarte por aí ou para o próprio lixo. A ideia era buscar ações dessa natureza. Até o final da minha gestão, não tivemos uma ação de disponibilizar um acervo, mas havia, dentro da própria Comissão, uma reflexão sobre algumas coleções existentes na instituição de conseguir motivar a ação de descarte, ou seja, criar um processo administrativo adequado, com a justificativa que vai explicar o porquê, um relatório de conservação, um relatório da parte técnica e histórica, que pudessem embasar isso.

**C: Então eu posso falar que, quando você iniciou a sua gestão, essa documentação existente ali, esse filmes, não refletiam em sua totalidade as atividades da instituição?**

**G:** Não refletiam o conceito que queríamos ter sobre a guarda de acervos que a cidade de Belo Horizonte produz ou que a cidade é objeto desse acervo. Acho que é necessário relatar que nós fizemos um recorte geográfico: o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. É claro que tem outras ideias que vêm, mas a ideia é trabalhar com o conceito e o recorte geográfico e que vai envolver, logicamente, um recorte cronológico, a partir da própria existência dessa cidade, no momento em que ela é construída. Então, pensando nessa ação, é que fomos construindo, tentando valorizar o que era produzido aqui em tempos anteriores e atuais e tirar aquilo que não tem a ver com a cidade. Mas também havia reflexões mais amplas, o exemplo que eu dou é se esse tipo de acervo ou coleção que trazia à tona produções hollywoodianas da década de 1970, 1980, não foi produzido aqui, mas eram o que as pessoas assistiam aqui, se fizermos uma análise tentando abordar essa questão social também, ou seja, a população absorvia aquilo e isso era motivador do próprio uso dela. Então é por isso que os descartes têm que ser feitos com muito cuidado.

**C: Na época, foram feitos projetos que envolviam o tratamento, a preservação e a disseminação do acervo para captar verba, por exemplo, através das leis de incentivo?**

**G:** Sim, foi feito. Nós conseguimos captar via Caixa Econômica Federal para a questão da guarda, tem outro órgão que eu não me lembro, que nós conseguimos a aprovação dele e que está voltado para a conservação de acervos, em que nós recebemos um recurso em euros. Conseguimos aprovar um projeto via Lei Rouanet, da própria criação do Museu da Imagem e do Som, que pudesse vir à tona para a própria circulação do acervo. Nós fazíamos ações que pudessem divulgar o acervo: criamos o canal CRAV no *Youtube* e conseguíamos colocar o acervo ali. É uma forma de mostrar esse acervo que tem uma natureza de audiovisual. Promovemos algumas exposições e ações em conjunto com o próprio IEPHA, no Dia do Patrimônio. Circulávamos centros culturais e escolas para que pudéssemos mostrar os acervos tanto os mais contemporâneos quanto os mais antigos. Então criávamos sim algumas ações para essa divulgação. É necessário isso e é uma forma também de formar público que pode no futuro, ver aquele ponto como local de pesquisa, em que possa tirar alguma informação de alguma produção. Eu lembro que fizemos algumas ações também na época do carnaval, em que usamos de acervos históricos para a construção disso. E os projetos são necessários, as instituições de preservação, geralmente associadas aos órgãos públicos, têm uma grande dificuldade de conseguir recursos e têm que se encaminhar para projetos de leis de incentivo e bater na porta de todos os empresários e por aí vai para conseguir captar verba. Eu também acho que precisamos encontrar outras maneiras de aumentar essas verbas voltadas para essas instituições e, ao mesmo tempo, ter o reconhecimento e a conscientização dos gestores públicos na aplicação de verbas nessas instituições. O grande problema é que essas instituições não conseguem ter um impacto de divulgação tão grande, então os gestores tendem a criar ou patrocinar ações da política pública cultural que tenham mais visibilidade do que a própria preservação: shows, festivais, mostras... É essa a lógica que eu apoio.

**C: Qual era o público interessado pelo acervo na época da sua gestão?**

**G:** Geralmente nesse tipo de instituição, são pessoas voltadas para a formação na área de Cinema, de Artes Visuais, de Museologia, da História. Pouquíssimas vezes tivemos ações com escolas, mas estávamos criando uma tendência de ter, cada vez mais, uma ação educativa. Então muitas vezes estávamos tentando nos estruturar para ter um programa em que levaríamos técnicos com acervos, com slides, e que tivesse uma dinâmica apropriada para explorar isso na escola e depois talvez conseguíssemos trazer a escola para dentro. Mas a infraestrutura daquela edificação da Av. Álvares Cabral tem umas dificuldades para ter essa ação. Tínhamos visitas

escolares sim, criávamos exposições e buscávamos visitação de escolas, mas existia uma limitação física dela que impedia até um momento de lanche dos meninos. Não havia um lugar adequado para isso, ficava muito exposto ao som ou chovia. Também tínhamos o desejo de criar um projeto de anexo, na parte de trás da edificação que pudesse suprir essa demanda.

**C: Havia interesse por parte dos órgãos superiores em manter esse acervo? Havia um apoio institucional e governamental?**

**G:** Sim, principalmente por parte do Presidente da Fundação Municipal de Cultura, o Leônidas Oliveira, que tem toda uma formação para preservação do patrimônio. Ele tinha uma grande atenção, não é à toa que conseguimos fazer a requalificação daquele espaço e o ampliamos porque, a partir desse momento, começamos a trabalhar com a absorção do Cine Santa Tereza, que estava sendo restaurado para também ser uma área expositiva, de mostra de cinema, com capacidade para 146 pessoas e que vai ser inaugurado em abril. Isso é uma coisa importante e eu comprei essa briga com o Leônidas, para que pudéssemos ter essa ampliação do Centro de Referência Audiovisual, virando um Museu da Imagem e do Som, com o entendimento que nós tínhamos e temos de que isso sim é benéfico para a preservação do audiovisual, que é benéfico dentro de uma política maior de Estado, a partir do momento em que temos um IBRAM e a valorização por editais que valorizarão os museus e tudo mais. E o conceito de centro de referência era muito delicado até na sua sustentabilidade junto a futuros gestores que não tivessem uma ligação tão alinhada com o patrimônio.

**C: Aproveitando isso, eu gostaria de saber como surgiu a ideia de criar um espaço de difusão do acervo do MISBH com o Cine Santa Tereza.**

**G:** A história do Cine Santa Tereza já estava na esfera da Prefeitura de Belo Horizonte há um tempo: o que fazer com aquele espaço, ele já tinha sido desapropriado e estava ali com um projeto quando eu cheguei ao Centro de Referência Audiovisual. Era um projeto que viraria muito mais um centro cultural. E nessa nova conceituação da própria Fundação Municipal de Cultura como um todo, enxergamos que aquele local, devido a sua natureza histórica, ter sido um cinema e poder continuar com um trabalho de cinema, mas não só isso, ampliando para outras ações, seria mais valorizado nessa instituição que seria o Museu da Imagem e do Som, que promoveria também inúmeras ações com a absorção desse local: viabiliza exposições e ações educativas muito melhor do que aquela casa que, basicamente, supre a necessidade da preservação, mas não da difusão.

**C: Os principais recursos financeiros você já falou que eram projetos para captação de verba em outras instituições e a verba do governo, há mais algum?**

**G:** Basicamente era isso, recursos diretos do Tesouro, conseguimos também ter um aumento desses recursos, e os projetos de leis que corríamos atrás.

**C: Você acredita que a elaboração e a aprovação de um Plano Nacional de Preservação do Audiovisual facilitaria o repasse de verbas por parte do governo?**

**G:** É importante ter um plano que vai costurar as diretrizes, mas nada vai adiantar se não tiver uma legislação que vai exigir o repasse financeiro com o cumprimento da lei. Então se não tiver esse complemento, que essa legalidade tenha essa determinação, não vamos conseguir aumentar esses recursos e o plano, embora seja bonito, não vai conseguir ser executado. Infelizmente, a questão da realização vai passar sim pela questão orçamentária, nós sabemos disso, e se não conseguirmos alinhar uma coisa com a outra, não vamos conseguir superar isso.

**C: Gilvan, você tem alguma a acrescentar com relação à sua gestão, à preservação do audiovisual?**

**G:** Eu acho que a equipe do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, hoje um pouco mais remodelada, conseguiu superar um período difícil para aquela instituição. Ressalto que é uma equipe que tem um grande amor pelo o que fazem, o que faz com que as coisas andem, mesmo com todas as discussões, mas há uma paixão pelo que fazem. Isso é importante no dia-a-dia e acredito que esse local ainda tem muito que crescer, ele vai crescer, e por isso temos que valorizar essas pessoas que estão nesse dia-a-dia, nesse combate de enfrentar o não reconhecimento da preservação como um item importante.

## **ANEXO IV – ENTREVISTA COM JOSÉ RICARDO MIRANDA**

### **Entrevista sobre Acervo do MISBH**

**Entrevistado: José Ricardo da Costa Miranda Júnior (gestor – na data da entrevista)**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 08/01/2016**

**Duração: 48m05s**

**C: José Ricardo, enquanto gestor do MIS, queria saber sobre o planejamento das atividades (gestão, manuseio, acondicionamento) e do uso do espaço físico dessa instituição. Se ele segue orientação de alguma instituição nacional, internacional e de que instituição.**

**J:** Na verdade, existe uma tentativa de construção ainda em relação ao MIS, do uso de alguns dos espaços. O uso do espaço normalmente está sendo feito por edital, o chamado, antigamente, de edital de ocupação. Ele não será nomeado mais edital de ocupação por questões jurídicas. Mas ele feito, no MIS, a partir de diretrizes específicas das nossas diretorias, no nosso caso, as Diretorias de Centros Culturais e Museus. Assim como parte das questões de gestão, elas têm que estar aliadas a uma lógica institucional da Fundação Municipal de Cultura e da Prefeitura de Belo Horizonte. Essas ideias originais, as linhas, são feitas, desenhadas, numa escala federal, e são passadas até uma esfera municipal, aí chegam até nós que, de certa forma, vamos adaptar essa lógica. Dito isso, algumas das questões internas, por exemplo, gestão, manuseio, acondicionamento de acervos, no nosso caso, ela foi feita pela nossa CCPA – Comissão Permanente de Política de Acervo. Eu a presidi, tenho a presidido desde a minha entrada, e nós conseguimos fechar os pontos principais de como tirar, para onde levar, a partir de discussões internas, de vivência do próprio acervo, mas também de experiências nacionais e internacionais. Mas as diretrizes, embora venham de uma escala global, desde IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus, quando se fala de uma questão museológica, passando até por questões internacionais, FIAF - The International Federation of Film Archives, institucionais dessa ordem, que nos ajudam a desenhar essa lógica interna. Mas então é basicamente isso: parte de uma esfera global de política cultural, ele vem da Fundação Municipal de Cultura; da Secretaria do Audiovisual, numa escala federal; até chegar a nós; e as questões mais imediatas são desenhadas internamente a partir de outras iniciativas.

**C: E há um diálogo com órgãos como o Arquivo Nacional e o Arquivo Público Mineiro?**

**J:** Existem. Inclusive agora, para uma ação que nós estamos fazendo, vamos ter uma parceria com o Arquivo Público Mineiro, para escanear uma parte do nosso acervo, os nossos cartazes porque ele tem um scanner. O problema é que não existe, com uma clareza, em termos de audiovisual, diretrizes bem delineadas, existem poucos espaços, existem poucas pessoas pensando nisso, de forma a criar uma rede forte o suficiente como acontece com fora do Brasil, na Europa, com a FIAF, por exemplo. E outras ações que fortalecem a possibilidade de salvaguarda, restauro e o próprio pensar desse tipo de acervo que é muito específico.

Mas existem diálogos, para ações pontuais, para desenvolvimento de ações, de eventos, muito mais do que uma forma de pensar, de forma congregada, como esses acervos têm que ser pensados.

**C: Como funciona a política de avaliação, aquisição/recebimento, de documentos da instituição?**

**J:** Nós acabamos de terminar, nessa última reunião da CCPA, um documento para criar esses tipos de linhas-diretrizes para o Museu. Hoje, a decisão é nos focarmos em acervos de Belo Horizonte e aceitando parte da região metropolitana, dependendo do relacionamento que essa parte tiver com Belo Horizonte. Até isso é discutível, o que é região metropolitana, até onde ela vai. Mas dependendo do diálogo, por exemplo, Contagem tem um diálogo muito estreito, em termos de audiovisual, com Belo Horizonte. Então é possível sim aceitar o acervo deles, mas isso exclui, por exemplo, a cidade de Cataguases. Mas isso é muito difícil. Nesse desenho, temos que ser muito restritos porque temos uma verba muito contida e isso não tem nenhuma previsão de melhorar. Então nós vamos aceitar acervos que tenham relação com o audiovisual, de preferência o audiovisual de Belo Horizonte, como roteiros, trilhas sonoras, não exclusivamente, mas em essência isso. Isso vai liberar muito espaço para nossos acervos que serão direcionados para outros espaços. Essa política foi desenhada a partir de uma comissão, formada por figuras aqui do MIS, mas também da Fundação Municipal de Cultura e da sociedade civil. Na última reunião, ela teve a participação, tem convidados também para participarem para desenhar com o que essa instituição tem que lidar, criar o perfil dessa instituição, uma personalidade para ela, o que ela não tinha até agora, o que criou um caos de acervo aqui dentro porque aqui temos de tudo, cria um espaço quase de depósito e não um museu, um espaço desenhado para políticas específicas.

**C: Então eu posso falar que atualmente esses documentos não refletem as atividades da instituição, mas futuramente eles irão refletir...**

**J:** Agora sim, eles já passam a refletir.

**C: Vocês utilizam padrões para a organização desses documentos, eles permitem recuperar a informação de forma rápida e precisa e como é feito esse acesso?**

**J:** O acesso foi desenhado, na verdade, hoje basicamente em planilhas (Word e Excel). Então as pesquisas são feitas a partir de palavras-chaves que estão nessas planilhas, as pessoas vão pesquisas através delas, mas isso vai mudar também. Nós estamos conversando para conseguir o

Pergamum. A discussão é que precisamos de uma adaptação do Pergamum para que possamos colocar no desenho dele cartazes, imagens das coisas e o mudar o nosso... Nosso sistema é quase caseiro. É um sistema simplificado, mas agora ele muda com a entrada do Pergamum, que é uma conversa que está quase finalizada também.

**C: Vai ser uma parceria com a Biblioteca também?**

**J:** Não, a Fundação já usa com as bibliotecas, mas o para as bibliotecas não nos atende por completo porque precisamos também de espaço para colocar imagem, parece que é possível uma adaptação para ser um sistema que vá atender também os museus. É uma conversa que já está avançada, ela é um pouco reticente, mas parece que está quase fechada.

**C: Então essa base de dados está apenas nas planilhas.**

**J:** Hoje ela só está nas planilhas. Ela vai ter que ser transportada depois para o Pergamum. Inclusive estamos fazendo uma exposição de cartazes agora e fomos aprovados no ADAI que é um edital ibero-americano, foram três aprovados no Brasil e fomos um deles e temos que disponibilizar online depois esses cartazes que forem restaurados. Então vamos precisar do Pergamum para isso ou de algum sistema. Tem que estar pronto até o meio do ano, julho, agosto, que isso é nossa contrapartida para eles.

**C: Existe uma previsão de ações que visem à digitalização do acervo para ampliar o acesso a esses documentos?**

**J:** Existe primeiramente um desejo. O que tem sido feito até hoje é por meio de edital. Nós pegávamos um fundo interno, escrevíamos no edital, para digitalização dele, claro antes da possibilidade de digitalização em 4K ou 2K, eles eram digitalizados e temos então uma parte do acervo digitalizada. Isso é suficiente hoje, tendo em vista nossa realidade? Não é. 1080x1920, que é uma qualidade digitalizada básica, de blu-ray, uma qualidade HD, ela não nos atende mais. Hoje, pensando como museu, é necessário que façamos uma re-digitalização desse acervo a partir da perspectiva do cinema digital e, para isso, a perspectiva que nós temos, que está sendo discutida internamente, e que parece que vai ser possível, em 2017, é a aquisição de um scanner 4K. Não sabemos ainda qual vai ser a marca, isso vai depender. A mais famosa hoje é o Arik, mas parece que ela tem um preço alto, então tem outras possibilidades também. Então existe esse desejo e essa frente que está sendo defendida com unhas e dentes, com força, com um desejo grande da equipe, enfim, da diretoria, na verdade, de se conseguir a aquisição dele. Ele não atenderia apenas a nós, mas a todos os museus, a ideia é essa, museus que lidam com

audiovisual, que consigam lidar com essa esfera do digital também, desse tipo de armazenamento, que nos leva para outra discussão. Atenderíamos a eles todos com esse scanner aqui. Tem duas figuras na equipe hoje que conseguem lidar com ele, eu sou uma, a Soraia Nogueira é outra. Já trabalhamos com esse tipo de scanner antes, já fizemos digitalização, já trabalhamos com restauro e preservação do digital e faríamos um treinamento para a equipe, então conseguiríamos trabalhar com um bom nível. Então, sim, existe esse desejo e essa iniciativa começou, mas a previsão é, na melhor das hipóteses, para 2017.

**C: Há uma previsão para recolhimento de documentos nato-digitais?**

**J:** Já tem uma conversa interinstitucional com a Fundação Municipal de Cultura, a partir dos editais que estão sendo desenhados e os que vão ser apoiados. Então a pessoa entrou na lei, ela foi apoiada, então ela vai ter que nos passar agora o documento digital, vai nos passar também documentos como roteiros do filme, tudo isso vai ficar conosco. Então vamos conseguir ter uma espécie de espaço em que se respeite uma integralidade da produção do filme. A discussão também era se vamos querer o bruto do filme ou só ele finalizado, mas o bruto, calculamos que ia ser impossível agora manter isso tudo guardado. Mas, por exemplo, making off, coisas que foram feitas vêm para cá também. Então tudo o que for periférico ao produto em si, seja na esfera digital, seja na esfera escrita, ela vai entrar aqui, com exceção do bruto. Então roteiro, planilhas, provavelmente, tudo o que conte a história desse filme em termos de documentos estará aqui, digitais e impressos. Mas existe, já está sendo feito, o próximo edital já tem um desenho mais próximo disso. A dúvida agora é como esses digitais vão chegar para a gente, isso é uma discussão interna também: vamos pedir isso em HD? Como é uma forma de preservação dele? É muito difícil, é uma discussão muito nova e chegamos à LBT, que são as fitas que estávamos conversando lá no Cine Santa Tereza, que elas são pensadas para isso, só que elas têm uma taxa de obsolescência muito rápida, então elas não nos ajudam na verdade. Então essa é uma discussão que ainda está aqui. Nesse primeiro momento, salvo engano, estamos pedindo para ser em HD. E aí, no futuro, nós mesmos vamos fazer a transposição, quando necessário, quando tiver um meio mais estável de preservação desse acervo.

**C: Vocês conhecem as necessidades dos usuários do acervo? Já foi feita uma pesquisa de usuários?**

**J:** Isso eu não vou saber te responder com certeza. Eu sei que, como não temos um sistema bem desenhado e delineado, é muito improvável que tenhamos esse tipo de banco de dados. As

pessoas que vêm aqui querem, no geral, imagens da cidade, de outros períodos. Geralmente é para trabalhos, imagens de outros filmes. Geralmente são estudantes que vêm aqui à procura de outra época, às vezes até fotografias, que nós não temos tantas nesse sentido. Mas em geral são buscas de imagens da cidade de outras épocas. Que vai chegar a outro problema nosso que é a produção do Museu desse tipo de imagem, uma espécie de manutenção da memória. Nós temos alguns rombos de memória, salvo engano dos anos 1970, 1990 e os anos 1920 da memória de BH. Nós temos um acervo relativamente bom, mas, já foi feito esse levantamento, existem pequenas lacunas que nós estamos buscando completar de alguma forma e gerenciar no presente para que isso não se mantenha. O Marcelo Braga, fez uma dissertação sobre o MIS, ele faz um questionamento sobre o acervo que é, você não tem todas as classes representadas; ele representa uma estética específica, de uma classe específica, em uma época específica. É a clássica visão de história, é a visão dos que estão escrevendo-a. Nesse motivo, claro, por uma incapacidade econômica de ter uma câmera, de se produzir com película nos anos 1930, 1940, eu creio que seja. Então é isso, nós temos essa questão, mas isso hoje não é um problema tão grande. Como nós tivemos uma mudança de paradigma com o digital, tem vários problemas hoje em termos de preservação, mas existe o que pode ser pensado como uma democratização que nos trás uma visão um pouco mais colorida do que vem a ser BH, de que tipo de participação nós temos. Então isso mudou, é um dado interessante. Tem sido feito desde a instituição do CRAV, na verdade. O primeiro momento do CRAV é, na verdade, angariar acervos. Em um segundo, terceiro momento, é começar a desenhar também uma produção interna e isso está sendo retomado aos poucos por nós, algo que é necessário hoje. Agora, com o Cine Santa Tereza, nós temos um espaço também de exibição que transforma também completamente nosso paradigma inicial. Então nós temos uma ideia, mas nada que possa ser defendido como a necessidade do usuário. Eu defendo que, na verdade, o Museu é muito pouco conhecido e que nós não temos a noção nem a dimensão do tipo de público. Hoje nós atendemos, como é uma classe muito específica – quem conhece e o meio –, basicamente oferecemos imagem. Mas agora com essa possibilidade de exibição dos fundos, uma exposição um pouco mais viva, que interaja e divulgação um pouco mais massiva do que esse Museu pode ser e como o Cine Santa Tereza, nós teremos outro paradigma de quem vai ser esse usuário. Então eu acho que isso vai mudar a curto prazo, teremos uma dimensão um pouco maior, e aí, quem sabe, se veja uma necessidade real de fazer uma pesquisa. Porque essa pesquisa para um usuário é muito difícil, né? Você

coloca aí no sentido de usuário do acervo, mas a nossa exposição também contaria porque trabalhamos com nossos acervos. Então uma pessoa que vai passar e assistir um filme lá embaixo é usuário do acervo também. Então eu acho que ele vai se reinventar como lugar para atender mais pessoas. Vamos exibir nosso acervo também lá no fundo, então existem várias coisas que estão sendo pensadas para ampliar isso e, ao ampliar, perde-se um pouco essa dimensão do imediato que é o pesquisador.

**C: Você já falou um pouco sobre as atividades exercidas pela instituição. Você quer acrescentar alguma coisa sobre?**

**J:** Bom, tem uma conversa atual com o CEC - Centro de Estudos Cinematográficos e com o meio. E tentar também, de certa forma, junto com o NPD - Núcleo de Produção Digital, que está aparecendo e que estamos intermediando, que vai comprar câmeras, ilhas, enfim, para emprestar para as pessoas produzirem. Vamos criar uma espécie de ciclo no MIS: da produção à exibição. Então, pensando na Fundação, você tem o lugar do edital; você vai ter o equipamento também aqui dentro, não necessariamente pelo MIS, mas dentro desse escopo; e a exibição. Então teremos uma espécie de ciclo cinematográfico sendo desenhado de forma interessante. Sem contar oficinas, coisas que vão ser feitas de uma forma mais ampla, contando agora com o Santa Tereza. O Santa Tereza amplia um pouco o nosso escopo inicial, que era muito acervo, isso ainda é um carro forte, mas vamos acarretar agora exibições no Cinema do mundo inteiro, tem um espaço para espetáculos ligados ao audiovisual. Na verdade vamos tentar contemplar todo um escopo do audiovisual, um espaço para debates e se pensar o audiovisual como um meio, isso também será feito no Santa Tereza e aqui. Reuniões regulares para repensar... Então, esse usuário vai englobar, assim, a pessoa que produz, a pessoa que quer exibir, o pesquisador, a sociedade civil, a sociedade em geral, a comunidade. Então um espaço de dialogar, de embater todas essas ideias, de discutir. Essas ideias vão voltar agora, você inclusive vai ver. Daqui a pouco tem outra reunião com o meio lá no Santa Tereza para discutir os desenhos para o uso do espaço dentro do escopo MIS. A comunidade vai estar presente também. Então a ideia é que possamos discutir o audiovisual dentro de BH e dentro desse espaço do Museu da Imagem e do Som. Que seja um espaço de produção, de preservação, mas também do pensar cinematográfico, que possibilite isso. Então isso está ampliando também como ação. É um desenho, não novo, mas que está agregando toda uma história do MIS, tentando conjuga-las ao mesmo tempo. Teve

a época que foi produzir, teve a época que foi dialogar, no começo, que foi angariar acervo, e agora tentar pegar todas essas potências e organizá-las para conjugar em um lugar.

**C: Já foram feitos projetos, por exemplo, para a Lei de Incentivo à Cultura, que envolviam tratamento, preservação e disseminação do acervo?**

**J:** Houve um aprovado, meu, que eu não pude captar porque eu assumi o cargo, para restaurar o filme *Batalha do Trânsito*, que está no acervo aqui. Foi inclusive o momento que mais estreitou o laço. Escrevi o projeto, foi aprovado, faltou a fase de captação, aí eu assumi o cargo e não pude captar. Talvez agora, eu saindo, esteja aberto ainda, vamos ver. E a ideia era que, pelo projeto, que eu conseguisse talvez, não comprar o scanner, mas abrir a porta para isso. Minha conversa com o Gilvan Rodrigues era muito essa, até meio política. Levar ele para fora, que era mais barato fazer lá fora do que aqui dentro. Faria lá em Bolonha a digitalização e faria um trabalho de restauro aqui de um acervo nosso, para fazer um primeiro momento de restauro aqui. Mas me parece que tem uma ação da memória mineira que foi ligada à UFMG, que fez o *Reminiscências* e esse tipo de trabalho. Agora são esses que eu tenho conhecimento, que foram concretizados. Acho que foi *Reminiscências*, na verdade, que ele não chegou a ser restaurado, mas ele foi preservado, ele foi transferido para 16mm ou 35mm, eu não sei, que é o filme mais antigo de Minas Gerais que nós temos hoje, 1908, salvo engano. Que eu saiba é esse, não foi um trabalho de restauro, mas foi um trabalho de preservação, de transposição de mídia. E tem DVD, saiu DVDs dele e tudo mais. Nós estamos um pouco mais ambiciosos nesse sentido, eu defendo que o MIS tem que fazer os próprios restauros, do próprio acervo, exemplo, Tony Vieira. Nós temos vários acervos para ter esse tipo de trabalho, que seriam transformados em blu-rays, seriam comercializados. Existe um espaço para isso, mas nós necessitamos do scanner. Esse scanner é um lugar muito chave até para a nossa política de aquisição de acervos futura. Boa parte das coisas que nós temos aqui, nós não conseguimos exibir porque são cópias únicas, 16 mm, cinejornais... Isso tudo, quando for escaneado, teremos para exibir em qualquer lugar do Brasil, então é essencial hoje isso.

**C: Há um planejamento de ações envolvendo o acervo?**

**J:** Sim. Na verdade, há uma continuidade de ações. Temos a ideia de fazer no Cine Santa Tereza, pelo menos é o que eu defendo junto à equipe, de passar, antes de cada sessão, um cinejornal, algo da história que vá justificar aquela sessão dentro daquele espaço. Dar ao olhar o nosso acervo que hoje está basicamente guardado só para pesquisadores. Então para as pessoas verem,

vivenciarem a história de certa forma. Há também a digitalização futura em 4K, que já é um plano, mas a longo prazo. E essa digitalização mais simples, feita na nossa esfera, que vai para um compartilhamento através de computadores, a partir do momento em que tivermos um sistema e aí conseguimos acessar, a médio prazo, através da biblioteca do Cine Santa Tereza, nos computadores. Então não será mais necessário vir aqui para acessar. Hoje tem na página do MIS alguns, mas não é o ideal usar uma *fanpage* para divulgar isso. Eles vão continuar sendo divulgado ali, mas com esse caráter que eles têm hoje, mas para consulta, para pesquisa, a ideia é que seja por esse sistema. E a possibilidade de tratamento de acervo que é feito hoje e no futuro, aí a longo prazo, pensando no digital, os trabalhos de restauro. Então, o acondicionamento, o cuidado, a ampliação de nossas reservas, e a ampliação para a reserva técnica digital também, porque vamos precisar de um espaço para isso. Então tudo isso só vem com o anexo que é a longo prazo. Estamos agora pleiteando, através de lei, de um edital, um recurso para o desenho do projeto dele. Já tivemos conversar com algumas empresas e parece que vai sair. Então tudo isso, claro, visando o bem-estar do acervo, mas também a ampliação do espaço: uma sala de cinema, um espaço para usar em cima, uma praça, um espaço de comunicação. E agora, de imediato, exibir esses acervos que exibimos em televisões, nas sessões que vão acontecer aqui na área externa. Então o importante agora é dar a ver esse acervo e continuar ações que já estão acontecendo, a médio prazo, a digitalização e disponibilização nos computador e depois online. E depois o restauro, talvez em paralelo, e a disponibilização talvez, digamos, do acervo mais robusto. E aí de diversas formas, até a forma de venda, de produtos mesmo para venda como é o caso do Tony Vieira, do Armando Sabbato. E talvez consigamos, em parceria com a UFMG, acervos da própria UFMG. Tendo um scanner aqui, conseguimos coisas com uma proximidade, uma facilidade, que não conseguíamos antes, numa qualidade que era sonhada só.

**C: São elaborados relatórios e inventários do acervo?**

**J:** Constantemente, de tudo.

**C: Há interesse por parte dos órgãos superiores, da Prefeitura, por exemplo, em manter o acervo? Eles apoiam institucionalmente?**

**J:** Tem um teórico do restauro chamado Paolo Cherchi Usai e ele escreveu um manifesto em que fala o seguinte: “governos não querem gastar dinheiro com preservação”. Não querem, não existe no mundo... Eu escutei isso do diretor da Cinemateca Real da Bélgica: “nós só conseguimos agora alcançar o ideal, não se preocupem e nós somos considerados um dos países

mais ricos do mundo”. Nenhum governo tem isso como prioridade, nossa meta é manter nossos acervos. Nem se ganhar prêmio. O negócio ganha prêmio e ainda assim fica num lugar... porque é isso, o acervo sempre tem um lugar de risco. O acervo é uma falsa ilusão de segurança, os museus, tudo isso... porque internamente existem riscos. Todo acervo é finito, ele vai acabar, ele vai sumir, o museu cria uma ilusão de segurança que é uma falsa ilusão. Eles têm tempo de vida, por melhor preservados que eles estejam. Problemas de um acervo: gastos. Gasto com uma coisa que você tem pouca visibilidade. Você está basicamente preservando memória, então você vai usar para uma exposição, mas, digamos, eles não dão retorno imediato. E dependendo da gestão, isso eu falo no geral, nem dessa especificamente... Na verdade, se formos falar de uma forma muito objetivo, essa gestão está apoiando. Me pergunta, é o suficiente? Não, não é. Os acervos precisam de constante cuidado, precisam de espaço, precisam de mais equipe, mas isso aí é a realidade dos acervos no mundo. Não tenho muita ilusão sobre isso, acho que ninguém tem, que nenhuma esfera governamental tem. E, por exemplo, você vê a saúde como ela está e não tem como você ficar defendendo que mais grana saia de lá para fazer outra coisa. Dito isso, existe um desejo de se manter, acredito que sim e esse é o único motivo pelo qual existimos. É uma instituição que ainda está se fortalecendo, o Museu, que começa como CRAV, ele existe de forma errante. Não só errante, de forma insegura, de forma, basicamente, por paixão de quem está aqui. Tiveram várias tentativas de derrubar, fragilizar, fazer o que quer que seja. O poder público escuta essas vozes. Às vezes ele escuta mais a voz externa do que a voz interna, a voz externa tem mais peso dentro de uma política do que uma interna. nossas necessidades às vezes são atropeladas por críticas externas. Então como um governo vai conseguir equilibrar essas coisas? Ele não equilibra. Se esse ano, nós colocamos dinheiro para criar uma extensão que, a princípio não tem nada a ver com o acervo, falo do Cine Santa Tereza, para colocar um projetor lá, no ano que vem, não podemos contar com R\$900.000,00 para comprar um scanner. Mas dito isso, tem um desejo sim de se fazer isso, e acho, falando especificamente do nosso caso, o Cine vai nos ajudar a dar visibilidade e, portanto força para esse espaço, se for bem conduzido, se for bem julgado isso e se o poder público escutar isso com o refinamento e a sutileza que tem que ser escutado. E aí conseguimos conjugar esses espaços, aí sim... Interesse atual é o interesse que existe por qualquer coisa: qual é a visibilidade que isso trás para mim? Qual o interesse que isso trás ao interesse público? Ou seja, quantas pessoas acessam esse serviço? E aí você vê: quantas pessoas acessam aqui e quantas pessoas então no Virada Cultural, quem vai ganhar mais

dinheiro? Mas a Virada é até injusto... um FIT - Festival Internacional de Teatro, um FIQ - Festival Internacional de Quadrinhos, um FAN - Festival de Arte Negra. A única questão que tem que se levantar nesse sentido é: muitas vezes esse tipo de política nos leva para um lugar perigoso que faz o seguinte: ele te leva para fazer diversas ações que não têm uma forma de continuidade estrutural, ou seja, se você compra um scanner para cá, você consegue fazer diversas ações de cunho estrutural, você consegue trabalhar o seu acervo, preservar para a posteridade, de fato, dentro de uma lógica digital; consegue trabalhar com outros museus, criar novas alianças, fomentar todo um acervo audiovisual que está aqui ao lado.

Você consegue tudo isso, o problema é que é uma coisa muito cara e, como hoje, o poder público pensa dinheiro de uma forma emergencial, “agora eu tenho dinheiro, tenho que colocar em tal...”, mas a verdade é essa, para tapa-buraco. Não estou falando nenhum segredo, todo mundo sabe, todo mundo diz. Como nosso poder público tem lidado, na verdade, como essas crises emergenciais têm feito o poder público se entender e, nesse sentido, como as nossas instituições existem nesse coeficiente. Então é basicamente isso, como que pode se pensar em medidas estruturais para um espaço que está muito preocupado, investindo grana aonde vai ter mais visibilidade, atendendo o maior número de pessoas. Sim, isso é sempre por evento. Só que existe toda uma parte estrutural, os acervos, que só existem a partir de coisas que não são vistas a princípio, é o drama da invisibilidade. A invisibilidade poética do acervo. Nós ficamos presos a isso. Então o interesse desse governo, é o interesse de qualquer governo: o que atende mais pessoas e o que mais pessoas então vendo. E, novamente, é por isso que eu defendo questões estruturais audiovisuais que vão alimentar e que têm sido, até certa possibilidade, até certo aspecto, apoiadas por esse governo. O MIS se tornou MIS durante essa gestão, o que fortalece a instituição e dá outro status para ela para discutir inclusive o tipo de coisa que eu estou falando. Sem querer defender, sinceramente eu não estou sendo partidário aqui, existe um interesse, nunca que inocente, buscando uma visibilidade do espaço, buscando atender o maior número de pessoas possíveis, de acessos, de quem vai ser mais visado. Isso não é segredo, acho que é a política cultural de qualquer país. A partir do momento em que você está em um lugar de maior estabilidade, aí podemos pensar os acervos. Até então o que temos é, aí eu vou falar bem da equipe, nós temos figuras que estão aqui dentro muito comprometidas com esse acervo e isso faz toda a diferença. Então se o poder público, e isso estou me colocando, for tão interessado quanto toda a equipe do MIS, que esse é o poder público que está vivendo isso no dia-a-dia, que vive

nesses acervos, que sabe da importância, que vê o que está se perdendo, que vê o que está se ganhando e que, internamente, nós fazemos escolhas duras, às vezes até difíceis, de cortar algumas coisas para privilegiar outras. O que o poder público, o governo faz, é direcionar verba. Internamente ele é suficiente, que nem eu falei, não é, mas não é para nada. Nós temos problemas infinitos e dinheiro finito. Mas a ideia é dividir de maneira que consigamos lidar com o acervo, isso ainda não foi alcançado de forma boa, bem equilibrada, mas internamente as equipes estão responsáveis por isso e o gestor, de alguma forma, por tentar lutar por isso e tentar sensibilizar e convencer as pessoas que estão direcionando esse dinheiro. É basicamente isso, o interesse, sinceramente, tem uma indiferença nele, não uma escolha moral ou afetiva, é uma escolha, na verdade, do discurso. Ela está no lugar do discurso. Ela está falando: “ah, temos o acervo. Esse acervo é memória, é material, é não sei o que...” Usam vários chavões que não significam nada na verdade, são chavões da moda. “A memória imaterial e não sei o que...” e ficam usando essas coisas, falando politicamente deles. Eles existem na verdade, eu só estou degradando um discurso, que eu escuto muito na política, mas que não significa absolutamente nada para quem o está falando. São chavões claros, que você fica numa boia de segurança, no meio de um mar que você não conhece, mas os técnicos conhecem. Então é diferente, estar no lugar do discurso, ele é direcionado. Por existir o espaço temos que ser muito gratos e pessoas que estão defendendo esse tipo de questão aqui: “vamos comprar o que: vários DVDs ou luva? Luva.” Esse é o drama de qualquer gestão pública, a imparcialidade do econômico, do gestor financeiro e que não é responsabilidade dele também.

**C: Quais são as principais fontes de recurso financeiro para o tratamento do acervo?**

**J:** Eu posso te falar desde que eu assumi, mas parece que é uma continuidade. Captação em lei. Agora conseguimos no Museu, para o tratamento dos cartazes, um edital internacional em que nós fomos contemplados. Recurso direto. Acho que, na verdade, esses dois são os principais, não tem muitas outras formas não. Captação, mas está muito difícil, mas também é uma possibilidade que o Cine Santa Tereza hoje mais nos possibilita. Você vai trazer um grande cineasta de fora, para vir dar aula de cinema aqui, trazer todos os filmes dele, registrar e tudo mais, você vai fazer isso com recurso público? Não. Você vai fazer um projeto e tentar captar o seu projeto. Essa é a forma que temos trabalhado. E alguns editais, recurso direto e convênios, através da AAMIS-BH – Associação dos Amigos do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, para facilitar o gasto.

**C: A elaboração e aprovação de um Plano Nacional de Preservação Audiovisual facilitaria o repasse dessas verbas por parte do governo?**

**J:** Sim. Teremos uma verba destinada para isso. Esse tipo de plano fortalece o nosso tipo de instituição, que hoje é meio refém. Hoje um espaço como o Cine Santa Tereza ser parte do MIS é muito bom porque você consegue, através de uma ação que tenha visibilidade, que é o audiovisual e a exibição, você consegue vincular o espaço de preservação, que é um espaço refém na verdade. Ele não é um espaço que vai ter sempre recursos robustos porque, em teoria, ele não vai dar nada além do que ele já tem, ele não produz, digamos, numa esfera grande. Com o Cine Santa Tereza isso muda, ele passa também, a partir do momento em que você tiver uma forma de viabilizar esse tipo de exibição. Mas esse plano de preservação ele já politicamente adentra um canal e possibilita talvez uma forma de reserva e recurso que venha sempre, destinado especificamente para esse tipo de ação, para esse tipo de instituição. Isso faria toda a diferença, na verdade, você tem um recurso seguro para aquilo. O que nós temos hoje é que nós nunca sabemos qual recurso que vem, quanto de verba que vem. Você tem um montante aprovado pela Câmara Municipal, ele chega, ele é redistribuído a partir das necessidades emergenciais, dentro da Prefeitura; chega à Fundação é redistribuído. Enfim, nós nunca saber o recurso, o que vai chegar, o que vai ter que ser cortado, o que vai ficar. Isso aqui seria um braço a mais, um sustentáculo a mais, uma possibilidade de segurança, de se pensar isso de uma forma conjunta, de se criar uma rede séria ligada ao audiovisual. É muito importante esse tipo de conjugação e articulação e daria essa força política para discutir, exatamente, a possibilidade de verbas, uma forma de lei, uma tentativa de diretrizes, tudo isso, que é o que, de certa forma, as instituições fazem em um âmbito particular, cada uma desenha o seu, pode até conversar, mas cada uma tem um desenho específico para necessidades específicas. Através de um plano desses, se ampliaria o diálogo e facilitaria diversas outras questões, dentre elas, a questão mais importante, do recurso.

**C: Quais as dificuldades encontradas para a manutenção do acervo?**

**J:** A própria dimensão do acervo. O nosso acervo audiovisual, como foi desenhado agora, ele também vai ter uma questão também da música, ou seja, ele vai precisar também de alguém que saiba lidar com arquivos de música, vinil, enfim, no próprio escopo. No digital, como lidar com o digital? Vai precisar de pessoas da Ciência da Informação para lidar com isso. Então nesse escopo isso. A outra, uma dificuldade de recursos robustos que, de tempos em tempos, são

necessários no universo da preservação para, de fato, fazer a preservação como ela deve ser feita. Uma dificuldade de articulação, às vezes, no meio porque nós temos várias instituições ou iniciativas só que elas não têm recurso, elas são basicamente falidas de início. Isso então é outro problema. E a sensibilidade do público em geral porque, quando eu falei do poder público e da dificuldade de ver, o público em geral, não tem conhecimento, interesse ou formação para entender o tipo de coisa que é preservado aqui. São basicamente filmes velhos, filmes que ninguém tem interesse como uma questão da memória. Isso está muito vinculado também a uma ideia desse museu morto, um museu de objetos. O que é necessário agora, eu acho que essa gestão começou a fazer também e acho que vai ter continuidade agora, é tentar mudar, criar um museu um pouco mais interativo, ainda que sem recursos. As pessoas mexerem, entenderem, lidarem com aquilo que vai ser preservado, entenderem o valor. A partir do momento em que você obtém o conhecimento através do objeto, a compreensão de algo a mais, você passa entender a importância de ter aquilo. Porque uma coisa são os discursos acadêmicos, outra coisa é como uma comunidade vai lidar e se relacionar com aquilo. Memória imaterial, memória não sei o que... Tá, e a comunidade? E as pessoas que mais deveriam estar aqui? Isso tem melhorado, nossas exposições têm começado a, essa última tem pessoas mais interessadas. Com exposições no fundo, você fortalece isso de novo porque o Museu da Imagem e do Som tem que exibir, isso é parte do nosso papel. Isso tudo são dificuldades que se resolvem com recursos, que é uma dificuldade em si especial. Mas é isso, são dificuldades para tudo da vida: dinheiro, compreensão e sensibilidade.

**C: A Lei Federal 12.527/2011, mais conhecida como Lei de Acesso à Informação, facilitou ou alterou, de alguma forma, o trabalho com o acervo?**

**J:** Não sei, eu assumi depois. Na verdade, a ideia, em termos de acervo, é dar visibilidade, sempre foi. Um acervo não visto, que é um problema nosso até hoje, mesmo com lei, sem lei, é ter essa visibilidade, mas isso aqui, na verdade, está ligada mais a questões financeiras.

**C: Eu estou perguntando por que isso já aconteceu em uma instituição das quais estou estudando, de o usuário chegar e falar: “você tem que me dar acesso a um documento que tem grau de sigilo” ou “você tem que me dar uma cópia de um documento sem eu pagar”.**

**J:** Aí já muda. Mas isso, na verdade, é uma política do CRAV. O CRAV já fazia isso, copiava os filmes e dava, disponibilizava até quando isso não podia ser feito. Várias pessoas têm acervos, têm partes de acervos que foram passadas por isso. Foi uma política daqui, desde que eu me

lembro, desde que eu conheço a instituição. Então isso não mudou tanto. E como nós não trabalhamos com acervos sigilosos ou com critério de segurança, não me parece um problema a princípio. O problema são acervos que tiverem risco. “Preciso de um filme tal, que é um acetato, está muito danificado”, nós vamos ter que tirar do lugar para dar visibilidade para a pessoa, que não vai conseguir, vai se degradar nesse processo. É uma lei que dá essa possibilidade de transparência, mas isso existe uma incompreensão a respeito, por exemplo, nós temos o Preço Público. No município já está delineado, por exemplo, você vai ocupar um espaço aqui, você tem que pagar por ele; vai pegar um acervo, você paga pela mídia ou o que quer que seja. Embora para nós não tenha sido um problema, nós não encontramos problema com isso, nós não tivemos esse nível de problema. Ou nós temos o acervo ou não temos. E se tivermos, sempre tentamos disponibilizar, mas claro preservando a integridade física dele, que são questões que estão na CCPA: como que esse acervo pode sair, como ele tem que estar. Existe sim a lei, mas você está colocando o que em risco? O que se pesa aí? Mas nós só somos acessados normalmente por figuras do meio, do audiovisual ou da comunidade acadêmica, alguém nesse sentido. Então são figuras que já têm certo amadurecimento. Já sabe mais ou menos o que vai buscar o que é possível e o que não é.

## **ANEXO V – ENTREVISTA COM SIOMARA FARIA**

### **Entrevista com Gestora do MISBH – Unidade Álvares Cabral**

**Entrevistada: Siomara Gomes Faria**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 28/10/2016**

**Duração: 45m19s**

**C: Siomara, primeiramente, o que mudou da gestão do José Ricardo para a sua?**

**S:** Acho que o José Ricardo pegou um momento de transição do Centro de Referência Audiovisual para o Museu da Imagem e do Som, que foi um momento de abertura desse espaço para o público: com exposições, atividades de difusão cultural. O espaço sempre esteve aberto para consultas ao acervo, mas acho que com essa mudança de identidade da instituição de Centro

de Referência para Museu, ela começa a construir uma nova política. Um trabalho muito sério já começou a ser feito em 2014, no sentido de abrir esse espaço e promover o acesso à difusão. Meu trabalho aqui tem sido no sentido de continuidade daquilo que havia sido proposto em 2015 e 2014 pela gestão anterior e, nesse primeiro ano, buscar consolidar projetos que já haviam sido propostos. Por exemplo, conseguimos esse ano publicar nossa Política de Preservação de Acervo, que é um documento extremamente importante, que orienta, dá as diretrizes e as bases para a gestão do nosso acervo, a aquisição e o descarte. A gente estabelece a normatização e as diretrizes mesmo, no sentido de delimitar qual é a missão do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. Então delimitamos com essa política um direcionamento para o nosso trabalho que é voltado, a partir desse novo entendimento, para a preservação do audiovisual da cidade de Belo Horizonte. E temos uma delimitação de recursos humanos, espaço físico, infraestrutura, então não damos conta de preservar materiais do Estado de Minas Gerais inteiro, do país, do mundo. Temos no nosso acervo cartazes cinematográficos de obras produzidas no mundo inteiro, filmes e produções audiovisuais que não são de Belo Horizonte. Ao longo de 20 anos, o CRAV recolheu materiais de diferentes origens e, a partir desse ano, com o estabelecimento dessa política, nós estabelecemos um direcionamento e, a partir dela, começamos um trabalho de descarte, dando um direcionamento para coisas que não são pertinentes à nossa missão, à nossa política de preservação. Estamos fazendo esse trabalho por etapas, já começamos com o acervo fotográfico, identificando o que pode ser encaminhado para o Arquivo Público Mineiro, o que pode ser encaminhado para o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, para o Museu de Arte da Pampulha. O trabalho de descarte é no sentido de encaminhar para outras instituições que são ligadas aquele tipo de material e, em último caso, a coisa é realmente descartada.

**C: Claro, com todos os critérios, com termo de eliminação, publicação do Diário Oficial do Município etc.**

**S:** Isso tem que publicar no decreto. Esse trabalho vem sendo feito. Acho que uma segunda etapa, após conseguirmos identificar o que tem que ser direcionado para outras instituições e liberar um espaço no nosso acervo para receber novos materiais, começamos a implementar um processo de novas aquisições, de buscar novos materiais que são condizentes com nosso acervo. Estamos no limite da capacidade para vários acervos, por exemplo, o tridimensional, película... Então precisamos fazer esse trabalho antes de começarmos a recolher. Outra coisa que consolidamos esse ano foi o Plano Museológico, que na verdade foi elaborado em 2013 e esse

ano fizemos a sua revisão, identificando os pontos e metas que foram propostas, o que foi executado nesse período, o que precisamos executar até 2018 – que é a sua duração, de 5 anos. Então fizemos uma revisão desse Plano Museológico, do percurso que foi feito até agora e o que será feito até 2018, já incorporando no Plano o MIS Cine Santa Tereza, que foi inaugurado esse ano e ainda não estava incorporado. O Plano dá as diretrizes, as metas, as estratégias de ação... Como eu mencionei, esse ano, conseguimos também implantar o MIS Cine Santa Tereza, que vem trabalhando no sentido da difusão e do acesso. Realizamos lá uma exposição de cartazes cinematográficos importantíssima para dar acesso à parte do nosso acervo iconográfico. Já estamos preparando para lá uma nova exposição de animação. Há um trabalho de levar para aquele espaço uma perspectiva de memória audiovisual da cidade. Não é só um espaço de difusão, mas um espaço que está conectado com essa memória, com a memória audiovisual, com a preservação, com o restauro. Estamos ainda trabalhando lá com uma programação intensa. Colocamos como proposta/meta que o espaço ficasse aberto de terça a domingo, com exposições, com mostras de filmes e temos cumprindo esse objetivo porque essa continuidade/regularidade da programação é importante para garantirmos o interesse do público, a adesão.

**C: E renovando sempre porque vocês sempre estão fazendo mostras diferentes.**

**S:** Isso. Uma das diretrizes que estamos construindo para esse espaço, que está sendo construída nesse momento, é preservar pela diversidade de públicos, de conteúdo. Então ele é um espaço para dar acesso a filmes que não têm uma circulação nos outros cinemas comerciais da cidade; para dar acesso a filmes que abordam grupos, nacionalidades, etnias que não são representadas em um cinema hegemônico/comercial; dar acesso também a grupos que não têm acesso. Muitas vezes uma programação diversificada não basta ser gratuita, tem que ter um conteúdo democrático. Uma vez fizemos uma programação infantil, com clássicos infantis, que são filmes que circulam e já circularam bastante, não são inacessíveis, obras raras, mas que lotou a sala todos os dias porque há jovens e adultos que não têm acesso. Levar a experiência do cinema para quem não tem acesso.

**C: Nós vimos, por exemplo, Disney, que vocês mostraram aqui, nos cinemas quando eles estavam abertos, na nossa infância. Agora, os meninos estão vendo isso no cinema de shopping.**

**S:** De fato, quando colocamos esse tipo de filme que tem um apelo diante ao público, conseguimos atrair um público que nunca foi ao cinema. De várias faixas etárias. Foi muito curiosa a Mostra de Clássicos Infantis porque haviam pessoas vindo de Contagem, de Vilarinho; a fila dobrando o quarteirão; pais vindo com cinco crianças. Então acho que tem que pensar nessas questões de diversidade de público.

**C: Isso você traz da sua experiência do SESC Palladium como programadora.**

**S:** Sim.

**C: Então foram mantidos e firmados diálogos com outros órgãos, por exemplo, o Arquivo Nacional, o Arquivo Público Mineiro, a própria Escola de Belas Artes com a exposição que estamos organizando agora, com os seminários...**

**S:** Nós temos construídos várias parceiras. Com o Arquivo Nacional particularmente temos um projeto que é realizado com o apoio de um órgão de cooperação internacional que é o Programa ADAI e que é feito com o apoio do Arquivo Nacional, então estamos em constante diálogo. Deu origem à exposição dos cartazes, todos eles foram tratados, passaram por processo de conservação, foram digitalizados e agora darão origem a um catálogo com todos os cartazes do acervo do MIS. O apoio do Arquivo Nacional foi extremamente importante nesse sentido. Com outras instituições, o Arquivo Público Mineiro, o Arquivo Público da Cidade, temos costurado não só essa questão do encaminhamento de parte do nosso acervo, que deveria ser destinada a essas instituições, mas também publicações em parceria, como é o caso da publicação dos cinejornais – com acervos do MIS, do APCBH e do APM, levantamento dos acervos de cinejornais dessas instituições e textos críticos e analíticos sobre seu conteúdo, contexto de produção e importância de preservação desses materiais. Com as universidades, temos parceria com a Escola de Belas Artes da UFMG para realizar um seminário e uma exposição sobre a preservação da animação. Com a Newton Paiva, temos uma parceria para produção de registro audiovisuais sobre a memória do jornalismo mineiro. Eles estão produzindo e digitalizando também o material que já existe no nosso acervo. Então seguimos com diálogo aberto e construindo porque nos fortalecemos com essas parcerias. Você está vendo, com a experiência da Belas Artes, sem juntar forças, não conseguimos fazer tudo o que fazemos.

**C: Você falou um pouco sobre a relação das duas unidades: daqui da Álvares Cabral com o Cine Santa Tereza. Eu posso falar que ele já está alcançando o objetivo de ser um braço de difusão daqui do acervo da Álvares Cabral?**

**S:** Sim, com certeza. Divulgamos os cartazes na exposição, estamos planejando outra exposição. Os filmes que foram produzidos com o apoio do nosso edital foram lançados no Cine Santa Tereza. Temos uma dificuldade ainda de dar acesso ao material em película, que está depositado aqui, porque nosso projeto 35mm ainda não está instalado, falam algumas peças; e o maior empecilho que é a questão das nossas cópias de preservação. A maioria das cópias que temos aqui são únicas, de preservação.

**C: Para duplicar é super caro.**

**S:** É, não temos recurso para duplicar essas cópias e elas não podem circular, serem exibidas por uma questão de preservação. Nosso objetivo é digitalizar esse material para dar conta de ampliar o acesso. Como eu disse antes, essa articulação entre o MIS e seu braço de difusão, o Cine Santa Tereza, se dá muito mais no sentido de pensar e usar o espaço do cinema para pensar a memória audiovisual, que é algo que temos construído não só com as exposições mas com mostras como a Minas e o Cinema, que trás um recorte histórico da produção audiovisual feita em Minas Gerais. Tivemos mais de 60 títulos na programação que fizemos em abril desse ano, pensando na produção audiovisual da cidade e do estado desde a década de 1920 até os dias atuais. É um projeto que pretendemos continuar, que vire um Festival Minas e o Cinema, numa programação permanente. E também pensar o Cinema não só como um espaço para dar acesso ao nosso acervo, mas dar acesso à cultura cinematográfica como um todo. É por isso que ele recebe mostras de filmes internacionais, retrospectivas de outras cineastas, outras produções de Minas Gerais. É um espaço que busca atender à expectativa do público, sobretudo, então por isso que a programação é diversificada e não se restringe apenas ao conteúdo que é trabalhado pelo Museu da Imagem e do Som.

**C: O Pergamum já está funcionando como base de dados para o acervo?**

**S:** O Pergamum infelizmente ainda não está funcionando como nossa base de dados. Começamos a trabalhar com ele, já criamos os campos, de acordo com nossa tipologia de acervo: um campo para acervo iconográfico, outro para fotográfico, outro para o tridimensional, para o filmográfico. Estamos fazendo essas adaptações, mas ainda está em fase de testes e num momento de renovação do contrato de manutenção do Pergamum pela Fundação Municipal de Cultura. O Pergamum não é um contrato do Museu da Imagem e do Som, mas um da Fundação Municipal de Cultural, que é feito por lá. Nesses testes, começamos a inserir nosso acervo. Começamos pelo iconográfico, mas tivemos alguns problemas na administração do sistema e,

com a falta do contrato de manutenção nesse momento de renovação, ficamos sem assistência técnica e não conseguimos ainda solucionar o problema. A perspectiva não só do Museu da Imagem e do Som, mas de toda a Diretoria de Museus, é de implantar o Pergamum como sistema padrão a partir do próximo ano. E aí sim, nosso objetivo é inserir todo o nosso acervo no Pergamum para dar acesso.

**C: Então já tem a previsão de digitalizar esse acervo. Mas como será feito? Vocês estão visualizando algum projeto? Para alguma lei de incentivo?**

**S:** Sim. Esse ano, mandamos dois projetos para leis: do acervo iconográfico, que já foi digitalizado através do Programa ADAI, e do acervo fotográfico, mandamos um novo projeto para o edital do ADAI, que abriu em setembro desse ano. Vamos começar pelo acervo da TV Itacolomi, mas o projeto prevê a contratação de profissionais para fazer o tratamento das fotografias, a digitalização, o restauro digital, a catalogação, a indexação no Pergamum e a disponibilização através dele. E a aquisição de um scanner também, que é um equipamento essencial para fazer esse trabalho.

**C: Que é uma forma também de conseguir esses equipamentos para a instituição.**

**S:** Exatamente, através desses projetos que conseguimos aprimorar nossa estrutura. Então tem esse projeto do acervo fotográfico, que começa pelo acervo da TV Itacolomi e depois o scanner fica e digitalizamos aos poucos o resto do acervo. Um segundo projeto que formatamos e enviamos para a lei de incentivo foi para a aquisição de um scanner 4k, para digitalização do nosso acervo fílmico. E que prevê também a contratação de profissionais para organização desse acervo, tratamento, digitalização, restauro digital e a disponibilização. Aí começamos no primeiro ano com o acervo do Tony Vieira, que é um acervo muito importante que temos aqui. Fazemos uma mostra em Santa Tereza com os filmes digitalizados, que aí sim, conseguimos dar acesso ao nosso acervo. Nos anos subsequentes vamos digitalizando o restante do material e, no formato 4k, que é hoje, o formato *Digital Cinema*, que é a última tecnologia de imagem digital.

**C: Vocês já têm previsão para recolhimento de documentos natodigitais, que foram produzidos em meio digital?**

**S:** Temos um diálogo aberto com Lei Municipal de Incentivo à Cultura, para que isso vire uma obrigatoriedade na Lei, de que todo filme produzido com recurso da Lei em formato digital seja depositado no MIS. Inclusive existe um recurso na própria Lei destinado a gerenciamento da própria Lei. Com esse recurso, pretendemos adquirir *storages*, computadores e aumentar nossa

capacidade de armazenamento. Hoje não conseguimos fazer uma campanha para que todos os filmes sejam produzidos em Belo Horizonte sejam depositados aqui se não temos *storage*. Precisamos dessa aliança com a Lei Municipal de Incentivo à Cultura para aprimorar, ampliar, nossa capacidade de armazenamento de acervo digital porque não podemos receber DVDs, HDs, pendrives com o arquivo em qualquer resolução. É criar um padrão mesmo de preservação digital. Precisamos dessa aliança e recurso para sistematizar a guarda desses filmes aqui. Ficar empilhando DVD no armário não adiantara nada e não estaríamos preservando. Existe essa previsão sim e é para ser implantada a partir do próximo ano.

**C: Você falou um pouco sobre os usuários desse acervo mais ligados ao Cine Santa Tereza, queria que você falasse um pouco, se você tiver conhecimento, sobre os usuários daqui e como eles dialogam com os de lá.**

**S:** Identificar esse diálogo do público frequentador do Cine Santa Tereza com o daqui da Álvares Cabral é mais difícil porque nem sempre quem vem aqui...

**C: É a mesma pessoa que frequenta lá.**

**S:** É. Nós temos uma procura significativa pelos materiais que estão no nosso acervo, por consultas *in loco*. Eu acho que há uma demanda do público de ter acesso digital a esse conteúdo, poder fazer a pesquisa de casa, de qualquer lugar, não ter que vir aqui. Porque hoje ela funciona assim: a pessoa manda um e-mail com as palavras-chave, o que ela pretende pesquisar; a nossa equipe faz uma pesquisa interna a partir das nossas planilhas e do nosso banco de dados, que só estão disponíveis internamente; agenda uma visita com esse usuário e disponibiliza o material para consulta *in loco*. Então com a digitalização e a disponibilização do acervo no Pergamum, essa consulta ficará muito mais fácil, muito mais fluida e eu acho que aumentará bastante nosso número de usuários. Nós universalizamos o atendimento. De qualquer lugar do mundo você consegue saber o que está naquela instituição, em que formato, como ter acesso. Se tiver tudo digitalizado, pode às vezes disponibilizar digitalmente. Ter um catálogo com todos os cartazes, não só com o título, mas com as imagens, as fotografias, os filmes. Nós já temos um canal no *Youtube*, no Facebook também, mas o do *Youtube* é um canal de acesso ao acervo, não é um canal de divulgação como o Facebook, ele é um veículo de difusão porque através dele nós difundimos e damos acesso a uma parte do nosso acervo. Então a ideia é ampliar esse trabalho.

**C: Quais são as atividades exercidas, além dessas que você já falou, pela instituição?**

**S:** Atualmente estamos desenvolvendo também um trabalho muito importante com relação à gestão do acervo e à preservação, que é a criação de um plano de classificação para todo o acervo. Então do ponto de vista do acervo, eu acho que esse é o trabalho mais importante que vem sendo feito além do tratamento de conservação, que é um trabalho diário e permanente, que vem sendo desenvolvido há muitos anos pela instituição, mas criar esse plano de classificação, criar essa catalogação, essa descrição, que é justamente preparar todo o material para o banco de dados. Acho que isso é um trabalho fundamental e de fôlego, que demanda tempo, esforço da equipe, conhecimento do acervo. Tivemos uma consultoria agora de uma pessoa da Ciência da Informação, que nos ajudou a criar esse plano de classificação, para realizarmos essa catalogação de todo o acervo. Então eu acho que criar esse *index* para todo o acervo, depois fazer essa organização física, que também terá que ser revista. Em função dessa nova organização, os objetos vão ganhar uma nova numeração, uma nova nomenclatura, então a parte física também será reorganizada. Ainda do ponto de vista do acervo, tivemos uma conquista muito grande esse ano que vai se concretizar agora em novembro, que é a instalação de novas estantes, deslizantes, no nosso acervo; isso vai dobrar nossa capacidade de armazenamento. São espaços feitos sob medida, de acordo com o formato do material, então temos as mapotecas do tamanho dos cartazes, temos as gavetas para as fitas mini-DVs, as estantes para os VHS, então tudo feito sob medida e com essa possibilidade da estante deslizante que amplia a capacidade consideravelmente. Como eu mencionei, o trabalho de aquisição e descarte é uma coisa também que já vem sendo construída; as ações de formação, que eu acho importante mencionar também, que é uma atividade permanente do Museu, que são as oficinas de conservação, que têm uma demanda muito grande, estão sempre cheias, com pessoas na fila de espera. É quando vemos que fala mesmo essa qualificação profissional, que muitas universidades, mesmo as de Comunicação, de Cinema, não têm essa disciplina na grade. Então recebemos profissionais não só da área de Cinema, mas de Ciência da Informação, de História, de Museologia, de várias áreas, interessados nessa formação. Além das ações de difusão e formação voltadas para o público escolar, que é um trabalho de educação patrimonial que nosso educativo desenvolve desde 2015; as mostras, as exposições, as publicações porque acho que esse ano nós damos um passo grande com as publicações. A publicação do acervo iconográfico, do acervo de cartazes, que será realizada agora em novembro; estamos prevendo para o próximo semestre a publicação sobre os cinejornais e uma publicação com o inventário de todo o acervo tridimensional, com

fotos, descrições e fichas técnicas de cada objeto. O catálogo dos cartazes será uma publicação *online*, a dos cinejornais será impressa e do tridimensional, a princípio, será impressa também, vamos publicá-lo como cartilha sobre o inventário do acervo. Ainda vamos publicar impresso em dezembro nosso Plano Museológico revisado, com o objetivo de tornar mais claro para as pessoas o que é essa instituição, qual é nossa missão. Além das ações de fomento e apoio cultural, esse ano vamos lançar de novo os editais; vamos lançar além do Edital Bienal de Apoio à Produção de Curta-metragem Digital sobre o Patrimônio Imaterial, vamos lançar um Edital de Ocupação também, que é para ocupar todos os espaços, não só do MIS Cine Santa Tereza – o cinema, a exposição -, mas daqui da Álvares Cabral também. Para trazer para esse espaço exposições, apresentações artísticas, que são ligadas à linguagem audiovisual. Então colocamos isso como um requisito do edital, que são exposições que dialogam com esse universo, apresentações artísticas, mostras de filmes, sessões de cinema com trilha ao vivo. A ideia é atrair, cada vez mais, o público para esse espaço.

**C: Assim você consegue conscientizar também sobre a importância da preservação de certa forma.**

**S:** Com certeza.

**C: Você já falou sobre os novos projetos, tem algum que você deixou de falar?**

**S:** Que estão formatados e buscando captação são esses dois projetos para preservação digital do acervo fotográfico e do acervo fílmico. Temos outros, mas que ainda estão em mente e estão sendo discutidos.

**C: O governo mantém o interesse para com essa instituição?**

**S:** Acho que esse é o grande desafio de todas as instituições de preservação no Brasil, que é lidar com o interesse dos Estados, dos governos e, eu diria até, do setor privado em patrocinar os projetos porque a área de preservação do patrimônio, não só audiovisual, mas imaterial e material, eu acho que é sempre deixada em segundo plano pelo Estado de modo geral. Não vou falar particularmente da nossa gestão da Prefeitura, mas é uma questão em âmbito nacional. Tanto que a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual está formulando um documento, você participou. Tem esse documento formulado, para ser entregue ao MinC, para que venha de cima para baixo uma política mais ampla e mais abrangente para facilitar o trabalho das instituições porque, além de não ter uma diretriz nacional que oriente todas as instituições, não existe uma política forte de desenvolvimento dessas áreas e formação de técnicos capacitados,

aquisição de equipamentos, um sistema único para dar acesso ao cinema digital, então cada instituição tem o seu, adapta de alguma forma. Nós estamos usando o Pergamum, que é um sistema que vem das bibliotecas. Então eu acho que a falta dessa política nacional, acaba impactando no âmbito regional e local. Temos esse desafio, então. A Prefeitura mantém hoje os custos da instituição, a folha de pagamento, as contas...

**C: Os funcionários daqui são em sua maioria concursados.**

**S:** Isso. O curso de manutenção da instituição é feito com recurso direto da Prefeitura, mas esse trabalho de difusão do acervo, de preservação, de restauro, é feito via parcerias, projetos, outras fontes de financiamento, com alianças, com parcerias, que nos permitem ampliar às vezes nosso escopo de atuação. É um enorme desafio e eu acho que precisa ter uma clareza maior e entender o audiovisual como patrimônio, que está ligado à nossa História, à nossa identidade, à nossa memória coletiva; associar a História com a Política. Eu acho que esse entendimento ainda não está claro para o Estado.

**C: Você acredita então que é importante a participação das instituições de preservação em eventos como a Conferência de Cultura, para entender, por exemplo, os mecanismos que viabilizam esses projetos, essas parcerias?**

**S:** Sim, é extremamente importante, não só nossa participação, mas o MIS começa a atuar na construção das políticas públicas para o setor audiovisual. No próximo ano, o MIS vai orientar a criação do plano setorial do audiovisual, que é um plano que orienta todos os setores do audiovisual, da preservação à produção, a formação, a difusão, o acesso. É um plano que terá a construção conduzida pelo Museu da Imagem e do Som, mas será construído com a classe, com as pessoas do setor audiovisual, para que nós formulemos um documento que reforce a atuação não só do MIS, mas da Fundação, da Prefeitura, em relação à preservação, à difusão, ao acesso, à formação. Então nossa participação das conferências, vamos propor, a partir do próximo ano, reuniões públicas, que são espécie de conferências, pegando como base o que foi proposto na Conferência de Cultura de 2015, nas conferências anteriores, aquilo que foi discutido pela ABPA, cruzando essas informações.

**C: Que é uma coisa que falta também, o diálogo entre os setores, da produção com a preservação, para conseguir fortalecer isso.**

**S:** Exatamente, então é tentar trazer através desse momento de encontro, a formulação desse plano do audiovisual e as várias visões que estão aí implicadas: a preservação, com as discussões

que são propostas pela ABPA; a questão da indústria do audiovisual, com as discussões que são levantadas hoje na Câmara da Indústria do Audiovisual; as perspectivas da Associação dos Cineastas Independentes, que foi criada recentemente; o Fórum do Audiovisual; o Fórum dos Festivais; juntar todos esses setores partindo do que foi discutido na Conferência de Cultura e tentar trazer todos esses pontos de vista para criar um plano, uma política que seja única e que dialogue também com o Estado. A Prefeitura e o Estado dialogando também no sentido de criar uma política.

**C: Posso falar então, considerando as coisas que você já me falou, que a aprovação do Plano Nacional de Preservação Audiovisual facilitaria os repasses?**

**S:** Eu acredito que sim, eu acho que sensibiliza, que levanta a bandeira dessa causa, da importância da preservação. Eu acho que é um documento importantíssimo.

**C: Adiantando um pouco a questão da legislação, a Lei de Acesso à Informação implicou em alguma coisa, alterou alguma coisa o acesso nesse acervo?**

**S:** A lei prevê que qualquer interessado possa ter acesso. Eu acho que ela regulamenta, sobretudo, quando se está lidando com documentos institucionais, administrativos. Aliás, ela regulamenta de forma geral. Acho que ela impacta de forma mais incisiva quando se trata de documentos administrativos, sigilosos. Eu não estava aqui em 2011 ainda, não sei se na época da implantação da lei houve algum impacto, mas eu acredito que tenha sido um impacto pequeno porque nosso objetivo aqui já é dar acesso, não existe no nosso acervo nenhuma barreira. Estamos trabalhando para conseguirmos dar mais e mais acesso.

**C: Mas com relação a acervos de cineastas como, por exemplo, do Tony [Vieira]?**

**S:** Podemos dar acesso *in loco*, podemos veicular inclusive no âmbito de uma exposição nossa, de um evento nosso. O que não podemos fazer é emprestar esses materiais para que sejam veiculados para além da nossa alçada, da nossa instituição. O acesso *in loco* a qualquer material, a pessoa tem direito, tem acesso. Agora a veiculação desse material já é outra história, para isso, ela teria que pedir uma licença, uma autorização para a família, para a produtora, para a distribuidora, para o cineasta, para algum responsável detentor daqueles direitos, mas o acesso *in loco* é garantido.

**C: Finalizando, quais são as dificuldades atualmente encontradas para a manutenção desse acervo e dos equipamentos tanto na unidade da Álvares Cabral quanto Santa Tereza?**

**S:** Nosso maior desafio é com relação aos recursos humanos porque temos uma equipe aqui extremamente qualificada, com uma pessoa de cada área, mas é uma pessoa. Então o que deveria ser uma equipe para cada área, para a área de conservação, para área de programação no Cine Santa Tereza, nós temos uma pessoa representando cada área: um historiador, um museólogo, um arte-educador e algumas áreas não têm nenhum profissional técnico qualificado para atuar. Por exemplo, hoje não temos em Santa Tereza um bibliotecário e temos lá uma biblioteca. A equipe vem fazendo às vezes do bibliotecário. Nós não conseguimos contratar ainda. O nosso educativo aqui trabalha com uma técnica e uma estagiária, quando na verdade é um trabalho que deveria estar sendo feito por uma equipe. É um trabalho que demanda muito e às vezes vamos receber uma turma muito grande, tem que deslocar pessoas de outras áreas para fazer o atendimento. E o próprio tratamento do acervo. Todo esse trabalho é muito minucioso, permanente, lento e contínuo, ou seja, quanto mais gente trabalhando com esses acervos, mais ágil conseguimos resolver inclusive questões de acesso aos materiais, de catalogação, de descrição, de organização. Então o maior desafio nosso é lidar com uma equipe reduzida, para um trabalho muito grande. O nosso acervo é muito numeroso, o atendimento em Santa Tereza é muito numeroso, o número de atividades, de ações que estão acontecendo lá diariamente é uma coisa vertiginosa. Então precisamos aumentar a equipe. Em termos de recursos técnicos e infraestrutura, nós temos um projeto para ampliação do nosso acervo com a construção de um anexo. É um projeto que está hoje no edital do IBRAM, aguardando aprovação e prevê a construção de um anexo para aumentar as reservas técnicas, futuramente adquirir novos equipamentos. Aqui na Álvares Cabral mesmo, na área externa que temos no jardim. É um desafio também o espaço porque hoje estamos com um problema grande de espaço, não só para a equipe trabalhar, mas principalmente para o acervo e de equipamentos. Precisamos de mais capacidade de armazenamento, sobretudo para o acervo digital, precisamos urgentemente dos scanners. Para preservar a película. Já é uma discussão que precisa ser introduzida nas instituições de preservação que é o restauro digital, a preservação digital. Não podemos mais atuar como se o digital não existisse. Precisa trazer essa discussão e aí é um desafio de melhorar nossa estrutura para dar conta de atender isso.

## **ANEXO VI – ENTREVISTA COM SORAIA NOGUEIRA**

**Entrevista sobre Acervo do MISBH**

**Entrevistada: Soraia Nunes Nogueira**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 28/10/2016**

**Duração: 24m42s**

**C: Soraia, primeiramente eu queria saber qual a sua formação.**

**S:** Eu sou formada em Artes, com habilitação em Cinema de Animação; sou mestre em Arte e Tecnologia da Imagem, na linha de preservação. Meu projeto é sobre colecionismo cinematográfico e envolveu essas questões de preservação. E o doutorado também em Arte e Tecnologia da Imagem sobre restauração em animação, não “de” animação, mas “em” animação. Tudo pela Escola de Belas Artes da UFMG. E sou também especialista em Artes Visuais pelo SENAC.

**C: Quanto tempo você trabalha aqui no MIS e que cargo você ocupa?**

**S:** Eu entrei aqui depois de dois anos do concurso, em 2010, e estou aqui até hoje. Nunca mudei de instituição dentro da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. O cargo é de técnico de nível superior em Artes Visuais.

**C: Falando um pouco sobre a política de acervo, já foi finalizada, já foi implementada, fiquei sabendo que ela foi publicada, não? E o plano de trabalho foi totalmente estabelecido?**

**S:** Sim.

**C: O que mudou no seu trabalho, especificamente, com a modificação do CRAV para MIS?**

**S:** Continua a falta de dinheiro, continuam as dificuldades. Sinceramente, nada. Para mim não alterou nada porque o acervo continua o mesmo, de audiovisual. Desde que eu entrei, havia muito descaso da própria Fundação, em relação ao antigo CRAV e, aos poucos, veio uma gestora e a Fundação começou a olhar para nós. Mesmo assim, acho que ainda falta muito para ela nos apoiar, por exemplo, com divulgação e uma série de coisas. Em relação ao passado e

agora, estamos conseguindo executar mais projetos, tudo que antes não conseguíamos, era muito mais difícil.

**C: E com a criação do MIS Cine Santa Tereza? Ele já está alcançando um braço de difusão desse acervo? O que mudou?**

**S:** Foi muito bacana para essa questão de divulgação, de ter outro espaço para exposição, para, vamos dizer, dar “saída” ao acervo. Mas eu acho que também dificultou porque você não pode criar instituições sem dar suporte de funcionários, estrutura, de mobiliário, de tudo, inclusive sem ter dinheiro. Isso está acarretando problema sério de sobrecarga de trabalho. Eu não entrei no revezamento para o trabalho lá porque, para mim é muito difícil, onde eu moro tem que pegar até Uber. Final de semana então com o MOVE... Acarretou isso, o revezamento da equipe aqui com a equipe de lá, ter que suprir essas necessidades de horário. Havia a necessidade de abrir mais sessões de cinema, que é interessante até porque o público vem requisitando e pelos projetos que vêm dando muito certo, mas a equipe não tem tempo porque não é só ir lá e trabalhar.

**C: A equipe é pequena para os dois espaços.**

**S:** Exatamente. E não é só o trabalho de lá. Nós temos que executar e resolver muita coisa daqui. Em relação a isso, complicou bastante mas é um espaço muito interessante.

**C: Eu queria que você falasse um pouco sobre o Projeto Preservando a Animação e como foi estabelecido o diálogo com a Escola de Belas Artes para a execução desse projeto.**

**S:** Eu entrei no doutorado lá na Escola de Belas Artes em 2011, justamente com foco na preservação em animação. Como minha formação e minha vida acadêmica sempre foi lá, inclusive com orientação do professor Luiz Nazario, com alguns projetos voltados para a preservação. Como eu trabalhava aqui com preservação, eu criei um projeto que fosse juntar o útil ao agradável, que servisse ao MIS e ao trabalho daqui, que na época ainda era CRAV. Eu ganhei Bolsa Sanduíche, acabei indo para a Itália. Depois de um ano e com orientações do Nazario, meu projeto teve uns ajustes, que foram pertinentes e necessários e foi fechado na questão dos paralelos, convergências e divergências entre o restauro fílmico e os processos de animação. Quando eu apresentei isso para o Nazario, nem ele nem alguém da área de preservação e restauração achavam que tinha alguma coisa a ver, mas acabei mostrando que tinha. Eu fui para a Itália, fiquei um ano com Bolsa Sanduíche, como essa pesquisa tinha muita coisa a ver e ia trazer benefício para o MIS, eu inclusive ganhei licença remunerada. Com o

retorno, fiquei mais seis meses de licença para terminar – um direito do servidor público -, terminei e, durante esse período, pensei porque tem muito a ver com minha pesquisa, as dificuldades e a falta de um trabalho efetivo na questão da preservação da animação tanto dos filmes quanto dos artefatos de animação.

**C: O que entrelaça as suas duas pesquisas: a de mestrado e a de doutorado.**

**S:** Justamente porque eu vi a dificuldade e a pontualidade de alguns trabalhos no mundo, por exemplo, na Cinemateca Francesa, logicamente, nos Estados Unidos, onde se concentra o maior número de acervos de animação, principalmente porque eles já têm essa linha de produção industrial do cinema principalmente de animação com o Disney. Tem uns 94, se não me engano, acervos de animação, comparando com o mundo que são um, dois, três por país. Enfim, com isso, surgiu essa minha ideia de criar esse projeto para que eu pudesse aplicar, desenvolver, explorar isso. Ao longo do meu projeto de doutorado e quando eu estava lá na Itália, eu fui coletando muitas coisas inclusive de cartazes cinematográficos que eu sabia que eram pertinentes, necessários para nós desenvolvermos, para trazer informações para aqui sobre scanner digital de filmes para crescer e complementar o trabalho do MIS daqui. Com isso, antes de eu viajar para a Itália, eu já estava organizando o I Seminário de Preservação, quando era CRAV ainda. Eu saí antes de ter o seminário e a equipe continuou a finalização do seminário. E, como já teve este, já estava programado para ter outro esse ano. Para variar, não tinha verba nenhuma para esse ano e tínhamos que executar. Na reunião de equipe, fomos sugerindo. Victor inclusive sugeriu fazermos um seminário sobre a preservação do carnaval e eu apresentei esse, que já estava todo formalizado. Acabamos optando por isso porque havia esses parceiros que poderiam acrescentar muito para esse tipo de evento. Inclusive, se não me engano, nessa reunião, já tínhamos um retorno muito interessante do MIS Cine Santa Tereza de sessões de cinema de animação que lotaram. Por isso, resolvemos fazer isso. Os parceiros – Anima Mundi, a Escola de Belas Artes, entre outros – foram escolhidos porque têm relevância em relação à história do cinema de animação, à abertura de escolas aqui no Brasil, inclusive de preservação audiovisual, criando acervos de animação. Até agora, logicamente, nenhum deles fez um trabalho voltado diretamente para a restauração de artefatos e de pesquisas, para dedicar um lugar para acervos de animação. Eles são importantes nessa área. Tentamos também com o Anima Mundi, mas por questão de verba de edital, esse ano eles não vieram para Belo Horizonte. Inclusive, na época do meu doutorado, eu fui ao Rio de Janeiro, conversei com o pessoal e eles já têm uma ideia de

criar um museu da animação, mas, por enquanto, acho que está parado também. E o outro era a Escola de Belas Artes, principalmente porque além do acervo, também foi um dos núcleos de produção de animação na década de 1980, 1990 quando o *National Film Board* vem implantar esses núcleos profissionalizantes e de ensino de animação no Brasil. E a Belas Artes foi um dos únicos que vingou, chegando a virar um curso de graduação de Cinema de Animação, incluindo aí pesquisas de mestrado e doutorado que vêm sendo desenvolvidas. Então esse diálogo foi muito interessante e aberto, principalmente foi parte dos professores, que são feras tanto quanto à pesquisa quanto a serem profissionais de animação na prática. E tem uma história muito interessante para contar, para colaborar.

**C: Você tem ideia de novos projetos nessa área para o MIS?**

**S:** Tenho, já tem alguns engatilhados. Esse período está muito complicado por causa da crise, políticas e outras questões. Já temos um histórico de dificuldade financeira e agora, parece, está pior. Mudança de governo... Desde que eu entrei, não consegui aplicar muita coisa à restauração, que acho que é uma coisa que tem a crescer e colaborar demais na área de preservação, criando, aqui em Minas Gerais, o MIS como uma referência disso. Então um desses projetos que entramos e um dos tópicos que colocamos para que ele fosse selecionado, foi o curso de capacitação – eu fiz o planejamento de aula, que eu daria -, incluindo três turmas: uma para os funcionários do MIS, outra para o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e outra para o público externo. E que dará espaço para conscientização. Esse é um dos projetos que falo que é linha base, o principal, que estou esperando acontecer. A CAPES, justamente por causa da Bolsa Sanduíche, vem me acompanhando, tem documentações que preciso dar o retorno. Depois que finalizou esse projeto da Bolsa Sanduíche, eles mandaram e-mail solicitando que enviasse projetos que pudessem colaborar para eles estarem divulgando. É o que eu pretendo fazer. Eu falei que, até agora, eu não tive trabalho efetivo na área de restauração fílmica porque envolve tudo, desde educação de cor, de som, de estudos que eu queria passar muito para a equipe desenvolver isso, mas que fiz algumas palestras voltadas para isso. Antes de eu sair da licença, eu fiz uma palestra no Projeto Audiovisual em Debate, que eu falei dessa questão da preservação de animação. Sexta-feira passada, tivemos encontro do REMIG, que foi inclusive para discutir essas questões do digital e do analógico e eu trouxe também, principalmente com minha pesquisa, essas questões, comparando a evolução do analógico para o digital, mas no âmbito da preservação fílmica, do audiovisual. Tanto é que o Yuri Mesquita falou da preservação de

documentos do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e a Renata Baracho, que é professora de Arquivologia da UFMG. As apresentações dos dois foram fantásticas, o pessoal inclusive também gostou muito da minha, que foi um campo novo para eles. Que é o que eu falo, nós temos que trazer essas questões, divulgar, discutir, ter esses cursos, que acho que estão faltando inclusive no próprio CECOR. Eu sempre bato na tecla, o pessoal de lá é muito competente, reconhecido, mas falta abrir um pouquinho o campo e começar a assumir que tem a preservação do audiovisual e que cabe a restauração digital e eu tenho três argumentos muito claros com relação a isso. Falta isso para eles porque são um lugar de referência, não só daqui, mas do Brasil e do mundo, com trabalhos maravilhosos. Então eu acho que peca isso no CECOR, nas escolas, com a formação em educação patrimonial de preservação no Brasil como um todo e na Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, eles discutem isso, mas tem que parar de discutir e colocar em prática.

**C: Você acredita que essa multidisciplinaridade da equipe do MIS tem sido essencial para a criação de projetos para fazer a manutenção do acervo?**

**S:** Com certeza. Por exemplo, Rafael Rajão, que saiu daqui, era ótimo com projetos. Tanto é que esse projeto espanhol do ADAI, que lidou com os acervos de cartazes de filmes, que ele formalizou. Cada um tem uma função específica que vem colaborando.

**C: E é uma das poucas instituições que tem pessoas com várias formações.**

**S:** Sim. Uma coisa que eu sinto muita dificuldade é que, por causa do cargo, eu sinto um pouco de preconceito. Por exemplo, meu cargo é de Artes Visuais. Eu venho de uma faculdade de Cinema de Animação, não que eu seja profissional, mas muito a partir de meu conhecimento adquirido por pesquisas de mestrado e doutorado, tenho base para discutir questão de documentos, de gestão de documentos, que vão além... Às vezes, por causa do serviço público, ficamos amarrados na questão da formação e não te dá margem, às vezes, para você trabalhar com outras coisas. No meu cargo, por exemplo, não está como restauradora, mas eu falo sobre essa restauração digital, condições de conservação e restauração digital e física também de filmes, de película. Eu estou falando isso com relação às minhas capacidades, não desmerecendo outros profissionais que são fundamentais para desenvolver o trabalho do MIS.

**C: Você já falou sobre a sua experiência de intercâmbio. Eu queria saber o quanto a sua experiência enquanto animadora, vinda do curso de Cinema de Animação, auxilia no trabalho com o acervo do MIS e como ela viabiliza outros projetos?**

**S:** Não só com o trabalho do MIS, meu projeto, por exemplo, do doutorado, logo quando eu voltei do intercâmbio muitas coisas desses softwares de edição, essa parte prática me deu bagagem para trabalhar com isso. Lógico que eu fui estudando para desenvolver mais. Essa questão de animação é até um tema que eu abordo e foco muito na tese de doutorado, que o animador tem um pacote enorme que vai da sua formação, dos princípios de animação, de tudo que envolve animação, para trabalhar com isso, mas o que faltava, e eu tive no período do mestrado e do doutorado, essas bases teóricas de preservação. Então colaborou e vem colaborando enormemente para o acervo desde as questões teóricas até as questões práticas, de editar um vídeo mais voltado para a preservação; tratamento das imagens do acervo dos cartazes. Me deu uma margem enorme para trabalhar com isso.

**C: Quais as dificuldades que você tem em seu cotidiano de trabalho com relação à manutenção desse acervo? Você já falou de algumas, que a equipe é pequena, que fica sobrecarregado...**

**S:** A questão de equipamentos, tanto digitais, de softwares, hardwares, de montagem do equipamento de som antigo analógico. Adquirir um scanner digital porque com esse equipamento será possível fazer restauração digital, captar áudio, que é um campo específico do audiovisual que é pouco explorado nos acervos e que falta dedicar mais a isso. Tem uma referência fantástica, que me ajudou demais no doutorado, que é o José Luiz Sasso, não só como restaurador de som, mas como profissional que faz trilha sonora e fez muitos filmes importantes da história do cinema brasileiro. Então é algo que falta nos acervos. As dificuldades aqui são principalmente essas, a falta de dinheiro, a falta de comunicação, que é terrível...

**C: Você acompanhou um pouco da ABPA na CINEOP, do Plano Nacional de Preservação Audiovisual. Como você acha que isso facilitaria esses projetos?**

**S:** A partir do momento em que você já tem um plano, como diretrizes bem fundadas por uma grande parte de profissionais que lida, já trabalha e tem experiências nessa área, fica muito mais fácil. Acho que a Laura Bezerra falou que é muito mais fácil você ter isso e cobrar do que não ter nada e cobrar, sem ter uma base. Então isso facilita demais e, acho, vai ajudar demais essas questões, nem que seja para mudar alguma. Por exemplo, “precisava disso...”. Já tem um início, uma base para começar a cobrar, para criar outras ações voltadas para isso, diante do governo e de outras instituições, ações, políticas, voltadas para a preservação audiovisual.

## **ANEXO VII – ENTREVISTA COM VICTOR LOUVISI**

### **Entrevista sobre Acervo do MISBH**

**Entrevistado: Victor Louvisi**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 10/11/2016**

**Duração: 32m04s**

**C: Victor, primeiramente qual a sua formação?**

**V:** Eu sou formado em jornalismo pela PUC-Minas, também fiz uma especialização em Organização do Conhecimento para Recuperação da Informação, na UNIRIO e mestrado em Ciência da Informação aqui na UFMG.

**C: Quanto tempo você trabalha aqui no MIS e o cargo?**

**V:** Se eu não me engano, estou aqui desde final de 2012.

**C: Você veio depois da maioria do pessoal que entrou no último concurso então?**

**V:** Sim. Eu sou do Rio de Janeiro e vim para Belo Horizonte por conta do concurso. Então eu entrei na Fundação Municipal de Cultura em 2010, comecei a trabalhar no Abílio Barreto e depois eu vim para cá. Vim como transferência para cá num momento em que já estava sendo discutida a questão da mudança para museu, meio que com o intuito de fazer o plano museológico.

**C: No que cabe ao museólogo, como essa política e o plano museológico facilita o seu trabalho?**

**V:** A política vem exatamente no sentido de “barrar” acervos que não têm nada a ver com a missão da instituição e, ao mesmo tempo, facilitar no sentido de descarte de acervos que não tenham nada a ver com a política, a missão, a visão da instituição. Então, primeiro que todo museu, toda instituição de memória tem que ter uma política de aquisição e descarte. No caso do MIS, sendo um museu, é obrigatório ter uma política por conta do Estatuto Brasileiro de Museus. Ajuda muito ter uma política para orientar o nosso trabalho de processamento de acervo, de entrada, de saída de acervo na instituição. A gestão do acervo mesmo. Quando não tem política – e a política é não ter política -, entram vários tipos de acervo e fica muito

complicado você trabalhar com acervos, fazer uma exposição, uma ação educativa ou outra ação qualquer, se esse acervo não tem a ver com a missão da instituição, o propósito da instituição. Então essa política é um dos documentos básicos para os museus e para qualquer instituição cultural, em minha opinião. Para o museu é muito importante, e nós vemos que muitas instituições não têm essa política. Tem na cabeça das pessoas, mas não têm esse documento debatido, formal, mesmo que temporário – sabemos que as coisas mudam -, mas ter no papel oficializa. Entra um gestor, ele tem uma ideia, entra outro, outra. Tendo um documento fica mais formal e, para mudar isso, tem que ser discutido. Tudo bem que vivemos num país em que as pessoas não respeitam muito a lei, elas respeitam quando interessa, ainda mais uma política dentro de museus. Vivemos um momento em que a coisa pública é muito pessoal ainda. Mistura-se a coisa pública com o pessoal, então, a pessoa tem uma ideia do que é uma instituição e vai lá, recebe acervos sem passar pela política; ou quando tem uma comissão, nem consulta a comissão. Então temos que amadurecer ainda esses instrumentos legais: política, plano museológico, comissão de acervos. Nós do MIS avançamos bastante, mas tem instituição aí que o diretor é quem manda. A política é da cabeça do diretor. Aí é complicado, porque entra outro diretor e adota outra política, fica um acervo nada a ver. No futuro, sofre o historiador, o museólogo, o bibliotecário, que trabalharão com esse acervo e que terão que ver relação em algo que às vezes não tem relação alguma.

### **C: O que mudou do CRAV para o MIS?**

**V:** Bom, sendo museu, agora temos alguns deveres que estão do Estatuto Brasileiro de Museus. Nós temos uma regulamentação, uma lei, tem o Instituto Brasileiro de Museus – que mudou muito a figura da Museologia no Brasil. O Estado Brasileiro de Museus estabelece alguns critérios, entre eles, o plano museológico, uma política de acervos, ter um museólogo na instituição. Mas, como eu te falei, no Brasil, as leis são colocadas no papel e não são cumpridas. Vivemos num estado democrático de direito, mas conforme a legislação e quem está no poder, isso será respeitado ou não. Em termos de trabalho, mudou mais ou menos porque eu entendo que o CRAV já vinha fazendo ações museológicas no decorrer de sua existência: já tinha exposição aqui, acervo e coleta de acervo, já tinha produção de acervo. Inclusive o CRAV foi uma instituição preparatória para ser um Museu da Imagem e do Som. Desde o início já estava estabelecido que seria um Museu da Imagem e do Som. Isso é uma característica de Belo Horizonte: primeiro eles criam um centro de referência para depois criar um museu. Isso

aconteceu no MIS, está acontecendo no Museu da Moda, há um Centro de Referência à Cultura Popular que estão dizendo que vai virar museu também. Então é uma característica de Belo Horizonte, criam uma instituição preparatória, não sei por que já não fazem logo direto, já que esses centros de referência acabam fazendo um trabalho de museu. Inclusive já estão cadastrados no Sistema Nacional de Museus, já estando nessa lógica do Estatuto Brasileiro de Museus, então teriam que fazer um plano museológico, contratar um museólogo. As pessoas esquecem um pouco isso, que quando você se cadastra ou está ligado ao IBRAM de alguma forma, faz ou manda algum projeto para o IBRAM, você está meio que dentro dessa legislação, você se caracteriza como museu ou uma instituição que faz ações museológicas. Não existe uma Associação Brasileira de Centros de Referência, fica muito solto: o que é um centro de referência? Ainda tem essa discussão. Centro de Referência, em minha opinião, é um local que você recolhe informações sobre determinada área, não necessariamente precisa ter acervo. Por exemplo, tem Centro de Referência do Menor, Centro de Referência da Mulher, Centro de Referência da Moda. Então é um lugar que você reúne informações e, às vezes, acervo, no sentido de conter informação, como documento. Por isso que, muitas vezes, o centro de referência recolhe acervo porque ali também tem informação. Enfim, essa para mim é a principal mudança: ter uma legislação. Agora em termos de trabalho, eu acho que é uma continuidade porque o CRAV já fazia ações museológicas. Em termos de acervo, aqui se caracterizou muito com o acervo audiovisual em película, de imagem em movimento, e já recolheu também tridimensional, fotográfico. No meu trabalho aqui, temos tentado trabalhar com outros tipos de acervo, isso é carro forte do MIS, mas entendemos que como museu, os outros acervos, que não são estão em suporte película, devem ser tratados na mesma categoria. Claro que existem prioridades. Qualquer instituição tem acervos que são prioritários, você vai ao Louvre e é a Monalisa. O ser humano faz categorias do que é mais importante e o que não é. Como aqui existem imagens em movimento que outras instituições não têm sobre Belo Horizonte, têm-se essa prioridade e ele foi criado para isso também, basicamente, recolher acervos de imagem em movimento, mas tentamos fazer um trabalho de tentar tratar os outros acervos. Os problemas são: falta de pessoal, não temos um sistema para colocar o material – estamos tentando implantar o Pergamum – online, para os outros acervos também estarem em evidência. Afinal, estão aqui, sendo aguardados, e temos que dar uso museológico para esses acervos. Tentamos fazer algumas ações como O Acervo em Foco, mas, por falta de dinheiro, não conseguimos fazer no MIS Cine

Santa Tereza tipo uma peça do mês e ele ficar exposto lá. Por falta de recursos, não fizemos. Estamos fazendo essa ação virtual, para mostrar que existem outros tipos de acervos também. Futuramente, queremos trabalhar mais com o acervo fotográfico, que não está digitalizado. Estamos fazendo o plano de classificação para começar a processar o acervo, catalogar etc. Essa mudança para museu dá alguns direitos, mas também deveres que muitas vezes não são respeitados, pela característica brasileira. É uma continuidade de trabalhos, já que o CRAV já fazia ações museológicas, era praticamente um museu. Claro que, dentro da equipe, existem outras ideias, que achavam que era melhor ser uma cinemateca ou outro tipo de instituição, mas, recuperando os documentos, vimos que, desde o início, era para ser Museu da Imagem e do Som. Inclusive isso está no Plano de Governo do Márcio Lacerda, isso foi uma promessa de campanha dele. Dentro do Plano Nacional de Museus, existe uma categoria Museus de Imagem e do Som e de Novas Tecnologias. Então a área tem metas a serem alcançadas até um período, 2018. Existem algumas ações, tipo um plano museológico macro, da área. Claro que tem que avaliar como isso está sendo feito, se estamos sendo incorporados a isso e a pertinência, mas a área de museu já está mais consolidada, digamos assim. Mesmo que não percebamos isso ou que a lei não é cumprida, a área de Museologia, dos museus está mais consolidada do que centro de referências. Já tem Plano Nacional, já tem Política Nacional de Museus, um Sistema Brasileiro de Museus, cadastro nacional de museus, semana de museus etc.

**C: O que mudou com a criação do MIS Cine Santa Tereza? Como é feita a difusão do acervo tridimensional?**

**V:** Havia a ideia de fazer esse projeto do Acervo em Foco, que agora está engavetado, que eram exposições temporárias lá e focar o acervo. Além disso, teve de inauguração que foi sobre os cartazes, já tem um uso. E acho que lá é muito recente ainda, tem que ver a dinâmica do espaço, há uma demanda da sociedade civil de Santa Tereza de usar para outras coisas. Estamos vendo como conciliar essas coisas. Eu faço parte da comissão local, representando o Sistema Municipal de Museus e tenho participado de reuniões, sempre há embates sobre o uso do espaço, principalmente da sala multiuso: as pessoas querem fazer exposições do pessoal do bairro, música. Temos que aliar com a própria missão do Museu. Agora para acervo audiovisual, tem um potencial enorme, que é passar os filmes daqui do acervo. Isso tem acontecido com vinhetas dos cinejornais. Acho que conseguindo digitalizar nosso acervo, será tranquilo passar lá. Faltava esse braço de exibição. É muito recente, temos alguns gargalos aqui: a questão da digitalização

do acervo, o processamento do acervo. Mas lá tem potencial tanto para difundir o acervo de imagem em movimento quanto o tridimensional, fotográfico.

**C: As exposições que ocorrem no MIS Cine Santa Tereza viabilizam o acesso de usuários que vão até lá virem conhecer a unidade da Álvares Cabral?**

**V:** Eu acho que eles ficam curiosos, “Ah, esse acervo é do Museu da Imagem e do Som”, ter uma exposição lá, acho que dialoga com o que está acontecendo aqui e vice-versa. Tentamos sempre dizer que existem ações lá, tem o panfleto aqui com a programação de lá. Tendo exposição lá, acho que o pessoal vai ficar com interesse de conhecer aqui.

**C: Há previsão de novos projetos de exposição do tridimensional no Cine?**

**V:** Ainda estamos avaliando, mas com certeza, existe muita potencialidade para expor o acervo lá. Acho que isso depende de recurso, de pessoal. Nós ainda não temos um projeto para outra exposição. Vai ter uma exposição agora Preservando a Animação, mas o acervo é de fora. Para o ano que vem, ainda estamos avaliando o que será feito lá.

**C: Esses projetos são ou tentarão ser viabilizados pelas leis de incentivo ou patrocínio de instituição privada?**

**V:** Sim.

**C: Você acredita que multidisciplinaridade da equipe do MIS foi essencial para a criação desses projetos e para a manutenção do acervo?**

**V:** Eu não vejo tão disciplinar porque a Museologia e a Conservação estão próximas, com História também. Aqui como trabalha com audiovisual, eu acho até interessante ter o pessoal de Cinema, de Animação. É igual ao Museu da Moda, vai ter um museólogo, conservador e alguém da Moda. Sempre que tem um museu, tem que ter um profissional ligado aquela área. Eu também acho que quanto mais diverso, melhor.

**C: Às vezes o pessoal acha que colocar, por exemplo, um historiador para lidar com um museu ou acervo já é suficiente para resolver o problema.**

**V:** Eu acho que isso é uma característica daqui de Minas Gerais, até porque esses cursos de Conservação, Arquivologia, são novos, então acabava que o historiador fazia todo esse trabalho. O mercado para o historiador era muito grande, ele se especializava, por exemplo, em conservação. Muitos são especializados em alguma área. Tinha uma diversidade muito grande, conforme os cursos foram sendo criados, essas vagas estão sendo criadas por profissionais que fizeram opção por aquela profissão. Acho que daqui para frente essa diversidade vai aumentar.

Espero que tenha museólogo, arquivista, conservador e profissional da área principalmente, para dialogar. Nós temos alguns embates aqui, mas são discussões interessantes. Ter só um tipo de profissional fica apenas uma visão. Acho importante ter os outros profissionais para ter uma discussão rica e ter mais fundamento.

**C: O quanto a sua experiência enquanto museólogo é importante para essa instituição?**

**V:** Experiência é sempre importante, ter outras visões, trabalhar em outros lugares. Você meio que faz a comparação entre o que está sendo feito aqui e como foi feito lá ou não está sendo feito aqui. Eu acho que a experiência, para qualquer profissional, vai acrescentando. No meu caso, como já trabalhei em algumas instituições do Rio e do Museu Histórico Abílio Barreto, trago essas informações. Por exemplo, a experiência de ter uma Comissão de Política de Acervo no Abílio Barreto, foi trazida para cá. Claro que aqui pode ter outro nome, ou ter até existido, mas sempre trazemos essa experiência e outras.

**C: Você falou que há uma dificuldade quanto ao número de pessoas que trabalha na instituição, que é escasso. Quais são as outras dificuldades apresentadas no seu cotidiano de trabalho?**

**V:** Tem a questão do recurso também. Na área da cultura, infelizmente, há anos nós percebemos que o problema das instituições é sempre falta de pessoal e recurso. A equipe gosta do que faz, sabe da importância do trabalho, nós desdobramos, fazemos outras ações, às vezes até fora do que fomos contratados. Essa falta de pessoal e recurso atrapalha muito, você fica com uma carga de trabalho muito grande, tem a questão do estresse. Nós queremos fazer muita coisa, temos muito projetos, mas fica engavetado. Esse do Acervo em Foco, como falei, e outros que queremos fazer: digitalização de acervo, catalogação, exposições. Estamos com uma exposição aqui que vai fazer um ano e queremos trocar, mas não temos recurso e achamos também que é importante manter uma exposição aqui, então vai ficando. Isso atrapalha também a imagem da instituição lá fora “Só tá essa exposição aí? Não tem outra?”.

**C: É porque renovando você atrai mais pessoas, consequentemente.**

**V:** Mais atenção.

**C: Você acredita que o Plano Nacional de Preservação facilitaria esse repasse de recurso ou não?**

**V:** É sempre importante ter esses planos. Por mais que, aquilo que te falei, que a lei não é cumprida. Ter isso no papel não é uma garantia, mas é algo que a área está se movendo, já teve

uma discussão, tem uma base para ser cobrado. Pela experiência do Plano Nacional de Museus, eu vejo que muita coisa foi feita. Tudo bem que era outro momento, outro governo, outro Brasil. O Brasil muda muito rápido, o Plano Nacional de Museus tem 12 anos ou mais, eu acho. Nós percebemos que a área da Museologia já aumentou o público, abriu mais museus, até a quantidade de vagas em concursos para museólogo – que nunca existiram – têm mais. A área já está sendo mais conhecida, existem outros cursos de Museologia pelo Brasil, lançaram-se editais, teve modernização de museus, Sistema de Museus, Cadastro Nacional de Museus. Percebemos que houve um movimento, tudo bem que é o histórico, outra época. Eu acho importante o Plano Nacional de Preservação do Audiovisual, acho que já está atrasado isso, e discutir. Eu sou a favor desses planos, exemplo, Plano Municipal de Cultura. Tudo bem que acho que existem metas ambiciosas. Por exemplo, temos uma meta no Plano Municipal de Cultura que é: todas as instituições municipais de cultura serem acessíveis – no sentido físico – até 2018. Para o cadeirante entrar aqui e ser independente e isso com todos os espaços culturais da Prefeitura. Às vezes existem umas metas que, com o tempo, a pessoa vê que aquilo foi irreal. Aí tem uma modificação, mas pelo menos está ali documentado porque o problema desses planos é isso: ele ficar apenas no papel. “Fizemos um plano e está tudo resolvido”. Não é assim, é só um começo. É igual ao plano museológico, muitas instituições fazem e colocam metas de fazer não sei quantas exposições por ano, mas vai conseguir? Às vezes fica só um documento de gaveta. O problema todo é esse, esse é um documento realista, que tenha poucas metas, mas que sejam metas alcançáveis para não criar frustração.

**C: Inclusive esse plano em que você falou a questão da acessibilidade, tem outro problema que é a questão do prédio histórico, tombado, que é o que normalmente é cedido para receber esses acervos. Aí é mais complicado ainda fazer essa acessibilidade em um prédio assim.**

**V:** Eles adoram fazer isso, às vezes tem um secretário que acha interessante ter um museu de alguma personalidade, tem alguém querendo se desfazer do acervo, eles vão lá, juntam, a casa antiga com alguém que quer se desfazer e acham que aquilo é um museu. Eles adoram criar instituições culturais. Estamos vivendo esse momento na Prefeitura: criando instituição atrás de instituição, pouca gente. Ontem saiu o edital do concurso da Fundação, por exemplo, e não tem nenhuma vaga para museólogo e a Fundação está criando dois museus. Nós não entendemos. Eu acho que é uma política de criar coisas sem ter...

**C: Planejamento estratégico.**

**V:** Eu particularmente entendo que já tem muito museu. Às vezes a pessoa acha até que isso é polêmico, mas não, já temos museu... Uma ou outra área que não tem, tudo bem, por exemplo, aqui em Belo Horizonte não tem o Museu da Música. Tem o Museu do Clube da Esquina agora, que não sei como está, mas deveria ter um Museu da Música. Belo Horizonte tem uma produção musical muito interessante e não tem um museu para isso. E eles ficam criando as instituições sem ter gente, eu acho isso muito complicado. Acho que tem que fortalecer as instituições que já existem. Nós temos um acervo muito bom, poderíamos fazer várias ações aqui, mas por falta de pessoal, não conseguimos. Tem a questão dos Registros, muito importante, ligado a um projeto de história oral do CRAV, que produziu bastante conteúdo, queremos voltar com essa ação e não tem gente. Tem que fazer através de parcerias, estamos com uma com a Faculdade Newton Paiva com a qual vamos voltar a fazer registro do Projeto Memória do Jornalismo Mineiro, que havia aqui junto com o Sindicato dos Jornalistas. Então tem que fazer com parcerias porque não temos condições. Seria melhor fortalecer essas instituições do que ficar criando.

**C: É difícil fazer a manutenção de um monte de coisas se não tem pessoal, verba etc.**

**V:** É isso, eu acho que a instituição aqui está num caminho interessante com essas mudanças, fazendo o plano de classificação e começando a trabalhar com o acervo. E ver o que acontece futuramente.

**C: Você tem mais alguma coisa a acrescentar?**

**V:** O trabalho agora só está começando e tem muita coisa para fazer, muitos projetos, mas que estamos vivendo momentos difíceis em termos de dinheiro, de pessoal, e não estamos vendo uma perspectiva de mudança nisso, de trazer gente, ter recurso. Temos aprovado alguns projetos, mas é tudo através de projeto porque da Prefeitura direto... Mas muita coisa foi feita: tem o Cine Santa Tereza, alguns equipamentos foram comprados, estamos num momento, eu acho, até interessante da instituição. Tem até uma marchinha que nós fizemos quando o Gilvan era diretor, era mais ou menos assim:

*Se eu era Referência, agora eu sou MIS,*

*Foi tudo o que sempre quis!*

*Ar condicionado, gerador, nova infiltração no corredor...*

*Se eu era Referência, agora eu sou MIS,*

*Foi tudo o que sempre quis!*

## **ANEXO VIII – ENTREVISTA COM ISABEL BEIRIGO**

### **Entrevista sobre Acervo do MISBH**

**Entrevistada: Isabel Beirigo**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 10/11/2016**

**Duração: 47m53s**

**C: Isabel, primeiramente, queria que você falasse sobre sua formação.**

**I:** Eu sou formada em História. Eu tenho graduação e mestrado em História. Eu me formei na Universidade Federal de São João Del Rey, finalizei meu mestrado em 2012. Na verdade, o meu mestrado foi sobre a questão da memória, sobre o uso de memórias. Quando eu fui entrar na Fundação em 2012 e fui designada para vim para o Museu da Imagem e do Som, que na época chamava Centro de Referência Audiovisual, eu não fazia ideia de que espaço era esse.

**C: Você é do concurso da maioria dos funcionários daqui?**

**I:** Do concurso de 2008. Isso, esse concurso. Só que, para o meu cargo, teve um atraso no início das chamadas, do pessoal tomar posse e eu entrei exatamente no último ano. Porque foi feito em 2008, tinha o prazo até 2010, fez a prorrogação que é 2012. E aí eu fui entrar só em 2012. Mas quando falaram desse espaço, pensando na minha formação, eu não conhecia nada. Eles até usaram uma justificativa porque junto com o meu mestrado, eu fiz uma especialização que é de Mídias na Educação. E aí, quando eles falaram que eu viria para o CRAV, na época, eles usaram como justificativa a minha especialização em Mídias na Educação. Eu falei “Tá, tudo bem, vamos lá. Vamos ver o que dá e tal.”. Então, pensando em termos do trabalho que eu desenvolvo aqui hoje, na instituição, a minha formação em História foi muito boa, até mesmo o mestrado, eu acho que contribuiu muito para o que hoje eu consigo realizar aqui, mas eu não tinha uma formação específica dentro da área de Cinema nem dentro da área de preservação.

**C: E para lidar com as películas também...**

**I:** Exatamente. Então tudo isso, toda essa formação profissional foi adquirida no trabalho, no dia-a-dia do trabalho. Foi adquirida a partir de 2012, aqui diariamente.

**C: Que é o que a maioria das pessoas que lida com as películas faz.**

**I:** É. E eu acho que muito por falta de cadeiras dentro dos cursos nas universidades que focuem nesse tipo de acervo.

**C:** Atualmente só temos a da UNA, que é a disciplina que o José Ricardo dá aula.

**I:** Que na verdade é curta, restrita. Ok, ela é muito boa, acho que temos que tirar o chapéu para a iniciativa. Mas não atende a toda a necessidade que a área tem.

**C:** Tem uma de preservação de acervo na ECI, mas é uma coisa que não chegamos, na prática, a lidar com o acervo. Eu acho a do José Ricardo, ele trás os alunos aqui, então eles lidam mais.

**I:** Têm esse contato pessoal, físico. Pensando em Belo Horizonte, mas não só em Belo Horizonte, acho que no Brasil como um todo, essas iniciativas são bem pontuais ainda. O que falta talvez e, aí já entrando um pouco no seu estudo, em termos de política, é uma política pública que defina a necessidade disso existir dentro dos cursos.

**C:** O Plano Nacional de Preservação Audiovisual tem até uns itens sobre isso, estabelece metas, sobre a necessidade de dialogar diferentes áreas, entre elas a Arquivologia, a Conservação, a própria História, para ter disciplinas nas grades curriculares.

**I:** Na História, por exemplo, e isso eu acho que é quase geral. Eu estou falando da minha experiência da UFSJ, mas acho que é muito comum isso. Na História há um foco ainda muito grande no papel, no documento em papel. Lá em São João, tem um laboratório, que é o LABDOC e nele são trabalhos documentos do século XVIII, XIX, de Minas Gerais, especificamente. E os alunos da pós e dos cursos de História de lá têm a oportunidade de trabalhar nesse laboratório, de ter o contato direto com o documento, mas não vemos nada de acervo audiovisual por exemplo. É tipo, no máximo em aulas didáticas, vou discutir o uso do cinema na sala de aula, mas de tudo o que eu vi – claro que já tem um tempo que eu não estou lá - não se toca no assunto preservação de acervos audiovisuais enquanto documentos de pesquisa histórica e de outras áreas.

**C:** Na PUC, não sei se a nossa formação é na mesma época, de 2007 a 2010, era o filme como documento, mas sem ser o filme de arquivo ou da cinemateca.

**I:** É como você pegar a imagem quase como a ilustração e é muito mais do que isso, o próprio material te dá informações.

**C:** É, do tempo, do desgaste. A materialidade dele diz muito.

**I:** Isso, além disso, o que foi feito, quem fez, porque que foi feito. Tem uma série de questões aí que precisam ser discutidas. E eu acho que como discutir, prever essa discussão talvez seja um passo para que saísse dessas iniciativas pontuais para algo que realmente seja feito nos mais variados cursos, com mais frequência e que as pessoas possam ter uma visão mais aberta para esse campo.

**C: Qual o cargo você ocupa no MIS?**

**I:** Oficialmente, o nome do cargo é Técnico de Nível Superior em Patrimônio Cultural e é tipo um guarda-chuva, tanto no sentido das diversas formações que poderia entrar no concurso de 2008, ocupando esse cargo, quanto para o tanto de atividades que você pode desempenhar. Então esse é o cargo oficial, mas em termos práticos, o que eu faço hoje aqui no MIS, eu trabalho no processamento técnico do acervo fílmico, que é o nosso acervo de película, e do acervo videográfico, que é o acervo de imagem em movimento em outros suportes e que vai desde o suporte de fitas variadas até o digital, embora este eu não entre muito no processamento desse material. O processamento é não só da informação – não só a parte de indexação e catalogação -, mas ele entra também um pouco na parte de conservação preventiva, que é exatamente fazer a conservação preventiva dos filmes de película e do videográfico também. No caso do filme, é pegá-lo, ir para a mesa enroladeira, fazer limpeza, pequenos reparos, ver as condições físicas, fazer a ficha de análise física desse filme, é assistir esse filme, coletar os dados que têm nesse filme, tanto os dados físicos – bitola, tamanho do filme, duração, título, diretor...

**C: Deterioração da imagem, esmaecimento...**

**I:** Isso e o conteúdo, que já vai alimentar a parte de catalogação do material. Todo esse trabalho de processamento que eu realizo alimenta as bases de informação do MIS, disponibilizadas para o público. Claro que esse trabalho não é realizado sozinho, embora eu seja a técnica que estou, nesse momento, mais vinculada a essa parte do trabalho da instituição, eu tenho ajuda de duas estagiárias no momento, que é pouco se pensar no número do acervo. Só de película, temos mais de 40 mil rolos, mais o videográfico que chega a quase 7 mil fitas, unidades. Então é um acervo grande para uma equipe de três pessoas, sendo que uma trabalha em horário integral e as outras em meio horário. Mas aos pouquinhos vamos processando o acervo.

**C: Nosso trabalho é de formiguinha. A política de acervo já foi finalizada, já foi implementada, no que cabe ao seu trabalho, como que essa política e o plano museológico facilitam?**

**I:** A política de acervo é fundamental para a realização do meu trabalho. Vou te dar alguns exemplos, primeiro, eu sou membro da Comissão Permanente de Política de Acervo do MIS desde que ela foi criada, venho renovando minha participação anualmente. Então, qualquer demanda que nós recebemos de propostas de doação, nós baseamos o parecer que é feito de entrada e não entrada do material na política. Isso nos ajuda a pensar o futuro do MIS, da instituição. Até então, antes da existência da CPPA, o acervo entrava aqui muito de acordo com a vontade de pessoas. Eu estou te falando a minha visão, eu não vivi as outras gestões, minha vivência é de 2012 para cá, mas o que eu vejo na realização do meu trabalho é que tem muito acervo que está aqui e que não deveria estar, e que nós nem sequer sabemos dizer por que está. Então o que eu consegui inferir é que ele está aqui porque alguém que, na época trabalhava aqui, quis que ele estivesse.

**C: Eu posso falar que não tem uma documentação sobre a entrada desse acervo aqui?**

**I:** Muitos não têm. Às vezes você até acha um documento, mas são documentos muito frágeis, que não justificam. Simplesmente às vezes é um termo assinado, falando que entrou “x” números de rolos, muitas vezes nem descreve quais são esses rolos ou quais são essas fitas e muito menos justifica porque entrou. Outra questão, que a política de acervo ajuda, é na própria hierarquização da realização do trabalho. Nesse vasto acervo que temos de 40, 40 e poucos mil itens, é óbvio que eu particularmente tenho que pensar “eu não vou conseguir trabalhar tudo, então por onde que eu começo?”. A partir do momento em que temos uma política de acervo, que temos um plano museológico, que estabelece qual é a missão dessa instituição, o que pretendemos, qual o objetivo, eu consigo pensar o meu trabalho. Eu consigo criar mesmo níveis de hierarquia dentro do acervo. De falar eu vou trabalhar com esse material.

**C: Por causa disso, disso e disso. Inclusive o que funciona muito no APM, por exemplo, se um fundo está mais degradado ou não, qual é a prioridade; se ele tem mais acesso ou não.**

**I:** Então é isso, basicamente isso mesmo. É pensar as condições físicas em que o material está, qual é o conteúdo, se ele é procurado ou não. Por exemplo, uma frente de trabalho que temos aqui que é muito importante, é a catalogação dos cinejornais. Eu acho que ela entra em todas as categorias do ser priorizada: são materiais da década de 1940 a 1960 que podem estar muitas vezes em um processo de deterioração agravado; são materiais que tratam de Belo Horizonte, que é o principal objetivo e missão dessa instituição, ou foram produzido em Belo Horizonte ou falam da cidade; e são muito procurados porque o maior público que temos aqui, vem pedindo

imagens antigas de Belo Horizonte, que eu vou achar nos cinejornais ou no fundo da Rede Globo Minas. Ele tem produções de 1968 a 1983, em película, são materiais brutos da Rede Globo referentes a Minas Gerais, mas tem muita coisa de Belo Horizonte e essa também é outra frente, que é a identificação e catalogação do fundo da Rede Globo.

**C: Você não estava lá na CINEOP, mas a própria responsável pela gerência desses acervos da Rede Globo não sabia da existência desse acervo aqui.**

**I:** Exatamente. Embora esteja tudo aqui. Esses dois exemplos que te dei dos cinejornais e do fundo da Rede Globo Minas entram numa categoria de importância no tratamento do acervo pelo conteúdo, pelo o que são. Isso é baseado exatamente na política de acervo. Se não houvesse uma política de acervo, pode ser que eu e outras pessoas da equipe pensássemos assim: “ah, vamos trabalhar com tal ou vamos pegar filmes de algum cineasta...”, sabe?

**C: Muito pessoal.**

**I:** Ter a política justifica não só para mim, mas para qualquer pessoa que vem aqui dentro e fala “por que você está trabalhando com esse material e não com este?”. Eu tenho algo que especifica que eu tenho que trabalhar esse material. A partir do momento em que essa instituição é uma instituição municipal, que é vinculada à Prefeitura, que tem como seu principal tipo de acervo o audiovisual, que não é só quantitativamente, mas qualitativamente maior do que os outros tipos de acervos, objetos tridimensionais, por exemplo, fotográficos etc. É por isso que eu priorizo, é este o motivo. Então a política nesse sentido é fundamental para a realização do meu trabalho.

**C: O descarte desses documentos que não refletem as atividades da instituição, que nem você estava me falando, já começou a ser feito? Já foi feito em algum momento, nas outras gestões, e vocês não visualizaram a documentação, não foi documentado? Você já ficaram sabendo? Ou esse processo está sendo feito nessa gestão agora?**

**I:** Sim, ele já foi feito em alguns momentos, e, pela dificuldade de documentação, é difícil saber por que ele foi feito ou para onde foi esse material. Desde que eu estou aqui e principalmente depois que começou a CCPA, nós temos pensado em acervos que seriam descartados e na forma como seriam descartados. Do acervo fílmico e do videográfico ainda não foi feito nenhum descarte desde que a CCPA começou a existir. Mas existem e estão ali na lista de coisas que estão sendo realizadas, alguns desses acervos que precisam ser repensados, para onde que vão, uma vez que eles não deveriam estar aqui, o que pode ser feito com esse material. Efetivamente não foi feito com o videográfico e com o fílmico.

**C: A Siomara estava me falando inclusive que vocês estão pensando em que instituições podem receber esses acervos.**

**I:** É isso, pensar em que material é esse, a que ele serve e onde ele ficaria melhor, onde ele atenderia melhor o público. Do que passou, como sabemos que foi feito o descarte ou algo parecido com o descarte? Muitas vezes você procura o material e ele não está aí e não tem documentação falando onde ele está. Então nós pensamos “olha, alguém levou para algum lugar.”, mas que lugar que é esse, por que levou... não se sabe.

**C: O que mudou no seu trabalho na mudança de CRAV para MIS?**

**I:** Talvez a quantidade de trabalho, mas eu não acho que seja simplesmente por causa da mudança de nome porque, em termos de realização do trabalho, não mudou muita coisa. Enquanto era CRAV, eu fazia o processamento de acervo da forma como é feito hoje e, agora como MIS, eu continuo realizando esse processamento de acervo. Talvez depois que a instituição deixou de ser Centro de Referência Audiovisual e passou a ser Museu da Imagem e do Som, o *status*, se eu posso dizer isso, da instituição mudou. A partir dessa mudança, algumas atividades mudaram também. Então temos hoje um público maior, temos hoje exposição permanente que recebe tanto um público voluntário quanto agendado. Nós temos algumas participações em eventos fora, é chamado para algum seminário, alguma coisa assim, mas eu não creio que todas essas alterações tenham sido porque simplesmente o nome mudou de CRAV para MIS. Eu acredito que nós já estávamos em um processo, que vem acontecendo, que culminou na mudança de CRAV para MIS, e ajudou a reforçar e engordar outras atividades já aconteciam na instituição. Não é mudou o nome e mudou tudo, é um processo que ainda estamos vivendo. Ainda estamos em transformação, mas que ainda não deixará de ser vivido. Sempre aparecem coisas novas; se há alguma mudança na gestão, isso acaba refletindo na instituição. Por mais que tenhamos documentos que nos ajudem, que são política de acervo, plano museológico etc, claro, mudou uma gestão, a visão vai mudar um pouquinho. Então acaba que temos que repensar nossas ações a partir de uma gestão diferente.

**C: E com a criação do MIS Cine Santa Tereza como espaço de difusão desse acervo que você trabalha? Essa fusão possibilitou uma divulgação maior do seu trabalho aqui, enquanto preservadora desse acervo? E você percebe um interesse maior desse público de lá principalmente de conhecer esse trabalho?**

**I:** Eu acho que a criação do MIS Cine Santa Tereza é positiva e vem acompanhada de uma série de questões não tão positivas. Eu acho que criação desse espaço, enquanto um espaço de difusão é muito importante porque, até então nós não tínhamos esse espaço efetivamente, e hoje, o casarão que abriga o MIS é restrito, que tem espaços restritos, que as coisas que podem ser feitas são restritas mesmo porque não temos um anexo e uma série de outros fatores. Então criar esse espaço MIS Cine Santa Tereza foi muito bom, mas ele não veio acompanhado, por exemplo, da quantidade suficiente de funcionários para fazer aquele espaço funcionar. Então esse é um problema e acaba que nós, que já fazíamos parte do MIS, ficamos sobrecarregados com trabalho, com atividades que precisam ser feitas para que aquele espaço funcione. Eu posso dizer que não afeta tanto o meu trabalho porque não eu faço parte da escala de trabalho. Eu não tenho que ir lá o tempo inteiro para fazer coisas. Agora eu acho que, até o momento, o MIS Cine Santa Tereza não divulga tanto o acervo do MIS por uma série de fatores: nós não temos nosso acervo digitalizado; os filmes que estão em película não serão projetados porque eles são de preservação e não cópias de exibição. O MIS Cine Santa Tereza tem funcionado muito em função de outros tipos de exibição, sejam mostras, festivais ou outros filmes que necessariamente compõem o acervo do MIS. Ainda não é um espaço que divulga o nosso acervo como eu acho que pode divulgar.

**C: O que é exibido lá, eu posso falar que são os cinejornais.**

**I:** É. Na verdade, são pequenas inserções, nem são os cinejornais todos. São pequenas inserções que são feitas antes das exibições.

**C: Que é um material que demora a ser produzido também.**

**I:** Sim. Agora eu acho que aquele espaço, claro que ele divulga mais este espaço porque, a partir do momento em que, a pessoa vai lá assistir um filme e vê uma pequena inserção de um cinejornal, pode despertar nessa pessoa o interesse de conhecer que acervo é esse, de onde vem esse filme antigo, diferente. Então eu acho que contribui sim, mas ainda não nos 100% que pode contribuir para divulgar esse acervo e, claro, para que isso aconteça, outras coisas precisam acontecer também que é: ter um espaço de restauração digital, equipamentos para a digitalização do acervo, equipe que possa trabalhar nesse material e, aí sim, organizar mostras que vão ser feitas lá no Cine Santa Tereza.

**C: Você acredita que a característica dessa equipe multidisciplinar daqui do MIS foi essencial para a criação e manutenção de projetos relacionados a esse acervo?**

**I:** Sim. Na verdade eu acho que a multidisciplinaridade é essencial não só aqui, mas em qualquer espaço. Nós temos aqui formações diversas, acho que na sua pesquisa você percebeu isso, temos gente do Cinema, da História, da Museologia, da Conservação... Enfim, temos uma série de profissionais com visões diferentes, mas não divergentes. Muitas das vezes elas são até convergentes. Mas mesmo quando as visões são divergentes, isso enriquece. Nós debatemos, as diferentes visões são colocadas, aí conseguimos pensar o que seria melhor para a instituição. Então eu acho que a diversidade de formações só faz enriquecer a instituição. Na própria CPPA, os membros têm formações diferentes.

**C: Que isso é super importante para uma comissão desse tipo.**

**I:** Exatamente. Quando a política de acervo começou a ser pensada, a formação era de profissionais diferentes, com visões diferentes, o que acho que só veio a contribuir para que a política fosse feita e ficasse boa. Que, em minha opinião, é uma política de acervo boa. Claro que ela sempre pode melhorar, mas ela já é boa. Eu acho que é importante, é fundamental e, como eu disse, não só para o MIS, mas para qualquer instituição, essa diversidade é boa.

**C: Eu queria que você falasse um pouco como a sua formação enquanto historiadora é importante como um olhar diferenciado para esse acervo.**

**I:** A minha visão enquanto historiadora ajuda a pensar o acervo para além de um acervo audiovisual. É um risco que se corre quando você tem pessoas formadas na área de Cinema, Comunicação ou na área de Museologia, que na verdade lida com outros tipos de acervos. Eu acho que poderia haver uma tendência, se não houvesse a visão de um historiador, de fechar a instituição num espaço do Cinema, do audiovisual pura e simplesmente. Quando eu trago esse olhar da História, eu acho que se tende a fazer uma convergência de olhares, igual na pergunta anterior, que é pensar esse material para além do seu estado audiovisual ou da sua situação audiovisual. Enquanto um documento que reflete coisas do passado, que serve como documento no sentido comprobatório e um documento que pode ser pensado de diferentes maneiras, com diferentes perguntas. O que esse documento me pode dizer sobre diversos pontos de vista. Eu acho que é isso. Obviamente isso não é uma coisa que é só da História, é um tipo de visão que pode vir de outras áreas de formação, mas eu acho que aqui talvez seja a principal contribuição, que não é só minha. Mesmo essas pessoas formadas na área de Comunicação têm visões diferentes também. Eu acho que é exatamente isso, pensar a multiplicidade de formações é importante para que não tenda só para um lado, para que não caia só para a visão da

Comunicação, ou do Cinema, ou da História, ou da Museologia. Mas que essas forças diversas possam chegar a um ponto comum.

**C: Você considera que as oficinas de capacitação, que você e Marcella lecionam, ajudam na divulgação do trabalho de vocês no acervo? De sensibilizar esse público para a importância dessa preservação?**

**I:** Sim. Falando por experiências, ao longo do tempo que oferecemos mensalmente as oficinas com cinco vagas, ao final, sempre tentamos fazer uma avaliação escrita ou sentar e conversar com aquelas pessoas que fizeram. O retorno é muito positivo, não só no que as pessoas falam e escrevem, nós percebemos aquela pessoa que entrou no primeiro dia na oficina e aquela pessoa que saiu no último dia com uma visão diferenciada. Então eu acho que a oficina cumpre a função de despertar o interesse, mostrar técnicas diferentes, que não é fácil de você pegar essas técnicas em qualquer lugar.

**C: Nem no material teórico, é diferente a teoria da prática.**

**I:** E possibilitar que a pessoa tenha não só o conhecimento teórico, mas a prática da atividade. Essa oficina eu acho que é muito interessante.

**C: Ela sai daqui valorizando esse trabalho. Que é um trabalho moroso, nós demoramos para analisar.**

**I:** Eu acho que o olhar das pessoas sobre o Museu muda um pouco depois de fazer a oficina.

**C: Você falou de algumas dificuldades apresentadas como a falta de verba, de pessoal, quais são as outras dificuldades apresentadas no seu cotidiano de trabalho com relação a esse acervo?**

**I:** Bom, a quantidade de acervo. Eu acho que as dificuldades nascem principalmente por causa dessas duas que eu já havia apontado que é a falta de equipe e a falta de dinheiro. O Museu já tem uma estrutura que é boa, nós temos reservas que já são climatizadas, equipamentos que fazem a refrigeração do espaço, que ajudam no controle da temperatura e da umidade relativa, que são fundamentais para esse tipo de acervo. Temos espaço, como esse em que estamos, em que fazemos a análise e um pouco da parte de catalogação. Temos equipamento para projetar o filme sem danificar a película. Então em termos de estrutura, o MIS é até bem servido, mas, não tendo verba, às vezes ficamos com equipamento que precisa de manutenção parado. Isso já aconteceu, por exemplo, com a moviola, que é o principal equipamento que temos para dar acesso a 90, 95% do nosso acervo. A falta de equipe, mais uma vez, pega o número de acervo

que temos para ser tratado e que atualmente tem três pessoas que atuam. E muitas vezes, eu que estou aqui gerenciando esse trabalho de processamento, nem posso sentar aqui na mesa e ficar trabalhando porque existem outras demandas, outras atividades, outras ações que demandam que eu participe; que eu fique ali no computador respondendo e-mail ou fazendo pesquisa e escrevendo relatório ou elaborando alguma coisa. E aí eu não posso sentar aqui e trabalhar um filme. Às vezes eu passo meses sem sentar à mesa enroladeira e trabalhar filme. Então essa dificuldade de falta de equipe também é muito grande. Mais uma vez reforçando, acho que a questão da verba... Como somos uma instituição pública municipal, tudo o que vamos fazer, comprar, serviço, equipamento, qualquer coisa que lida com dinheiro, é um processo burocrático. Eu entendo que a burocracia é importante até determinado ponto, mas existe uma parte da burocracia que é burra, que ao invés de te ajudar, ela te atrapalha. Ao invés de fazer com que você evite que o dinheiro seja gasto de forma errada, ela facilita que o dinheiro seja gasto de forma errada. Então eu acho que tem algumas amarras no setor público que atrapalha um pouco todo o processo.

**C: E às vezes de limitar, por exemplo, a compra de determinados materiais que são essenciais para esse trabalho.**

**I:** Olha, desde 2012, desde que eu entrei aqui nessa instituição, nós não compramos com o dinheiro direto da Prefeitura material de conservação: álcool, pequenos instrumentos para fazer o trabalho na mesa enroladeira. O durex específico, luvas, máscaras. Isso temos adquirido por meio de parcerias, contrapartidas variadas, por exemplo, com a UNA. A UNA vem, nós ministramos a parte prática da disciplina que o José Ricardo está dando atualmente e eles repassam para a gente o material de conservação. Ou por meio de projetos. Sei lá, o projeto da CAIXA, o projeto do ADAI ou outros projetos e “vamos inserir alguma coisa de material para comprar”. Sendo que, da mesma forma que esse material - papel, caneta, lápis, borracha – que são coisas que fazem parte do almoxarifado porque são essenciais para a realização do trabalho em diversos equipamentos da Prefeitura, deveria também ter um almoxarifado de material de conservação.

**C: Até porque não temos na Prefeitura só o MIS. Temos o Abílio Barreto, o APCBH...**

**I:** Que passam pelas mesmas dificuldades. Que também sofrem para conseguir comprar luva, para conseguir comprar cinco litros de álcool isopropílico ou álcool etílico ou qualquer outro

tipo de álcool. E que, se não tiver esse material, o acervo não será tratado. Então, no fim das contas, nós caímos nos dois problemas: falta de equipe e falta de verba.

**C: Você acredita que a aprovação do Plano Nacional de Preservação Audiovisual facilitaria esse repasse de verbas ou não?**

**I:** Não sei. Pode ser que ele ajudasse um pouco, mas eu acho que há tantas instâncias entre a lei do papel e a efetivação das coisas que estão dadas na lei, que dificulta um pouco. Obviamente, se você tem uma lei aprovada que tem que ser seguida, facilita a nossa argumentação, mas eu não sei até que ponto o facilitar a nossa argumentação seria convertida em efetiva facilidade de comprar material ou de conseguir serviços e outras coisas assim. Então eu acho que não é uma ligação tão direta, pode ajudar, mas ela não vai ter aquele resultado imediato.

**C: Você tem mais alguma coisa a acrescentar sobre o seu trabalho, sobre a instituição?**

**I:** Não, eu acho que é isso. Acho que o resultado da sua pesquisa pode ajudar. Eu acho que você pensar numa forma de retornar a sua pesquisa não apenas para essas instituições que são objeto dela, mas para outras diversas instituições. Para que esses diversos espaços que lidam com o audiovisual como um todo, possam se repensar. Eu acho que é um trabalho que vai dar bons frutos.

**C: Até para as gestões, para abrir um pouco...**

**I:** Sim. Principalmente para as gestões.

**C: Por que às vezes o administrar público nem reconhece esses espaços, não sabe o que está sendo feito.**

**I:** E Camila isso é um problema gravíssimo. Eu vou te falar da Fundação como um todo, os cargos de gerência são de confiança, são de amplo recrutamento. Então às vezes a pessoa que entra, por exemplo, para gerenciar o MIS não sabe nada disso, não conhece nada desse espaço.

**C: Por enquanto, vocês deram a sorte de serem pessoas relacionadas porque poderia entrar um prefeito que “ah, vou colocar o conhecido do meu amigo”, que não sabe nada.**

**I:** É, como outros espaços na Fundação que têm, por exemplo, um Museu de História que já teve arquiteto. Não que seja um problema a formação em Arquitetura, mas que às vezes vai realizar ali dentro daquele espaço atividades não tão afins com os objetivos, com a missão daquela instituição. Claro que uma pessoa que é formada em, sei lá, Comunicação, em Arquivologia, em Arquitetura, em História, em Cinema, que tem as formações as mais diversas, pode contribuir, mas muitas vezes a formação da pessoa não contribui tanto porque ela está em um espaço em

que, a formação dela, não agrega nenhum valor para a gestão que ela pode fazer. Então esse é um problema também.

**C: E às vezes não adianta você ser só um administrador, você tem que contribuir também com outras questões.**

**I:** Sim, na verdade, é isso. Não basta ser um excelente administrador público, você tem que saber administrar sim, mas ter sempre em mente a especificidade daquele espaço que você está administrando porque senão você é só mais um administrador.

## **ANEXO IX – ENTREVISTA COM MARCELLA RODRIGUES**

### **Entrevista sobre Acervo do MISBH**

**Entrevistada: Marcella Furtado Rodrigues**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 18/11/2016**

**Duração: 17m20s (Gravação 01) e 16m55s (Gravação 02)**

**C: Marcella, primeiramente queria saber sobre a sua formação.**

**M:** A minha primeira graduação foi em Comunicação Social, me formei na habilitação em Jornalismo e depois em Rádio e TV. Depois fiz especialização em Cinema e mestrado em Artes, na linha de pesquisa Preservação e Crítica da Imagem em Movimento lá na Belas Artes mesmo. E depois voltei para a graduação e fiz o curso de Cinema de Animação e Artes Digitais. Também fiz uma especialização em Educação à Distância.

**C: Quanto tempo você trabalha aqui no MIS, posso falar que é desde de 2012?**

**M:** 2010.

**C: E que cargo você ocupa?**

**M:** Eu sou arte-educadora.

**C: Sobre a política de acervo, que foi finalizada e publicada, no que cabe ao seu trabalho, como a política e o plano museológico o facilitam?**

**M:** Muito do meu trabalho está ligado à interface com o público do Museu. Então, de certa forma, nós colocamos o público do Museu em contato com o acervo da instituição. Quando você

tem essa política de acervo definida, fica mais fácil para identificarmos, indicarmos, esclarecermos para o público qual é o trabalho da instituição e o sentido do acervo que a instituição preserva. Porque, até um determinado momento, era muito nebuloso o tipo de acervo que a instituição guardava, era muito heterogêneo, muito diversificado, então, a partir do momento em que você tem uma política definida, fica mais fácil, quando recebemos, por exemplo, pessoas em visitas, pessoas fazendo pesquisa, de esclarecermos a elas o que é a instituição, que tipo de trabalho que ela faz, o que ela faz com esse acervo e qual é o objetivo desse trabalho.

**C: O que mudou no seu trabalho na modificação de CRAV para MIS?**

**M:** Eu acho que quando você fala museu, a palavra “museu” tem um peso muito grande e eu volto um pouco nisso, nosso trabalho, como tem uma interface direta com o público, quando falamos “museu”, as pessoas têm uma identificação mais direta com o tipo de instituição. Ainda que você fale Museu da Imagem e do Som, as pessoas ficam “o que tem nesse museu... imagem, som”. Eles entram aqui e veem a exposição, já têm uma ideia do que essa instituição guarda. Centro de Referência Audiovisual, a própria nomenclatura por mais que, para as pessoas da área, fosse algo claro, para quem não é da área do audiovisual, não era uma coisa fácil de identificar o que era essa instituição e o que ela fazia. Então para o público é mais fácil identificar o que é um Museu da Imagem e do Som e o que essa instituição faz. E talvez para o IBRAM e outros órgãos, reconhecerem essa instituição como um espaço museológico, embora o CRAV já fosse, talvez seja mais fácil. Embora o CRAV tenha sempre sido uma instituição museológica também.

**C: Tem acervo tridimensional desde a época do CRAV, já vinha fazendo exposições e outras atividades de museu. Ele foi criado na legislação para ser um museu. E com a criação do MIS Cine Santa Tereza? Ele já está cumprindo, pelo menos na parte educativa, o objetivo de difusão do espaço da Álvares Cabral?**

**M:** Ele cumpre em partes, por exemplo, ele retomou uma prática: os cinemas antigamente tinham uma prática de exibir os cinejornais antes das sessões dos filmes de ficção, dos longas-metragens. O Cine Santa Tereza retomou essa prática a partir do acervo daqui do Museu da Imagem e do Som, exibindo os cinejornais antes das sessões de cinema. Já fez exibição de parte do nosso acervo com a exposição de cartazes, que o Cine Santa Tereza abrigou, agora vai abrigar uma nova exposição relacionada à preservação da animação. Então ele está em constante diálogo com o acervo do Museu e está fazendo esse papel de difusão do nosso acervo. Eu acho que pode

ser ampliado esse braço difusor, mas para um espaço que voltou a funcionar esse ano, ainda com uma equipe reduzida, é muita coisa para acontecer, mas já começou.

**C: Essa fusão viabilizou a divulgação do seu trabalho enquanto preservadora desse acervo? Você percebe um interesse maior no público de conhecer esse trabalho?**

**M:** A partir do Cine Santa Tereza?

**C: É. Porque você faz as oficinas lá também, não? O CinePop...**

**M:** Não. Eu sou arte-educadora do MIS, o CinePop é uma ação educativa do MIS. Isso é bem separado. Eu fui lá [no MIS Cine Santa Tereza] para uma oficina, mas eu trabalho aqui, somente aqui.

**C: E há pessoas que trabalham aqui e lá também, fazendo plantão lá?**

**M:** Só aos finais de semana, mas a equipe é bem separada, tem a equipe daqui e a de lá, o gestor daqui e o de lá. Na verdade, para fazer essa cobertura de plantão é que a equipe daqui tem apoiado a de lá, aos finais de semana. O que na verdade é aquela coisa de cobrir um santo para descobrir o outro, sabe? Na verdade é um paliativo, mas que, em longo prazo, tem que ser revisto porque não é a melhor saída. Mas lá está sem equipe de educativo, tanto que elaboramos um roteiro educativo para a exposição da Cultura Cinematográfica em Cartaz, eu fui lá realizar uma oficina, mas lá não teve o número de oficinas que estava previsto de oficinas para acontecer ao longo da exposição porque não tinha equipe. Lá não tem equipe própria de educativo e aqui somos eu e uma estagiária. Nós fechamos recentemente uma parceria boa: vamos conseguir entrar no Circuito de Museus para o ano que vem. Não sei se você conhece o Circuito de Museus, que é aquele projeto da Secretaria Municipal de Educação. Então nós passamos a receber as escolas continuamente a partir de maio até o final do ano, toda semana você recebe turma de escola. Para uma equipe do tamanho da nossa receber escola toda semana, eu ainda não consegui dimensionar o tanto que isso vai afetar a nossa rotina, mas nem passa pela minha cabeça essa possibilidade de me desdobrar em dois equipamentos. Isso é sem chance. Mesmo porque a prefeitura precisa entender que, se ela abre um equipamento, ela tem que prover aquele equipamento de pessoal, lá não tem.

**C: Você acredita que a multiplicidade da equipe do MIS foi essencial para a criação de projetos e para a manutenção desse acervo a partir do momento em que vocês tomaram posse?**

**M:** Sim, é fundamental porque, há dias que discordamos muito, mas muitas coisas são construídas inclusive nessas discordâncias. Obviamente são pessoas que têm personalidades, vivências e formações distintas, mas essas origens de formação e profissionais distintas são muito importantes para trazer essas visões distintas para o trabalho com esse acervo. Isso é muito rico porque, imagina, se você tivesse uma instituição em que só trabalhassem cineastas, ou só historiadores, ou só conservadores, ou só museólogos.

**C: É o que acontece, na verdade, por falta de verba mesmo dos órgãos para manter...**

**M:** É, mas isso acaba restringindo porque predomina só uma visão. Então aqui, na diversidade, dá discussões, divergências, mas eu acho que deixa mais rico.

**C: Inclusive para construir a própria política da instituição.**

**M:** Exato.

**C: Eu queria que você falasse um pouco como as suas formações em Comunicação Social e Cinema de Animação são importantes para que essa instituição tenha outro olhar sobre esse acervo e como essas formações viabilizam novos projetos?**

**M:** Acaba que, da parte do Cinema de Animação e muito do Cinema em geral, dialoga o tempo inteiro com esse acervo porque o audiovisual é muito da minha formação, do meu gosto, do meu interesse. Aqui eu me encontrei mesmo, gosto muito do trabalho, das coisas que fazemos aqui, de tudo que olhamos, seja de um equipamento que identificados que tipo de equipamento é, o funcionamento... Isso lá atrás, hoje em dia, nem é uma parte que eu trabalho continuamente, mas quanto nós chegamos à instituição éramos três técnicos e acabava que mexíamos com tudo. Então mexemos com os equipamentos para saber o que era, como funcionava... A minha formação ajudou um pouco nisso, a identificar alguns filmes, coisas da linguagem cinematográfica em si, o tipo de produção, se é um filme de ficção, documentário, se é uma produção para TV, se era um filme de cinema, se era um filme de família, tipo de plano, plano, contra plano, se a imagem era desse jeito ou de outro... Então isso está muito ligado. E do Cinema de Animação, até hoje, na parte do educativo, que usamos coisas do cinema de animação, nas oficinas que fazemos, brinquedos ópticos. Da formação em Comunicação muito mesmo porque temos um acervo televisivo aqui muito grande da Rede Globo e a minha formação em Comunicação foi muito voltada para o telejornalismo, então muito do que eu vi lá atrás na minha faculdade, eu revejo aqui, inclusive dessa linguagem tele jornalística, expressões que podem parecer bobas, mas que podem passar despercebidas para pessoas que não são da

área, por exemplo, “povo fala”, que é uma expressão muito comum no jornalismo, mas, se você não for formado na área, vai achar que é uma expressão qualquer. “Povo fala” é uma expressão que você coloca quando quer entrevistar pessoas na rua, aleatoriamente sobre um assunto qualquer e isso ajuda também no trabalho. É o que estávamos conversando na pergunta anterior sobre a formação diversa: se você não tem nenhuma pessoa da Comunicação aqui, ela vai passar pelas fichas de catalogação do acervo televisivo, vai ver essa expressão “povo fala” várias vezes e vai passar despercebido.

**C: Talvez pesquise sobre, mas senão vai passar batido...**

**M:** Então por isso que essa formação diversa ajuda a entender essas coisas. Como já aprendi muito com o pessoal que é da área de História, que trouxe coisas que eu não entendia e o pessoal da área de Conservação, de Museologia. Vamos aprendendo um pouquinho com cada um.

**C: Você considera que as oficinas de preservação que você leciona com a Isabel Berigo e as visitas técnicas aqui no MIS ajudam a divulgar o trabalho dos técnicos com o acervo e a sensibilizar o público para essa preservação?**

**M:** Sim, com certeza. Tanto durante as visitas quanto nas oficinas, em especial nas oficinas porque elas permitem que o público passe um tempo maior com a gente e assim ele dimensiona um pouco mais o trabalho que realizamos aqui, então, as pessoas conhecem um pouco mais a instituição, o tamanho do acervo, o volume.

**C: Saber que demora a fazer cada coisa para chegar ao acesso.**

**M:** Exatamente. Entendem a natureza do acervo, os processos, desde a chegada do acervo, cada etapa que ele passa aqui dentro, até chegar ao público novamente. E o volume, o ritmo do trabalho e o que fazemos aqui dentro. Tanto as visitas quanto as oficinas quanto as visitas são ótimos momentos para as pessoas estarem conosco e perceberem o papel e o trabalho da instituição, são fundamentais. Eu tenho certeza que as pessoas que passam por essas atividades conosco saem com outro olhar da instituição, embora seja um volume pequeno, porque, tanto as visitas quanto as oficinas, não podem ser feitas com um público muito grande, as oficinas por seu caráter prático são realizadas com um público pequeno, mas eu acredito no efeito multiplicador dessas atividades. As pessoas normalmente repassam isso para outras pessoas, comunicam dessas atividades, outras pessoas voltam por indicação dos antigos participantes, então têm ajudado as pessoas a entender o papel dessa instituição como atuante na preservação audiovisual em Belo Horizonte.

**C: Você acredita que esse público se modificou com a inauguração do MIS Cine Santa Tereza? Há pessoas que veem o filme sendo exibido lá e vêm conhecer o trabalho dessa unidade ou não?**

**M:** Eu acho que essa associação direta do MIS Cine Santa Tereza com o MIS ainda não está tão clara para as pessoas. As pessoas não veem com clareza aquele espaço como braço difusor dessa instituição de preservação ou veem nosso trabalho de preservação ao visitar aquele espaço, acho que isso não está tão nítido assim. Pode estar de forma mais sutil, mais dispersa, mas nítida não.

**C: Com o tempo isso deve ser modificado também.**

**M:** Eu acho, mas tem que ser feito um trabalho talvez permanente para que isso seja lembrado e que nunca seja esquecido, que essa instituição foi criada para ser esse braço difusor. Porque se isso for esquecido, a tendência é que as coisas sejam dissociadas. Que é um espaço que foi criado ou recriado para ser um braço difusor do Museu.

**C: A Siomara me falou que já tem um planejamento para comprar um scanner em um projeto futuro, acho que já foi até aprovado. Então, a partir da digitalização do acervo, isso fique, talvez, mais viável. De apresentar esse espaço de forma mais objetivo para que as pessoas consigam compreender.**

**M:** Sim. Esse acervo que temos aqui, que muitas vezes está apresentado de forma bruta, precisa também de gente para trabalhá-lo para que ele se transforme em algo para ser exibido, que não é automático. Não é uma coisa assim: você vai tirar um filme daqui e vai colocar na tela, às vezes é um acervo que precisa ser preparado. Às vezes precisava de um setor aqui responsável por isso, para preparar material para difusão. Se tem um braço de difusão, ele precisa de material preparado.

**C: De um setor constantemente em trabalho. Até porque a tendência é o público aumentar com coisas novas, precisa circular, trocar a programação. Está sendo feito, mas com festivais e não com o acervo propriamente.**

**M:** Mas você tem o acervo, o braço difusor, mas esse acervo está pronto para ser difundido no bruto? Ele precisa ser lapidado em alguns momentos e quem vai fazer isso?

**C: Até a restauração digital...**

**M:** Não é assim, e às vezes é difícil para as pessoas entenderem isso.

**C: Quais são as dificuldades apresentadas no seu cotidiano para a manutenção do acervo?**

**M:** Falta de pessoal, de recursos que vão de tudo, às vezes, da compra do álcool à manutenção, por exemplo, do sistema de ar condicionado. Do mínimo ao máximo. Não é prioridade. Prioridade é o que aparece. O que está ali embaixo no depósito não aparece.

**C: E não tem como aparecer se as pessoas, nos cargos de gestão para além do MIS, não se conscientizam.**

**M:** Na verdade, o que está ali embaixo aparece, mas as pessoas só estão preocupadas com a etapa que aparece. Eles não entendem que, para aquilo ali aparecer, é preciso investir no todo. Eles só querem investir na etapa que aparece. Então, se tem aquelas etapas todas da conservação, da catalogação, até chegar à difusão, as pessoas só querem investir na difusão. Vai fazer a mostra, então tem que comprar o material para projeção, tem que divulgar etc, não quer saber da parte da conservação e do que precisa fazer para manter o filme. Quer o filme pronto, bonitinho, se vira.

**C: E coisas mínimas, que nem você falou, de não ter, por exemplo, na licitação que você precisa de uma luva de algodão para mexer na película.**

**M:** Então o filme magicamente tem que ser limpo e estar pronto para ser exibido porque é o que interessa, a difusão.

**C: E sem fazer a cópia de difusão também.**

**M:** Claro! Cópia de difusão? Que isso? Não existe isso, isso ninguém quer saber. Isso nem passa pela cabeça das pessoas, querer entender o que é uma cópia de difusão, que, se você desgastar a cópia única do filme, ele vai se perder para sempre. As pessoas não querem nem saber disso. Então se preocupam ali com o momento final, com o que aparece, com o que vai dar manchete no jornal e fazer a instituição ficar bonita na foto. Agora, o que vai ficar para a posteridade, se não é preocupação de quem está na casa, que eu falo assim, por isso a importância do servidor, do concurso público, que é o técnico de carreira, que é quem se preocupa com a instituição de fato. Ninguém que está de passagem, de se segurar por um tempo, está preocupado em garantir a permanência, às vezes, vai conseguir pensar na instituição a longo prazo. Às vezes a pessoa vai tentar manter o que pode ser importante a curto prazo. Os técnicos, que somos nós, é que temos que pensar a instituição a longo prazo.

**C: Planejamento estratégico, que tem que ser feito. Vocês ainda deram sorte que as pessoas que passaram por aqui, pelo menos nas últimas gestões, do Gilvan Rodrigues a diante, são pessoas da área, que têm certo conhecimento porque em outras instituições, às vezes, as**

**peças não sabem de nada do que está se passando ali, simplesmente assumiram um cargo de confiança como administrador daquele lugar e aí, a missão do lugar, que já estava estabelecida, já era.**

**M:** É o perigo dessas coisas que vão sempre se trocando. Por isso também a importância da política de acervo, de ter um norte dado por uma coisa que está escrita, estabelecida e publicada. E não pela cabeça de algo que pode ser passageiro.

**C: Dentro disso, você acredita que a aprovação do Plano Nacional de Preservação Audiovisual facilitaria esse trabalho, o repasse das verbas, por parte dos governos, para os acervos de imagem em movimento?**

**M:** É um primeiro passo. Alguém tem que dar o primeiro passo. Na verdade, é algo que está engatinhando, mas é o início. Para estabelecer diretrizes, para valorizar o trabalho dos profissionais da área e para que a área seja reconhecida como uma área própria, com diretrizes próprias e um trabalho próprio. E seja, para frente, objeto de políticas públicas, receba verbas e um olhar mais...

**C: Sensível para a causa. É o que eu percebi muito nas entrevistas: nós temos muita paixão, mas verba, pessoal, não temos. Às vezes é uma briga eterna. Marcela, você tem alguma coisa a acrescentar sobre o seu trabalho, sobre a instituição?**

**M:** Eu acho que os avanços acontecem sempre muito mais lentos do que gostaríamos, mas eles acontecem. Essa instituição, estou aqui há seis anos, e ela já melhorou muito! É outra instituição. É uma instituição muito mais aberta ao público, era uma instituição muito fechada, muito voltada a um nicho, a um público muito segmentado e hoje em dia, eu a vejo como uma instituição voltada para a cidade. Ela é muito mais aberta a um público em geral, recebe uma visitação muito maior. Já conseguimos ampliar nosso acesso disponibilizando parte do nosso acervo no *Youtube* e, hoje em dia, temos um trabalho de processamento de acervo regular. E acho que conseguimos avançar muito na organização do acervo e, talvez, independente da equipe que esteja aqui, deixar umas indicações de trabalhos a serem continuadas. Conseguimos avanços desde questões de estrutura e segurança da instituição. Agora haverá a instalação das estantes deslizantes. De estojo, de material, com muita luta mesmo. Não é só verba, de longe que passa só de verba da prefeitura. É verba de parcerias, de outras coisas que vamos conseguindo. Mas a instituição tem avançado, muito por conta do esforço da equipe, dos gestores que têm passado por aqui, que temos dado muita sorte sim, de ter gestores empenhados, comprometidos

com a instituição. Então às vezes brigamos, batalhamos, batemos cabeça, obviamente não é tudo do jeito que gostaríamos, mas os avanços têm ocorrido. É uma luta contínua, nunca será do ritmo que queremos, mas aos poucos vai indo. Esperamos que a instituição, quando finalizarmos nossa caminhada aqui, fique melhor do que achamos.

## **ANEXO X – ENTREVISTA COM ANA AMÉLIA MARTINS**

### **Entrevista com Gestora do MISBH – Unidade Santa Tereza**

**Entrevistada: Ana Amélia Lages Martins**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 02/11/2016**

**Duração: 18m52s (Gravação 01) e 29m30s (Gravação 02)**

**C: Ana, eu queria te perguntar algumas coisas com relação à sua gestão aqui no MIS Cine Santa Tereza, que é um espaço novo para a cidade e queria saber como ele funciona com relação à unidade da Álvares Cabral, com relação a ser um espaço importante de difusão do audiovisual para a cidade também. Queria que você explicasse um pouco com que finalidade esse espaço foi criado.**

**A:** O MIS Cine Santa Tereza está localizado em um imóvel histórico, tombado pelo Patrimônio Histórico Municipal e ele abriu de 1944 a 1980 o Cine Santa Tereza, que era um cinema de bairro, localizado aqui nesse lugar que é muito emblemático da cidade, de ter um patrimônio cultural, um patrimônio artístico importante, arquitetônico. Então ele funcionou até 1980 como um cinema. Com a decadência dos cinemas de rua, que tiveram várias causas, a maioria dos cinemas foi para os centros comerciais e os cinemas de ruas fecharam. E aqui, no Cine Santa Tereza, passou a funcionar nesse lugar boate, casa de show, se converteu em outros espaços, com outras finalidades. No final da década de 1990, a Prefeitura de Belo Horizonte desapropriou esse espaço ao mesmo tempo em que ele é tombado, ao mesmo tempo em que se abre um processo de tombamento para esse espaço. Se você tiver interesse nesse processo de tombamento, que está ainda em aberto, a Diretoria de Patrimônio tem informações sobre isso. Em 2002, esse prédio, que passou a ser público, porque era privado, virou objeto de Orçamento Participativo. Então a comunidade de Santa Tereza, da Regional Leste, especialmente desse

lugar aqui, mais a comunidade de BH, decidiu por transformar o antigo Cine Santa Tereza num equipamento público de cultura. Então aqui nasce, inicialmente, para ser um Centro Cultural. A partir de então, a gestão dele foi entregue para a Fundação Municipal de Cultura. Esse espaço começou a passar por reformas a partir do Programa Adote um Bem Cultural, que prevê a compensação de impactos ambientais através de contrapartidas.

**C: É como se fosse o CEDIF do Estado de Minas.**

**A:** Isso, que tem o FUNDIF, dos interesses difusos. Então aqui, através desse mecanismo da contrapartida, foi feita uma qualificação, uma reforma.

**C: Inclusive estruturar porque ali estava tendo uma infiltração na parede.**

**A:** É, essa infiltração já foi esse ano. Mas essa reforma, que começou já na gestão da Fundação Municipal de Cultura, tinha em vista transformar esse espaço num Centro de Cultura. No entanto, que quando eu cheguei aqui, a sala de cinema era um auditório. Branco, com cadeiras longarinas. Era um espaço pensado para ser um auditório cultural. E aí esse espaço, considerando que era muito emblemático para a cultura cinematográfica, que já se marcou na história da cultura da cidade como um espaço da cultura cinematográfica, foi vinculado ao antigo Centro de Referência Audiovisual - que também se transformava em Museu da Imagem e do Som. Aí o projeto que a Fundação de Cultura vislumbrou, em diálogo com a comunidade, era de resgatar o espaço o cinema, mas também agregando outros espaços para o acesso e a produção de cultura e arte. Detalhe que ele não tem a mesma conformação original, embora a sala multiuso ainda tenha esses traços da *Art Déco*, temos alguns elementos tipo aquela madeira ali em cima...

**C: Até porque isso foi se perdendo com o tempo com as outras atividades que ele teve enquanto ele fechou na década de 1980.**

**A:** Embora ele ainda carregue os elementos que são originais, a fachada é original, ele teve uma transformação significativa. Então foi feita uma biblioteca. Onde era a antiga sala de cinema, ela se transformou em um salão multiuso, e o camarote, o segundo andar, se transformou na sala de cinema. E o foyer se transformou... Na verdade, tudo era sala de cinema. O Cine Santa Tereza tinha espaço para mais de 400 pessoas. Então era um espaço bem amplo e foi dividido. Na verdade, ele foi pensado para ser um cinema público de rua e que, em função da sua vinculação com o Museu da Imagem e do Som, nasce para ser um braço difusor desse trabalho de preservação desse acervo que é salvaguardado. Então o Cine nasce com duas funções: uma é de

ser o braço exibidor do Museu da Imagem e do Som, do acervo e das ações que Museu da Imagem e do Som faz num trabalho que é muito consolidado – tem duas décadas -; e também como um cinema de rua que é público, que vai oferecer cinema, que vai promover circulação e difusão para uma produção que é local. Então se o MIS/CRAV há um tempo estava muito vinculado a uma dimensão de preservação exclusiva e historicamente, ele passa a fomentar a produção, um exemplo é o edital de produção audiovisual que o MIS hoje realiza a cada dois anos. Ele passa a ocupar esse lugar também de fomentar a produção local e de fomentar a circulação dessa produção local além da preservação e da memória. Esse espaço nasce basicamente com essas duas funções. Do ponto de vista comunitário e do setor audiovisual, tendo em vista essa trajetória, que isso daqui foi uma luta da comunidade, uma luta muito grande.

**C: De abaixo assinado, de fazer assembleia, do Conselho de Cultura...**

**A:** De 2002 a 2016, Camila, são 14 anos. Quem tinha dois anos, quando o pai votou nisso daqui ser um centro cultural, hoje vem ao cinema com classificação 16 anos. Então foi muito tempo e é muito importante ressaltar que fruto de uma batalha muito intensa da comunidade, que também queria um espaço de cultura, de arte e um espaço que fosse público de cultura.

**C: Sim e também manter um pouco esse traço de cinema. As pessoas gostam muito disso, eu senti nas reuniões.**

**A:** É, hoje todo mundo, embora no começo, existia um conflito por conta desse uso, que ainda há porque os conflitos não são apaziguados, acontecem permanentemente, a comunidade gosta muito da ideia de ter um cinema, uma sala de excelência, gratuita e que também congrega esses outros lugares onde outras linguagens artísticas também são possíveis. Então hoje nós entendemos, inclusive a comunidade, o MIS Cine Santa Tereza como um lugar de acesso público prioritariamente ao audiovisual e ao cinema, mas que também recebe ações e promove atividades que tenham em vista a interlocução do cinema e do audiovisual com outras linguagens artísticas, mas também outras de caráter comunitário e artístico que também têm espaço neste lugar. Então esses conceitos, as diretrizes, para o MIS Cine Santa Tereza, estão sendo construídas coletivamente com uma comissão local, que tem poder consultivo e avaliativo e que, no entanto, é majoritariamente da sociedade civil. Não fizemos uma comissão paritária, ela tem sete membros da sociedade civil e três do poder público, é essa comissão que tem feito essas diretrizes e hoje isso já está claro para todo mundo, e todo mundo chegou nessa construção, de

que o Cine é um espaço para ser esse braço do MIS, de divulgação de acervo e dessas atividades que têm vista uma memória audiovisual, mas que também recebe outras linguagens, com prioridade para o cinema e audiovisual, o cinema e audiovisual que se faz aqui em Belo Horizonte, em Minas Gerais, que é essa vinculação com o trabalho que o MIS faz.

**C: Você poderia falar um pouco sobre como ficaram estabelecidas as relações entre as duas unidades do MIS? Eu posso falar que o Cine Santa Tereza já está alcançando esse braço de difusão do acervo de lá?**

**A:** Ainda pouco porque hoje o que temos feito com relação ao acervo do MIS é oferecer as pílulas antes dos filmes. Primeiro, que em função da política de acervo, nós não podemos exibir as películas porque, na maioria das vezes, é cópia única. Além do direito autoral, que até poderíamos negociar, tem essa questão que a maioria do acervo ali é película, cópia única. Conseguimos de doação um projetor de 35mm que ainda estamos montando, mas ainda não vamos conseguir exibir a ponto de falar que já alcançamos o objetivo de dar acesso.

**C: Siomara já me contou que o scanner está a caminho.**

**A:** É. O MIS tem tentado esse scanner e aí, quando tiver isso, será maravilhoso. Vamos poder falar que o objetivo de dar acesso, de fato, foi alcançado. Mas hoje, o que temos dado acesso ao acervo, além da exposição de cartazes... E queremos fazer permanentemente, colocar os cartazes do MIS aqui, nas laterais. Um projeto maravilha que temos para o espaço. Mas hoje, o que conseguimos oferecer, além das exposições, é passar esses vídeos, que são pequenos fragmentos dos cinejornais. Os cinejornais estão em que formato, Camila?

**C: Ixi, agora você me apertou. Deve estar em 16 mm ou 35 mm...**

**A:** 16 ou 35 mm? Eu acho que o trabalho do Paulo é de telecinar...

**C: Eu acho que sim. E é uma telecinagem bem caseira, eles montam o projetor, passam o filme e filmam. Que é a mesma forma que o pessoal faz lá na Belas Artes.**

**A:** Então nós podemos dizer que estamos começando, mas isso daqui, para o Cine Santa Tereza é muito caro. Pelo menos, por enquanto, queremos ressaltar muito esse trabalho, esse acervo. Eu sou completamente apaixonada com as pílulas, eu acho tão legal. Se nós pudéssemos fazer mais, tivéssemos condições de mudar mais porque fazemos uma por mês hoje, não temos condições, temos uma equipe muito pequena... Mas eu acho que é maravilha, você chegar ao cinema e, ao invés de ver trailer, você vê as imagens de Santa Tereza, agora estamos passando as imagens da Pampulha...

**C: Acho que é uma forma de atingir a população e de falar “olha, esse lugar que você conhece já foi assim”, sabe? É mais fácil de sensibilizar para a necessidade de preservar também.**

**A:** Exatamente, essa necessidade de preservar e essa coisa que a memória, que os registros fazem que é acionar a memória, os afetos... Essa coisa do alcance do registro.

**C: É porque aqui, vocês, querendo ou não, recebem pessoas desde a menininha que veio aqui há pouco até senhores/idosos. Então eles têm uma memória completamente diferente do espaço.**

**A:** E essa coisa da memória coletiva, de você conseguir mostrar BH em outras épocas. Eu acho isso muito interessante. É essa potência do registro que não é só para os iniciados. É um registro que você leva para pessoas que não estão ali que não estão pesquisando o acervo.

**C: Pessoas que nunca vieram ao cinema, que nem a Siomara estava me falando que na mostra dos infantis, das animações para crianças, haviam adultos que nunca pisaram em um cinema.**

**A:** E num cinema de rua também. E essas relações estabelecidas é exatamente isso: que nós somos o braço de difusão mesmo.

**C: Foram firmados diálogos com quais instituições a fim de realizar essas mostras e exposições no espaço?**

**A:** Temos um diálogo estabelecido com algumas embaixadas, por exemplo, vamos receber uma exposição aqui que não tem nada a ver com cinema que é do Kafta, mas é através de uma embaixada. A exposição de cartazes cinematográficos foi viabilizada através de uma Associação de Amigos. Mas, na verdade, para compor a programação aqui, nós vamos fazer um edital agora no final do ano de ocupação, em que vamos estabelecer essas condições para dar condições iguais para todo mundo pode ocupar os espaços.

**C: Tanto a exposição quanto o espaço de exibição de filmes...**

**A:** Isso. Hoje o que já recebemos aqui de programação foi feito muito através de parcerias. Então queríamos muito ser esse lugar de acolher os festivais, que já consolidam um calendário de cinema em Belo Horizonte. Então temos muito interesse em realizar, em receber essas iniciativas aqui. Fizemos uma parceria com o Centro de Estudos Cinematográficos, para nós foi muito importante destacar o lugar dessa instituição, que completa 65 anos e fomentou a crítica cinematográfica, a formação de vários intelectuais e críticos de cinema. Então para nós foi muito

importante fazer um termo de parceria antes da abertura do Cine com o CEC. O CEC foi responsável pela curadoria da Mostra Minas e o Cinema, que é uma mostra que queremos fazer permanentemente, todo ano. Então fizemos, até agora, parceria com o CEC, com os festivais também. Então já recebemos o Varilux – um festival de cinema francês -, um de espanhol contemporâneo - o Escritório Cultural da Embaixada da Espanha -, com o Instituto Cervantes, vamos receber o MUMIA em dezembro, recebemos o Cine Afro BH também. Então desde quando abrimos, temos feito a programação em parceria, e agora em dezembro abrimos o edital de ocupação.

**C: Quais são as necessidades dos usuários que vocês estão notando nesse espaço? Tem alguma pesquisa já, vocês conseguem notar através de observação?**

**A:** Nós percebemos bem empiricamente. Tem uma necessidade de realizadores locais, tanto de festivais e de mostras quanto de realizadores, produtores de cinema, diretores. Tem uma necessidade desse espaço então de dar circulação para uma produção. Dos usuários que vêm aqui, existe uma necessidade de material de leitura que a biblioteca tem cumprido muito bem, hoje tem bastante usuário; é um acervo maravilhoso. E outras necessidades, por exemplo, de espaço para ensaiar; para realizar atividades das mais diversas naturezas, espetáculos, shows... Não sei se nós podemos falar necessariamente de usuários porque tem gente que quer usar o espaço, mas não necessariamente já é usuário. Então se for pensar que usuário são aquelas pessoas que vêm aqui e estão usando do que expomos... Nós tínhamos uma caixinha de sugestões aqui que era bastante interessante também. Eu acho que a necessidade é por lugares gratuitos, que promovam uma programação de qualidade. Existe uma necessidade por filmes que atendam o público idoso que quer rever filmes que viram aqui antigamente. Existe uma necessidade de programação infantil também. Então isso é tudo o que conseguimos identificar empiricamente.

**C: Como você vê o interesse dos órgãos superiores em manter o apoio a esse espaço? Eles continuam apoiando, como apoiaram para ele ser estabelecido, inaugurado?**

**A:** Pelo fato de ser um equipamento da Prefeitura de Belo Horizonte, vinculado à Fundação Municipal de Cultura, tem um interesse sim em manter esse espaço nisso que é feito. A Prefeitura investiu muito dinheiro aqui e isso é importante destacar porque poderia ser um cinema que não fosse com um sistema de projeção mais *top*, poderia ser um cinema com projeção só em DVD. Então teve um investimento muito grande nesse Cinema. Ah, tem uma

coisa que é interessante, voltando na necessidade dos usuários, existe uma demanda por outras políticas públicas, por exemplo, a saúde mental, a educação, a assistência social, pelo uso do espaço. E uma das atividades que está bem interessante e temos desenvolvido aqui é pensar nessa interseccionalidade entre as políticas de cultura e as outras políticas públicas. Então temos feito, por exemplo, sessões para os usuários do CERSAM, que eles voltam aqui. Tem um monte de gente que vem uma vez e voltam também. Temos feito também sessões especiais para famílias do CRAS e tentando também trazer as famílias do CRAS para as sessões que realizamos aqui abertas ao público. Sessões especiais para deficientes físicos, para as escolas, as visitas escolares. Aí tem uma parceria hoje com o SESC. Ano que vem estamos no Circuito de Museus, recebendo também a SMED. Estamos recebendo a SMED esse ano para os festivais de premiação dos curtas deles também. Vamos fazer sessão para os autistas, são sessões especiais em que temos que deixar a luz acessa, o som mais baixo. Temos demanda pelas mães, o cine materno, que já existe por aí, que são sessões especiais que os bebês podem participar também. Existe um interesse imenso pelo cinema, para falar de alguns assuntos pelo cinema. Recebemos uma mostra aqui de saber plurais do Vale do Jequitinhonha que eram vídeos sobre essas memórias de artesãos. Porque o cinema é uma linguagem na verdade, então as pessoas querem falar de assuntos pelo cinema.

**C: Como forma de trabalhar a memória, preservar a memória.**

**A:** Exatamente. Fizemos o Cine Feminista aqui, que vamos fazer no ano que vem de novo.

**C: Tem uma movimentação do *queer* também...**

**A:** Isso. Tem o Cine Diverso que nós fazemos. Então é tratar de determinados assuntos pelo cinema não colocando a linguagem em segundo plano. Vamos falar dessas questões, que são discutidas por vários campos de conhecimento, mas vamos oferecer cinema de qualidade, que tenha linguagem trabalhada, que do ponto de vista da linguagem, seja interessante. Não é qualquer coisa. E como o cinema é uma linguagem muito acessível, de maneira geral, nós temos demandas, por exemplo, de gente que fala “olha, eu tenho uns vídeos de uns campeonatos de capoeira, que eu queria chamar meus *brothers* e assistir os vídeos.”. Aí nós falamos “olha, isso é um cinema público, que vamos falar de capoeira, vamos trazer filmes interessantes, discutir a capoeira porque temos que ter o espaço para outras linguagens, para expressões populares, mas não vamos colocar o vídeo caseiro, que é uma coisa assim “para eu e meus *brothers* vermos e comentarmos e lembrarmos quem estava no campeonato de 1992”. Aí temos tentado fazer isso,

localizar que as propostas daqui tenham o cinema como a linguagem principal, que vai dialogar com temas, que vai trazer vários temas, mas temos que pensar no cinema como linguagem.

**C: E que tem uma curadoria por trás.**

**A:** Exatamente. Então para todas essas sessões especiais que fazemos, exemplo, Grupo da Terceira Idade do Estácio de Sá, tem uma curadoria para isso; Grupo do CERSAM, tem uma curadoria; do CRAS, a mesma coisa; para as crianças... Então nós temos tentado trabalhar assim, fazendo uma curadoria mesmo. Isso das necessidades é interessante como um cinema público de rua porque, em nenhum outro lugar, você tem a possibilidade de vamos abaixar as luzes para autistas poderem ver filme. Fazemos sessões para escola especial aqui, que são meninos que têm problemas cognitivos muito sérios. Em que outro lugar, em que outra sala de cinema você vai conseguir oferecer cinema assim.

**C: Nos espaços públicos é difícil fazer isso, imagina em um cinema comercial.**

**A:** Exatamente. Então eu voltei na pergunta das necessidades porque existe isso. E, além disso, temos a necessidade de nos adaptarmos para promover acessibilidade principalmente do conteúdo. Existe uma normativa da ANCINE hoje que as salas de cinema têm que se adaptar, as distribuidoras também, as produtoras. E nós também percebemos que isso é uma necessidade dos usuários.

**C: Vocês já conseguiram fazer as sessões para cegos?**

**A:** Já conseguimos fazer uma para deficiente visual, com audiodescrição, mas foi no âmbito do projeto de um pessoal que já estuda isso. Hoje estamos conversando com uma empresa que está verificando quanto ficaria para começarmos a oferecer isso, mas é uma necessidade.

**C: Você tem alguma a acrescentar sobre os órgãos?**

**A:** Eu vejo que tem um interesse. O espaço é ainda muito recente. Estamos passando por uma mudança de gestão. Então o que podemos falar é que, até essa gestão, houve não só um interesse, mas um esforço para abrir isso daqui. Agora é sempre um desafio, no poder público e na gestão pública, a continuidade das ações. Eu, por exemplo, de um temor da comunidade que é isso daqui se transformar em um cinema privado ou gerido por uma organização privada porque o cinema é muito caro e já sabemos como é o discurso em todo do Estado, em torno do mercado porque o Estado é sempre...

**C: De terceirizar as coisas.**

**A:** O discurso que está posto aí, nessa lógica neoliberal, é de que o Estado é o lugar da ineficiência, do que é ruim, negativa.

**C: Do servidor público, que não trabalha. Isso está vindo mais forte agora.**

**A:** Exatamente. Então eu temo pela continuidade da gratuidade disso daqui; de cumprir essa função de dar acesso para essa diversidade de usuários porque você acha que o sistema privado vai falar “eu vou gastar uma lâmpada de R\$14 mil para doido assistir filme?”. O mercado não vai fazer isso. “Para gente de graça assistir filme? Não vou querer!”. E eu acho que tem esse papel fundamental de promover a democratização do acesso da maneira mais ampla possível.

**C: E do acervo também porque se não sensibilizamos as pessoas para o que estamos preservando, qual o interesse de preservar para apenas um grupo acessar aquilo?**

**A:** Exatamente. Então eu espero que continue esse interesse aí com essa nova gestão, que nem é um apoio institucional, é uma obrigação institucional.

**C: Está na lei.**

**A:** É porque isso daqui é da Prefeitura.

**C: Atualmente quais são as principais fontes de recurso para manutenção desse espaço?**

**A:** A manutenção do espaço é feita pela Prefeitura de Belo Horizonte, que paga luz, água, funcionários, papel higiênico, enfim, a manutenção da infraestrutura para ele se manter funcionando. A internet, os computadores, enfim. Nós não temos dinheiro para a programação, abrimos sem recursos para a programação e o MIS tinha um recurso esse ano de R\$2800,00 que foi cortado. Então para a programação até hoje não tivemos dinheiro. Inclusive fazemos um esforço hercúleo para fazer uma programação própria porque temos que fazer parceria com locadora, para fazer as exhibições porque não podemos baixar filmes, contamos com licença que é a MPLC, Licença Guarda-chuva. Então só podemos exibir filmes que estão dentro daquela licença. Estando dentro daquela licença, temos que procurar uma cópia. As cópias não podem ser baixadas, primeiro porque é ilegal. Essa licença só te dar o direito de exibir o DVD ou Blu-Ray e de original. E mesmo se quiséssemos baixar, não há condição porque a nossa internet não permite. Então vivemos esse desafio imenso de fazer uma programação, considerando locadoras. Então é muito difícil. Fora isso, não tem o scanner. Então nós temos feito assim. Quando queremos passar algum filme, tipo a Mostra Minas e o Cinema, em que passamos mais de 60 filmes da história do dito cinema mineiro, nós negociamos com cada uma das pessoas: “me libera sem eu pagar um centavo” porque não temos dinheiro. E eu espero que ano que vem

tenhamos dinheiro para fazer programação porque não dá para fazer programação de cinema com uma locadora de DVDs que está a cada dia sendo mais extinta. É um terror mesmo! O diálogo com a Prefeitura tem sido fácil, mas é aquela coisa, esse ano, abrimos em um momento atípico. E a Prefeitura gastou muito dinheiro esse ano aqui. Então secou a fonte esse ano, vamos ver ano que vem. Mas o diálogo com a Fundação, com o Gabinete da Presidência é muito tranquilo, muito aberto. E a Fundação tem tentado agora fazer uma qualificação desse espaço porque não tem condição alguma dele ter esses corrimões que têm aqui, de hospital, e essas luzes de quadra de esportes. Não tem condição. Aí estamos pleiteando o recurso. Já temos um projeto maravilhoso que vai resgatar os elementos da *Art Déco*, vai criar um espaço de convivência aqui, só não vai ser para cadeirante ainda. O cadeirante não tem acesso ao *foyer*, esse espaço que vamos revitalizar não, mas tem acessibilidade para a sala de cinema, ao salão multiuso, o banheiro é adaptado etc. Então vamos ver se ano que vem temos recurso para trabalhar essas coisas que ainda estão faltando.

**C: Quais são as outras dificuldades encontradas para a manutenção dessa unidade?**

**A:** Para fazer esse papel de difusor do espaço do cinema belo-horizontino e mineiro, a principal dificuldade é essa, que o MIS ainda não tem um scanner e não conseguimos. Depois, que não temos recurso para pagar. Porque se estamos falando que queremos valorizar o cinema mineiro, é um contrassenso só ficarmos pedindo filmes de graça. Tudo bem que valorizamos de dar visibilidade, de dar acesso.

**C: Sim. Inclusive filmes que tiveram pouca circulação na época em que foram lançados.**

**A:** Exatamente, mas assim, a principal é essa de recurso financeiro e de recurso humano. Temos pouquíssimas pessoas trabalhando aqui, assim como o MIS Álvares Cabral também. Hoje só conseguimos manter um cinema, porque não tem como você manter um cinema de segunda a sexta de 9h às 18h, é impossível. Um cinema tem que funcionar sábado, domingo, feriado. Então só conseguimos porque hoje temos um rodízio da equipe inteira, que inclui a equipe do MIS Álvares Cabral, a equipe do MIS Cine Santa Tereza, é só por isso que temos a condição de abrir esse horário aqui. Mas hoje a situação de recursos humanos é, eu estou aqui e tenho que parar para recolher ingresso. Eu estou lá atrás, dia de semana, temos uma sessão, eu paro tudo o que estou fazendo da gestão e vou para a bilheteria porque não temos um bilheteiro. Isso aqui está aberto muito por um esforço dessa equipe.

**C: Que ama muito o que faz! Isso é um consenso. Você acredita que o Plano Nacional de Preservação Audiovisual, aquele discutido e aprovado na CINEOP, facilitaria esse repasse de verbas, por parte do Governo, para esses acervos, para preservar e difundir?**

**A:** Eu tenho certeza que, do ponto de vista de sistematização, esse Plano se ele tiver uma eficácia no sentido de conhecimento, pode sim. Porque o Plano é um mecanismo da política pública. Que não existe até então. Eu acho que ele nasce com essa intenção de criar uma política pública, de colocar a memória audiovisual, o acervo audiovisual como um objeto de política pública. Agora do ponto de vista de verbas, eu não sei. Eu fico pensando quais são os outros planos que nós temos. Nós temos, por exemplo, o Plano Nacional do Livro e Leitura, não foi um plano que facilitou muito o repasse de verbas, mas ele indica essa necessidade de criação de políticas públicas. Eu acho que, de certo modo, isso é muitíssimo importante, que exista um Plano e principalmente do ponto de vista de legitimidade do objeto; do que é legítimo para ter política pública, o que é prioritário no setor cultural, o que é destaque, o que é importante. Quanto ao Plano Nacional, acho que o interessante é a criação de planos setoriais também, ele orienta na verdade um trabalho que não é possível ser feito nacionalmente. Não dá para você coordenar uma ação [nacional], por isso a importância dos planos setoriais dos próprios setores, do setor audiovisual, mas do plano estadual, o plano municipal. Eu acho que BH tem que começar a discutir um Plano Setorial do Audiovisual.

**C: Inclusive a Siomara estava me falando que está iniciando isso.**

**A:** É, está bem no início, é uma discussão bem embrionária, que acumula umas discussões, mas que não é sistematizada ainda. Tem que começar a sistematizar isso para construir o plano setorial e, dentro desse Plano Setorial do Audiovisual, a preservação, o acervo e a memória têm que ser eixos importantíssimos.

**C: O que nós discutimos muito, Soraia fala muito, na Belas Artes inclusive, é que não há um diálogo entre o pessoal da produção e o pessoal da preservação. Não sei se no sentido de sensibilizar, às vezes, o pessoal da produção para as questões da preservação... Eu acho que é importante essa discussão se iniciar na Prefeitura.**

**A:** Com certeza e de colocar isso para o setor audiovisual, que a memória é importante, que as pessoas fazem filmes e os perdem e não guardam, e que isso é um patrimônio ao qual temos que ter acesso. São filmes bancados com dinheiro público, que depois terão uma circulação super restrita. Então eu acho que, além do Plano Nacional de Preservação Audiovisual, o tema da

preservação tem que ser transversal; tem que estar presente em todos os outros planos que discutem isso: plano setorial...

**C: Conselho de Cultura...**

**A:** É, exatamente. É pensar políticas de acervos, o audiovisual está dentro do acervo. Pensar política de produção da memória. É muito importante politicamente que exista um Plano Nacional porque ele te sustenta e os discursos pela preservação. Ele pode ser um balizador nessas ações legitimadoras.

**C: Sim. Inclusive ele coloca metas para serem alcançadas ao longo dos 10 anos.**

**A:** O que é muito importante dos planos é que eles tentam colocar essa política para além da política de governo. Políticas de Estado mesmo. Tentam dar para a política pública uma maior longevidade. Então isso é muito importante, acho que foi um super ganho para o setor essa aprovação desse plano. Ele não foi publicado ainda?

**C: Não. Eu entrei em contato com a gestão nova da ABPA, e o Mateus me informou por e-mail que eles estão discutindo com o setor ainda, esperando um terreno político mais tranquilo e o momento certo para ele ser apresentado ao MinC.**

**A:** Nós estamos vivendo, realmente, a dissolução de todas as instituições democráticas, da constituição, das leis. Estamos vivendo num Estado de exceção mesmo. E eu acho que a existência do cinema é uma existência de resistência, contra esse consumo de cinema, essa experiência de cinema tão atravessada pelo consumo. Estamos fora de um centro comercial, nós passamos filmes que não são blockbusters, então eu acho que é uma tentativa de se fazer resistência pela arte e também estamos fazendo resistência no cinema como um espaço público de cultura. É a resistência de apresentar discursos marginalizados, de ter aqui o Cine Diverso, de ter o Cineclubes Aranha, que é feminista, de ter uma programação com uma produção sobre as comunidades negras e feita por negros também. Nesses seis meses tentamos fazer a resistência possível, que num momento de tantas tentativas de aniquilamento de direitos das minorias, que são maiorias. Eu acho que um equipamento público de cultura tem essa função, que é de formar permanentemente as pessoas. Eu acho que a cultura e arte não servem de nada, aquela coisa de que a arte não tem serventia que os artistas falam tanto, porque não está numa lógica utilitarista da vida. Mas eu acho que a função da arte é questionar, é propor outros mundos, é pensar uma perspectiva de transformação, é encontrar com o outro, fazer o exercício da alteridade. Para mim, um equipamento público de cultura é para isso, para inserir as pessoas no universo da

cultura, do questionamento e da produção permanente. Da produção do olhar de si, do olhar para o outro. Para mim a arte tem essa função e eu acho que plantamos uma sementinha aqui de resistir a um tempo sombrio.

## **ANEXO XI – ENTREVISTA COM LUIZ NAZARIO**

### **Entrevista sobre Acervo da EBA-UFMG**

**Entrevistado: Prof. Dr. Luiz Nazario (antigo gestor)**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 25/01/2016**

**Duração: 18m14s (Gravação 01) e 36m58s (Gravação 02)**

**C: Professor Nazario, primeiramente, quais as dificuldades enfrentadas ao longo de sua gestão com relação ao acervo, tanto de verba quanto conservação e organização do acervo?**

**N:** Logo que fui contratado pela UFMG, elegeram-me chefe do DFTC. Encontrei o acervo na Escola praticamente abandonado, ninguém cuidava dele, não tinha nenhum responsável. Era um acervo que tinha certo valor: primeiro, eram filmes que haviam servido para as aulas de Cinema da Escola antes do advento do vídeo, e que haviam sido obtidos através de contatos com embaixadas, consulados, organizações que possuíam acervos. Quando não existia o vídeo consulados e organizações forneciam cópias em películas de filmes importantes para as escolas de cinema. O acervo da EBA possui filmes em 16mm de Chaplin, Hitchcock, Ford, Eisenstein, etc, ou seja, dos clássicos da história do cinema que eram exibidos nas disciplinas teóricas, além de filmes didáticos, educativos, de propaganda etc. Os professores José Tavares de Barros e Evandro Lemos obtinham esses filmes solicitando doações aos consulados e à Embrafilme. Creio que o Evandro era o mais ativo nessa busca e obteve muita coisa. Então formou-se um acervo interessante, mas estava abandonado quando cheguei porque as aulas não eram mais feitas com projeção de filmes em película e sim com exibições de filmes em vídeo, em Laserdiscs e, mais tarde, em DVD. Durante minha gestão na Chefia do Departamento recebi a doação do acervo do Centro Audiovisual da UFMG que fora desativado. Eram cartas, roteiros, fotografias, slides, gravações em fitas de rolo, equipamentos. Tudo foi levado para a EBA. Aceitei a doação mesmo sem espaço: ajeitei como podia uma parte (os fichários com os

documentos) dentro da secretaria do DFTC, que era grande naquela época, outra parte (o acervo audiovisual) na antiga Sala da Truca, aonde o funcionário e animador Marco Anacleto trabalhava. Recebemos ainda outra doação, do Consulado da Alemanha Oriental, pois esse país havia acabado e sua embaixada foi fechada. Eles não tinham mais o que fazer com seu acervo de filmes legendados em português e decidiram doar à Escola de Belas Artes, que tinha disciplinas de cinema. Então entraram em contato conosco e fizeram a doação. Aceitei a doação porque sempre me interessei pela propaganda no cinema (minha tese é sobre o cinema nazista) e tinha um aluno também interessado em pesquisa histórica, que era o Alexandre Martins Soares. Consegui uma bolsa para ele fazer a catalogação desse acervo e de todo o acervo de películas da escola. Ele fez um excelente trabalho de catalogação, assistiu a todos os filmes para verificar o estado de cada um, lançando os dados em fichas que seguiam o padrão da Cinemateca Brasileira. Foi um trabalho profissional. Depois descobri que o professor José Américo Ribeiro havia feito uma primeira catalogação do acervo, que poderia ter facilitado o Alexandre em seu trabalho, mas esse primeiro catálogo não seguia o modelo da Cinemateca Brasileira e já estava completamente desatualizado. Encontrei por acaso esse primeiro catálogo no meio da documentação doada pelo Centro Audiovisual. Não tínhamos conhecimento dele. De qualquer forma, o trabalho do Alexandre foi muito além desse primeiro catálogo, mas é um exemplo do que acontece em nossas universidades. Se as pesquisas fossem finalizadas, divulgadas e bem conservadas haveria uma continuidade, não precisaríamos começar tudo do zero. Ele teria que assistir para registrar nas fichas o estado das películas, mas talvez não precisasse escrever as sinopses de muitos dos filmes, por exemplo. Os funcionários Marco Anacleto e Nelson Barraza ensinaram o Alexandre a usar o projetor 16mm, e ele viu todos os filmes projetados. O Alexandre estava interessado nos filmes, especialmente nos da Alemanha Oriental e começou a desenvolver uma pesquisa pessoal sobre o tema, que se transformou na sua tese de doutorado. Mas essa foi apenas uma primeira dificuldade: não saber o que havia sido feito antes. Porque as coisas não são divulgadas. Não são publicadas. Quando estive na Universidade de Bolonha, a convite daquela universidade, me disseram que havia editoras dentro da universidade que publicavam tudo o que os professores escreviam. Aqui nossas pesquisas raramente são publicadas, e quando o são a edição demora anos para vir a público. Então esse é um primeiro ponto, a ausência de publicações. Ou seja, todo trabalho que você faz é esquecido. Depois, o desinteresse da própria EBA em manter sua memória. O acervo de películas é uma parte dessa memória porque as aulas eram feitas com

filmes, seria interessante conservar essa memória. As futuras gerações nem saberão como eram ministradas as aulas de cinema, era uma coisa tão diferente de hoje. Para um professor ilustrar sua aula com uma película, ele primeiro citava uma cena, e aí demorava uns 15 minutos para achar e projetar a cena. Enquanto isso os alunos ficavam olhando para a parede. Depois da projeção, o professor enrolava o filme para guardá-lo na lata, quer dizer, era uma aula muito lenta, uma coisa que a gente nem sequer concebe hoje em dia. Era até engraçado. Sei disso porque assisti a uma aula do Paulo Emílio Sales Gomes na USP, era um tédio enorme porque ele procurava a cena com a película na mão, demorava horas, depois passava o trecho e comentava... As aulas de cinema eram chatíssimas! Hoje são muito mais dinâmicas: você tem o DVD, acha logo o ponto ou já leva as cenas editadas num pendrive ou num PowerPoint. A evolução foi gigantesca. Mas é interessante preservar essa memória. E é a segunda dificuldade: o desinteresse da Escola pela sua memória. Certos professores defendem que esses acervos deveriam ser descartados. Como não teriam mais uso não precisariam ficar na Escola, que é um local de ensino e não de memória. Cheguei a ouvir de um colega que papel acumula poeira, melhor descartar a papelada, os livros, digitalizar tudo. É a posição de muita gente hoje. O terceiro problema é que para fazer pesquisa na universidade você tem que correr atrás do dinheiro. Para conservar o acervo, acabei fazendo três projetos para obter recursos, equipamentos, bolsas. Foi com esses projetos que montamos a Ophicina Digital. Tive também a ideia de fazer uma animação pensando em dois funcionários, Nina Bianchini e Marco Anacleto, à época praticamente sem função no Departamento porque cada vez mais os alunos trabalhavam com computadores e não mais com película. Eles não eram mais requisitados na Escola, tinham tempo livre, estavam subaproveitados porque eram desenhistas técnicos com boa formação: a Nina era arquiteta, o Marco Anacleto tinha participado do Núcleo Mineiro de Animação e sabia operar a Truca. Com a passagem da produção em película para a produção em vídeo, os filmes passaram a ser finalizados na ilha de edição Betacam, no terceiro andar, operada pelo técnico Nelson Barraza. Como chefe de Departamento, eu via esses funcionários sem função na escola e tive a ideia de fazer um projeto de animação que aproveitasse esse conhecimento especial que eles tinham, envolvendo também os alunos interessados, num trabalho de equipe. Mas na Escola, na tradição das Belas Artes, a animação era considerada uma “obra de arte” que deveria ser feita por um único artista. Na hora da música eles colocavam algum hit ou um som de disco tocado ao contrário... Não existia a ideia de que um filme autoral seria até mais bem feito se cada artista

cumprisse apenas uma função na produção. Cinema é trabalho de equipe. Propus então o projeto de animação *A flor do caos* e meu roteiro ganhou um prêmio da Secretaria Municipal de Cultura, o que me permitiu comprar alguns equipamentos e formar uma equipe na sala onde o Marco e a Nina trabalhavam. Cada vez mais, com o aporte de recursos de novos projetos, financiados pela FAPEMIG, e com outro prêmio que recebi, da Associação Curta-Minas/CEMIG, para a produção de uma animação em película, essa sala foi mais equipada, a equipe cresceu, formada por uns doze animadores, todos alunos bolsistas e técnicos da Escola. Pudemos assim produzir o segundo filme da *Trilogia do Caos* em quinze computadores (os da Ophicina Digital e os dos alunos). Havia até uma animadora que estagiava em Cleveland, nos EUA, que enviava seus trabalhos por e-mail. Essa segunda parte foi datacinada para uma película 35mm, creio que foi a primeira animação desse formato produzida numa escola no Brasil. Esse *transfer* foi outro desafio. Nunca fora feita uma animação digital tão longa na Escola, nem uma animação digital com *transfer* em película 35mm. As animações foram todas feitas no computador, editadas, convertidas em arquivos *tiff* de alta resolução e finalmente transferidas para a película. Ninguém tinha feito isso na Escola, nem em Minas Gerais. Foi um dos trabalhos pioneiros desse tipo também no Brasil. Tivemos que aprender tudo, consultar especialistas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Finalizada a animação, com os créditos e a trilha sonora composta em São Paulo pelo premiado compositor Lelo Nazario, meu irmão, levei o HD com o filme inteiro para o Laboratório Curt e Alex de São Paulo para a telecinagem e a sonorização em película 35 mm. Havia apenas dois laboratórios no Brasil que faziam a transferência do HD para a película, a Megacolor de São Paulo e o LaboCine no Rio, que fechou em 2015 devido à digitalização das salas de cinema. Houve um atraso no laboratório da Megacolor, que processava um longa-metragem importante, e *Selenita acusa!* só ficou pronto no dia da cerimônia de lançamento, você nem imagina o estresse que foi isso. Era um atraso atrás do outro, até no aeroporto, onde uma funcionária implicou com a lata de filme, tentando criar problema. “A culpa é dos terroristas, agora precisamos revistar tudo”, ela me disse. Estávamos ainda sob o impacto do atentado de 11 de setembro. Enquanto isso a hora do lançamento se aproximava. Suando em bicas, com os nervos estraçalhados, cheguei com o filme no Palácio das Artes poucos minutos antes da projeção, mas não deu tempo da organização colocar o rolo no projetor! Era um processo lento, com outros filmes, organizado com antecedência. Felizmente o Marco Anaclato colocou em ação nosso plano B, entregando à organização uma cópia em Betacam, caso eu não chegasse a

tempo. E a projeção do Palácio estava tão boa que ninguém percebeu que o nosso filme estava em vídeo, pois a lata com a película ficou no meu colo durante a projeção... Mas na segunda exibição oficial, no Cine Nazaré, *Selenita acusa!* pode ser exibida em película durante toda uma semana: foi uma emoção indescritível ver o filme em película na tela grande. Verba é o terceiro problema. Fazer projetos é uma coisa muito cansativa, muito trabalhosa, tem que prestar conta de tudo, não ganha absolutamente nada. É um trabalho medonho sem nenhuma compensação e sem reconhecimento também porque, depois que você faz o projeto, acaba e tal, não acontece nada na Escola. Por exemplo, nós fizemos 50 DVDs no projeto de digitalização do acervo da Biblioteca da EBA-UFMG, o acervo de vídeo da Biblioteca porque essas fitas já estavam se perdendo, não existia mais equipamento de vídeo à venda, era um material que estava sendo descartado, e haviam produções feitas em vídeo na Escola e aquelas eram as únicas cópias que existiam ou então filmes raros que estavam lá em vídeo. A gente fez uma seleção, eu consegui bolsas para os alunos assistirem a todos os vídeos, ver o estado de cada um, o que a gente podia aproveitar, quais os filmes importantes dentro daquele acervo. Nós fizemos essa seleção e foram então produzidos 50 DVDs. A gente tinha todo esse equipamento comprado para isso, funcionavam perfeitamente. A gente começou a fazer outros DVDs, por exemplo, para a divulgação dos filmes da Escola. Às vezes tinha um festival... Nós mandamos, por exemplo, uma seleção de filmes de alunos para o Festival de Llerida, na Espanha, e diretoria conseguiu uma verba para um aluno ir junto representar a escola, e ele nos trouxe o catálogo. Fizemos um DVD para esse festival. Fizemos depois DVDs especiais para outras mostras de cinema no Brasil. Nessa altura o Reitor pediu ao Evandro, que era o diretor da EBA, um DVD com filmes da Escola para oferecer como um “cartão de visitas” da UFMG em seus encontros oficiais. O Evandro encomendou-nos esse DVD, pois essa estava se tornando a especialidade da Ophicina Digital. Era agora fácil para nós, estávamos bem equipados e tínhamos o *know-how*. Mas essa encomenda criou um problema político enorme dentro da Escola. Os professores de animação protestaram e fizeram um abaixo-assinado exigindo a participação deles na curadoria do DVD, alegando que os curadores da Ophicina (o funcionário Marco Anacleto, o mestrando Marcelo La Carreta e eu) não podiam fazê-lo. Como o DVD já estava quase pronto, e eu não estava disposto a começar o processo do zero, respondi que eles poderiam fazer o DVD que eles quisessem, pois a Ophicina Digital desistia do projeto. O professor Heitor Capuzzo disse que a Ophicina tinha que trabalhar para a Escola. Respondi que a Ophicina trabalhava para a escola, mas não para ele.

E até onde sei eles não fizeram esse DVD. A escola perdeu uma boa chance de se destacar. Talvez por isso nosso trabalho nunca tenha sido reconhecido. Quando fizeram a reforma do REUNI aproveitaram para desmontar a Ophicina Digital alegando precisar daquela sala para criar um centro de produção a ser usado por toda a escola, que o Marco e a Nina deviam trabalhar para a escola e não para mim, que eu ocupava uma sala na escola, e assim por diante. Quando despejaram a Ophicina Digital o Marco pediu transferência para outra escola, a Nina se aposentou, nenhum centro de produção foi criado naquela sala.

**C: Você falou que havia um diálogo com a Cinemateca e a Belas Artes e alguns consulados, havia também com o Arquivo Nacional e com o Arquivo Público Mineiro na sua gestão?**

**N:** Na verdade, esse diálogo com a Cinemateca existiu antes da minha gestão. O Evandro e outros professores tinham um bom diálogo com a Cinemateca. Eu nunca tive um bom diálogo com a Cinemateca. A Cinemateca ganhou bastante dinheiro do governo para fazer a catalogação do cinema brasileiro. A diretora da Cinemateca, a Fernanda Coelho, visitou várias instituições com acervos fílmicos. Nós fomos visitados por ela. Mostrei-lhe nosso trabalho, e ela elogiou muito, achou que a gente estava fazendo coisas importantes, como o primeiro *Tesouro do Cinema Brasileiro* produzido no Brasil. A Cinemateca tentara fazer e não conseguira. O projeto veio das Ciências da Informação e nós os ajudamos porque não tinham os conhecimentos de Cinema. Orientei as três bolsistas da Biblioteconomia e passei-lhes todas as informações necessárias. Orientei a parte de Cinema, e elas tinham uma orientadora nas Ciências da Informação para a área de Biblioteconomia, a professora Maria Aparecida Moura. Voltando à Cinemateca, quando a Fernanda Coelho, depois da visita, solicitou à EBA um representante da Escola para trabalhar com eles, ofereci-me para esse contato numa reunião da Congregação. Mas o Evandro, que era o diretor da escola e presidia a reunião, disse-me: “Ah, você está interessado? Ótimo.” E em seguida nomeou para a função o Leonardo Vidigal, que não estava interessado. Fiquei estarecido, sem palavras. E então não houve mais diálogo nenhum com a Cinemateca, porque o Leonardo não tinha interesse nisso e não fez nada. Eu tinha uma orientanda, a Soraia Nunes, que hoje é funcionária efetiva do Museu da Imagem e do Som, que queria muito fazer uma pesquisa sobre uma película do Acervo Bonfioli cuja cópia se estragara na EBA, mas cuja matriz se encontra, supostamente, depositada na Cinemateca: o pioneiro filme publicitário brasileiro com animação, *Aveia Quaker*, do Igino Bonfioli, uma película única, que queríamos analisar e preservar. Então ela solicitou uma nova cópia desse filme porque a da EBA já estava

destruída. O pedido foi encaminhado ao Leonardo, mas Soraia nunca obteve resposta. Ela ficou um ano esperando a resposta e ficou impossibilitada de fazer a pesquisa. Enfim, eventos desse tipo provam que não há preocupação real com a memória. Depois, teve o caso de Alexandre Pimenta, que se ofereceu para representar a Escola na Cinemateca quando esta decidiu fazer um documentário sobre o estado de cada acervo. Cabia à Ophicina Digital produzir esse documentário na EBA, eles mandariam uma fita digital e nós a gravaríamos. Como a fita não chegava entrei em contato com a Cinemateca e disse: “estamos esperando a fita para registrar o acervo.” Então a Fernanda respondeu: “O Alexandre Pimenta é o representante da EBA ele já está fazendo o documentário, obrigada.” Mas o Pimenta não era da Escola, era um mestrando e naquela altura um ex-mestrando, não era absolutamente mais nada da Escola. E se ofereceu para ser o representante da EBA e a Cinemateca aceitou! Nem sei se ele fez esse documentário. São coisas assim, muito estranhas, que acontecem na academia. Não há interesse verdadeiro pela preservação. É só jogo de cena. A política rege tudo.

**C: Como funcionava na sua gestão a política de avaliação, aquisição/recebimento e eliminação dos documentos do acervo?**

**N:** Na Escola não havia ninguém especialista nessa área de Ciências da Informação. Depois sim, teve um orientando meu que se doutorou na Ciências da Informação e começou a se interessar pelo tema. Ele era da Animação e passou para a Ciências da Informação, agora ele quer voltar para o Cinema, o Alessandro Costa. A minha política era receber tudo porque muita gente queria doar coisas para a Biblioteca EBA-UFMG e eles não aceitavam nada, já tinha muita coisa lá para catalogar e era muito trabalho. Nós, pelo contrário, aceitávamos tudo na Ophicina Digital, tudo o que quisessem doar, a gente aceitava e depois víamos se era importante ou não preservar, mas a princípio aceitávamos tudo.

Na Ophicina produzimos muitas animações, inclusive o primeiro longa-metragem em animação de Minas Gerais, a *Trilogia do caos*. Finalizamos produções de alunos do doutorado, do mestrado, que realizavam animações como parte de seu trabalho. Produzimos uma animação de oito minutos de uma mestranda que agora vive no Canadá. Muitos alunos usaram nossos equipamentos em seus filmes, como o Luiz Amaral, nosso bolsista, na produção de *A caminhada*, concluído apenas no ano passado, e um dos melhores filmes da escola. Produzimos uns 50 DVDs com a melhor produção da EBA. Esses DVDs podem ser consultados na Biblioteca. Também fizemos vários catálogos e publicamos um livro, *Filmoteca Mineira*. Nossa

ideia era criar uma filмотeca mineira mesmo, esse livro foi uma espécie de projeto de filмотeca em Minas Gerais, que seria localizada na UFMG porque eu tinha lido um livrinho da Cinemateca que dizia que o ideal seria que existisse apenas uma cinemateca e várias filмотecas espalhadas, que a Cinemateca ofereceria cópias. Uma ideia utópica da Cinemateca, que nunca teria dinheiro para fornecer essas cópias. As filмотecas doariam tudo para eles e eles nunca iriam nos dar as cópias quando precisássemos delas. E é assim que acontece, a Cinemateca não tem dinheiro nem para manter os filmes que estão lá depositados, sofreu vários incêndios, jamais forneceriam cópias para o Brasil inteiro daqueles filmes doados para ela. A EBA depositou as matrizes do Acervo Bonfioli na Cinemateca, os filmes que estão lá pertencem à Escola de Belas Artes, mas quando precisamos de uma cópia às vezes recebemos, às vezes não. Agora a ideia da Filмотeca Mineira era a de conservar os filmes produzidos em Minas aqui em Minas, e não enviar tudo para a Cinemateca. Havia um projeto para criar realmente um espaço. Fui com o Evandro, na época diretor da EBA, com os catálogos que o Alexandre, o Marco e a Nina tinham feito, de filmes, vídeos e roteiros, e entregamos para a vice-reitora na época, Ana Lúcia Gazzola. A Gazzolla gostou da ideia, tínhamos a ideia de fazer essa Filмотeca no “Coleginho”, que era da UFMG. O espaço ia ser desocupado, o Teatro vinha para a Escola e pensamos em fazer do “Coleginho” não só um espaço para a Filмотeca, mas uma espécie de extensão cultural da Escola de Belas Artes, com cursos, oficinas, exposições, além da guarda dos acervos. Seria um espaço ideal porque é um lugar bonito, um prédio antigo, um espaço grande. Essa proposta foi inclusive vinculada ao acordo da Escola para aceitar a vinda do Teatro. Fizemos uma série de exigências porque teríamos um trabalho enorme com a organização do novo Curso de Teatro, era preciso construir um galpão para abrigar todo mundo. Eu era o chefe de Departamento nessa época. Mas nosso pedido foi totalmente ignorado. O espaço foi vendido para fazer um Memorial da Ditadura. Parece que gastaram um dinheiro absurdo nesse Memorial da Ditadura, que até onde sei não foi concluído. Do meu ponto de vista teria sido mais importante a Universidade fazer alguma coisa para ela do que para o governo. Mas creio que precisavam de dinheiro e venderam o Coleginho para a Prefeitura. Então continuamos sem espaço. Eu tinha proposto também um espaço dentro da Biblioteca Central da UFMG, como há ali o espaço dos Escritores Mineiros. Deveria ter um lugar também ali para os cineastas mineiros, pelo menos para o Bonfioli, um dos pioneiros do cinema no Brasil. Mas essa ideia também não foi para frente. Então estamos sem espaço, os acervos se deterioram e a Universidade não manifesta interesse.

**C: Você falou que foram elaborados catálogos...**

**N:** Como não tínhamos espaço físico nem dinheiro para fazer essa Filmoteca, achei que podíamos começar pela catalogação, que não ia custar nada, além das bolsas para os alunos, que eu consegui. Então foram feitos os catálogos, um primeiro passo. Mas o objetivo não era só fazer catálogos, era realmente fazer uma Filmoteca.

**C: Mas além desses catálogos foram feitos relatórios sobre a situação do acervo?**

**N:** Sim. A ficha de cada filme tinha a situação de cada filme.

**C: É, porque acho que parece que não tem isso mais lá...**

**N:** Não tem?

**C: A Virginia falou que não achou nada...**

**N:** Tenho cópia deles, inclusive no meu computador.

**C: Porque eles trocaram o acervo de lugar também, ne? Às vezes sumiu, que nem aqueles slides...**

**N:** Isso foi outra coisa péssima. Houve uma visita do MEC à Escola e os professores queriam mostrar que as coisas estavam bem, passar uma boa imagem da EBA. O Evandro teve a ideia de tirar os filmes das latas e colocar em embalagens de plástico, o que a princípio é uma ideia excelente. Só que isso foi feito a toque de caixa, em dois dias, pela mestranda Jussara, sem o devido cuidado. Havia uma ordem na bagunça. O Nelson Barraza sabia onde estava cada filme e conseguia localizá-lo na hora se alguém precisasse de um título. Depois da mudança, ninguém conseguia achar mais nada.

**C: Pelo que Virgínia falou na entrevista, perdeu-se a etiqueta da lata, não foi transcrita a informação.**

**N:** Vi isso acontecer, mas não participei de nada disso, nem fui consultado a respeito. Essa reorganização do acervo foi feita de forma atabalhoada. Lembro que manifestei minha preocupação com as latas, elas não podiam ser descartadas, algumas datavam dos anos de 1920, eram do acervo do Bonfioli, outras eram latas da Embrafilme, com o selo dessa empresa que não existe mais. As latas raras tinham que ser conservadas. E eu não sei se elas foram conservadas. Lembro que havia uma da Fox dos anos de 1920-1930, uma peça raríssima. Enfim, coisas que realmente não podiam ser descartadas. Um aluno uma vez me falou: “Ah, eu consegui uma lata lá na Escola...”. Então algumas devem ter sido descartadas. É como se o trabalho feito

anteriormente não existisse. Começa-se tudo do zero sempre. Isso é péssimo. Também não foi seguido o padrão da catalogação original, que poderia ser aproveitada para a nova guarda.

**C: Qual era o público interessado, nessa época, no acervo além dos professores?**

**N:** Cineastas que estavam fazendo documentários e precisavam de cenas dos anos de 1920, por exemplo. A própria Cinemateca Brasileira, quando restaurou *O padre e a moça*, recorreu ao nosso acervo, que tinha uma cópia do filme melhor que a do diretor. Foi usado um trecho da cópia da EBA nessa restauração. Escolas às vezes faziam mostras de cinema e queriam passar um filme do acervo. Há um filme pornográfico antigo do acervo do Bonfioli que era um sucesso em algumas mostras. O Festival de Inverno da UFMG passou certa vez nossa cópia de *Dona Olympia*, melhor que aquela do Arquivo Público Mineiro que está no *Youtube*, que é considerada a única, mas não é, a Belas Artes tem uma melhor que aquela, ou pelo menos tinha... Havia várias solicitações e poderia ter havido muito mais se o acervo estivesse bem organizado, em condições de empréstimo, num espaço adequado, com uma catalogação correta e um funcionário dedicado, concursado para isso.

**C: Quais era as principais fontes de recursos? Eu posso falar que eram esses projetos?**

**N:** Sim. Da Universidade não havia recursos. Só de projetos, de bolsas e de prêmios.

**C: E também não tinha interesse da Escola...**

**N:** Existe um tabu no Brasil e nos serviços públicos: é proibido tocar em dinheiro, não se pode fazer nada por dinheiro. A FALE, por exemplo, publica livros e revistas, mas essas publicações não podem ser vendidas. A venda dos DVDs da Escola podia gerar algum recurso, um pouco de dinheiro para a aquisição dos discos, das etiquetas, da tinta da impressora, mas isso era proibido.

**C: E foi feito um projeto para a lei de incentivo, por exemplo, para captar ou só para essas agências?**

**N:** A CEMIG e a Associação Curta-Minas se associaram num concurso bancado por algum tipo de lei de incentivo para a produção de curtas-metragens. Com o prêmio que ganhei nesse concurso adquiri os equipamentos necessários para a Escola. O prêmio era dado ao roteiro. Escrevi o roteiro e fui premiado. A verba destinava-se à produção de um filme em 35mm. Para produzir o filme equipei a Ophicina Digital e consegui mais bolsas. O filme foi uma “coprodução” minha com a Escola.

**C: Você acredita que a elaboração e aprovação de um Plano Nacional de Preservação do Audiovisual facilitaria o repasse dessa verba pelo governo, diretamente, ao invés de ter que captar?**

**N:** Eu não sei, como eu disse, na Universidade não se pode por a mão em dinheiro. É pecado. Então não sei se esse dinheiro iria para a Escola, se chegaria aos professores envolvidos nesse trabalho. Professor não pode receber dinheiro fora do salário, então eu acho difícil qualquer tipo de produção dentro da Universidade, hoje, como ela é. É parte da mentalidade medieval do Brasil, acho que é impossível mudar essa mentalidade.

**C: Você tem mais alguma coisa a acrescentar sobre o acervo?**

**N:** Eu vejo o acervo se esfacelando. Na verdade, não existindo um local definitivo para a guarda, ele continuará se esfacelando porque parte do acervo foi descartada pela Escola. Ela só não jogou no lixo porque eu salvei esse descarte trazendo-o para a minha casa. E não posso voltar com ele para a Escola porque não há espaço de guarda lá, eu quero voltar o mais cedo possível com esse acervo para a Escola porque ele ocupa espaço no meu apartamento. Isso tem que ser resolvido logo. Eles descartaram esse acervo, mas há coisas importantes nele, a memória da Escola, pode-se fazer documentários e pesquisas sobre isso, tem alunas trabalhando com esse acervo: você, a Mariana Tavares e a Soraia Nunes, que trabalhou com esse acervo na sua tese de doutorado, e utilizou muito desse material. É importante preservar. A Escola precisa tomar uma posição sobre isso.

**C: Talvez criar uma política arquivística mesmo de gestão desse acervo, ne?**

**N:** Isso, exatamente.

**C: E pedir vaga de concurso para lá.**

**N:** A Escola precisa entender que tem uma produção audiovisual e que essa produção tem que ser guardada, respeitando suas especificidades. Ela não é uma escola como a História, por exemplo, que não produz acervo ou se produzir um livro, uma revista, essa produção pode ir para a biblioteca. O acervo de uma escola de audiovisual tem que ser conservado numa filmoteca e a Escola tem que criar esse local de guarda para preservar a produção de seus alunos, de seus professores. Isso é a memória da Escola.

## **ANEXO XII – ENTREVISTA COM EVANDRO LEMOS**

### **Entrevista sobre Acervo do Laboratório Memória e Cinema (EBA-UFG)**

**Respondida por e-mail pelo prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha (atual gestor)**

#### **1. O Laboratório Memória e Cinema está no organograma da EBA?**

De forma geral, os Laboratórios de Pesquisa no contexto da EBA, não estão ligados à um organograma da Escola. O que é peculiar ao Laboratório de Memória e Cinema, é que ele é ao mesmo tempo um “arquivo especial” na EBA. Pois possuindo um significativo acervo fílmico, deveria ser incluído em um mecanismo interno de arquivos de conservação, e também de apoio financeiro para este fim, da instituição.

#### **2. O planejamento das atividades (gestão, manuseio e acondicionamento) e de uso dos espaços físicos da instituição é feito a partir das orientações de qual órgão?**

O planejamento de atividades é realizado pela coordenação do Laboratório de Memória e Cinema, não há especificamente um órgão que oriente as ações de Conservação. Estas são pensadas e executadas, a partir da indicação de vários setores e de bibliografia específica para esta finalidade.

#### **3. Há diálogo com órgãos como o Arquivo Nacional (especificamente com a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros – CTDAIS) e Arquivo Público Mineiro?**

Não há diálogo com estes órgãos, a partir do Laboratório.

#### **4. Ainda não existe uma política de avaliação e aquisição/recebimento de documentos formalizadas pela instituição. Quais critérios foram utilizados para receber os documentos que compõem o Acervo de Películas da Escola de Belas Artes?**

Não temos nenhuma política de critérios, para recebimento de documentos. Esta política, precisa ser construída.

#### **5. Os documentos refletem as atividades da Escola?**

Esta pergunta, não deixa muito claro o que se quer dizer por refletir as atividades da Escola, se pensarmos que as atividades de conservação e restauração de produtos culturais fazem parte do contexto de ensino da instituição. Neste sentido os documentos refletem as atividades da Escola.

**6. Possui base de dados? Há previsão de disponibilizá-la para pesquisa online?**

Não possuímos ainda uma base de dados, e não há previsão para disponibilização on-line.

**7. Existe previsão de ações que visem à digitalização do acervo para ampliar o acesso aos documentos nele existentes?**

Não temos ainda previsão de recursos financeiros, que possibilitem esta ação

**8. Há previsão para o recolhimento de documentos natodigitais (produzidos em meio digital)?**

Não há previsão, apenas o desejo de que tal ação possa acontecer, mas primeiro, temos que organizar de forma adequada, o acervo existente.

**9. Já foram feitos projetos que envolviam o tratamento/preservação/disseminação do acervo?**

Sim, já foram realizados 3 projetos neste sentido. Um como a Fapemig, no qual foi financiada toda infraestrutura que possibilitasse a preservação e disseminação do Acervo existente. Infelizmente, como não tivemos renovação de financiamento, esta infraestrutura, está hoje superada em termos tecnológicos. Os outros dois projetos, um financiado pela Secretaria Municipal de Cultura, através do CRAV, visou à produção de filmes documentários, a partir do acervo existente. O outro projeto, também resultou de uma ação entre o CRAV e a EBA, financiado pela FAPEMG visou a reorganização do acervo existente na EBA.

**10. Há planejamento de ações envolvendo o acervo?**

Atualmente, não há planejamento de ações envolvendo o acervo.

**11. São elaborados relatórios e inventários do acervo? Eles são disponibilizados publicamente? Se não, há intenção de disponibilizá-los?**

São elaborados relatórios, mas não de forma sistemática que possibilitem a disponibilização.

**12. Quais as dificuldades encontradas para a manutenção do acervo?**

Uma gama complexa de dificuldades, desde falta de pessoal especializado, financiamento de guarda adequada do acervo. Atualmente, é que temos uma localização medianamente razoável para guardar do acervo.

**13. Há interesse por parte dos órgãos superiores de manter o acervo? Há apoio institucional/governamental?**

Há interesse dos órgãos superiores, mas pouco, e efetivo apoio.

**14. Quais são as principais fontes de recursos financeiros para o tratamento do acervo?**

A principal fonte de apoio é a UFMG, através da EBA e de outros eventuais organismos da instituição, e a FAPEMIG.

**15. Quais as atividades vislumbradas para os próximos anos com relação à gestão desse acervo no que compreende a preservação, tratamento, disseminação/difusão?**

Por não termos uma formulação política adequada para esta questão, não podemos também vislumbrar ações futuras para o acervo da EBA.

**16. Acredita que a elaboração e execução de uma política de preservação institucionalizada para o acervo de imagem em movimento facilitaria esse trabalho?**

Acredito que se pudéssemos alcançar tal status institucional, seria muito importante e facilitaria muito o trabalho.

**17. Você acredita que a elaboração e aprovação de um Plano Nacional de Preservação do Audiovisual facilitaria o repasse de verbas por parte do governo aos acervos de imagem em movimento?**

Não acredito muito que apenas a aprovação do Plano Nacional teria uma imediata consequência de repasse de verbas, mesmo porque estas verbas não existem no cronograma governamental. Portanto, um plano teria que estar atrelado às possibilidades específicas de financiamento.

**Evandro José Lemos da Cunha**

**BH, 27 de novembro de 2016.**

**ANEXO XIII – ENTREVISTA COM JUSSARA FREITAS**

**Entrevista sobre Acervo da EBA-UFMG**

**Entrevistada: profa. Jussara Freitas (pesquisadora do acervo)**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 14/04/2016**

**Duração: 28m39s**

**C: Professora Jussara, primeiramente, qual a sua formação?**

**J:** A minha graduação foi em Comunicação Social, no mestrado eu também fui orientada do professor Evandro e do professor Luiz Souza, então eu fiz um trabalho de mestrado na área de cinema, porém da preservação do cinema. Então por isso eu precisei de alguém da área do Cinema e alguém da área de Preservação. Fora isso, eu tenho vários cursos de especialização e formação na área de preservação audiovisual (gestão, tratamento e conservação de acervos fotográficos e fílmicos, climatização de acervos, entre outros cursos sobre linguagem cinematográfica). Eu fiz o mestrado em 2006 e defendi em 2008 sobre parte do acervo da Escola, então é um mestrado na área de preservação da memória na linha de pesquisa do professor Evandro. E agora eu estou fazendo doutorado na conservação, a linha de pesquisa é da preservação.

**C: É ligada a audiovisual também?**

**J:** Não, dessa vez é ligado à fotografia, suporte e fotografia, negativos de vidro. Mas na verdade tem tudo a ver, porque o que é o cinema além da fotografia em movimento? Nós temos um acervo muito rico aqui na Escola na parte de fotografia.

**C: Por quanto tempo você fez esse trabalho no Laboratório? Posso dizer que foi durante todo o seu mestrado?**

**J:** Que eu fiz, não, que eu pesquisei foi no meu mestrado, mas eu trabalho até hoje, porque hoje o acervo é instrumento de pesquisa e apoio aos docentes da Escola. Então, inclusive, existem disciplinas no curso de graduação em Conservação e Restauração, que leciono como a de Conservação Preventiva de Acervos Fotográficos e Fílmicos. Nós utilizamos do acervo da Escola como apoio na disciplina. Então eu ainda trabalho, faço pesquisas e oriento a pesquisa de pessoas que vêm aqui na Escola procurar sobre isso.

**C: Há, inclusive, um projetor que você que orientou o trabalho.**

**J:** Sim, foi o TCC do Bruno Chiossi, que o professor Evandro participou da banca. Aquele é um projetor do Igino Bonfioli em que nós fizemos um trabalho de preservação, mas mais sobre o estudo químico, sobre a instabilidade da degradação do metal e o quanto aquilo implicaria na preservação das películas que passam ali. Mas existem outras pesquisas no acervo da Escola também. Tanto no acervo material quanto imaterial.

**C: Você tem conhecimento se o Laboratório fazia parte do organograma da Escola durante o período que você trabalhou com ele?**

**J:** O que você chama de organograma da Escola?

**C: São os departamentos.**

**J:** O acervo pertencia ao FTC, ficou muitos anos vinculado ao Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema. E há um tempo, acho que já tem um ano, ele saiu da guarda do FTC e passou para a Congregação da Escola, porque a partir do momento que ele vai para a Congregação, ele tira a responsabilidade de um departamento só e passa a integrar uma política generalizada, maior da Escola, e pode servir para qualquer âmbito de pesquisa. Por enquanto ele está na Congregação.

**C: Mas isso é estabelecido formalmente?**

**J:** Formalmente, o professor Evandro sabe te dar mais detalhes, porque ele é membro da Congregação. Mas isso já passou e foi aprovado. A ideia é que ele se torne um acervo interdepartamental, isso é importante para a pesquisa e para a questão de projetos, conseguir verba para conseguir trabalhar. Passa a não ser uma obrigação de um departamento só manter um acervo, porque isso é caro, tem pessoal, estágio, projetos, por isso passa a ser interdepartamental para que todos os departamentos passem a ter a responsabilidade de colaborar para o crescimento e desenvolvimento do acervo da Escola.

**C: Havia uma distribuição de atividades e um plano de trabalho formalmente estabelecido?**

**J:** Na época que eu trabalhei no mestrado?

**C: É.**

**J:** Não, eu peguei um acervo que estava abandonado.

**C: Eu vi as fotos da sua dissertação.**

**J:** E essa questão de política é muito complicada, porque gera também um pouco de interesse. E aí o interesse precisa de dinheiro, de pessoal, de técnico, de formação, e é um trabalho que é conjunto e continua sendo necessário o olhar da Escola para este acervo, porque senão ele continua parado.

**C: Durante o período em que você trabalhou no acervo quantos funcionários havia?**

**J:** Nenhum. Nunca existiu funcionário, o que existe são técnicos da Escola, como o Luís Carneiro, o Nelson, que são pessoas que sempre tiveram acesso porque as pessoas dependem deles para uma telecinagem ou outro trabalho. Mas eles não têm responsabilidade nenhuma sobre o acervo e nem têm que ter. O que existia eram estagiários de projetos que trabalhavam por um determinado tempo, e quando acabava o contrato eles iam embora. E aí voltava à mesma situação.

**C: Quais foram as atividades executadas por você durante esse período? Além da elaboração do plano de preservação.**

**J:** Identificação, catalogação, higienização, confecção de embalagens, telecinagem, selecionar estagiários para trabalhar no acervo, trabalhar na formação das pessoas que ali trabalharam, fazer projetos para aquisição de material permanente, material de consumo, correr atrás de parcerias, implorar para as pessoas colaborarem com o acervo mesmo sem verba ou projeto estabelecido, isso tudo.

**C: Havia uma política de recebimento de documentos formalmente estabelecidos? Termo de doação, por exemplo.**

**J:** Agora estamos falando de documentação do acervo e isso é sempre um problema, não só aqui, mas em todas as instituições que você vai pesquisar.

**C: Inclusive na UFMG, porque a DIARQ que é a Diretora de Arquivo é muito nova.**

**J:** Pois é, e aí a DIARQ manda alguém da Arquivologia para vir aqui dar uma pesquisada e a pessoa vem com todos os conceitos e preceitos da arquivologia, chega aqui e com toda a licença poética, quebra a cara, porque vê que na hora não é como se aprende na Escola. Como eu já tive a oportunidade de trabalhar em todas essas instituições que você pesquisa, em nenhuma delas a coisa funciona. Mas enfim, você chega aqui e nada surge por um acaso. Tem o acervo e a documentação de parte deste acervo que seja doado, ou transferido, ou cedido, isso tem, mas não tem de todo ele.

**C: E uma política de preservação e tratamento?**

**J:** Não tem. A partir do momento que não tem colaboração com Museologia, Arquivologia e Ciência da Informação, não tem como ter isso, não tem uma pessoa que cuide disso. Então atualmente é uma questão que não é resolvida no acervo.

**C: E a Comissão também não adianta muito? A Comissão de Eliminação. A próxima pergunta é se existe uma política de eliminação formalmente estabelecida. A Virgínia, inclusive, não conseguiu eliminar parte do acervo que está separado para descarte por causa da Comissão.**

**J:** Para existir descarte tem que ter uma política de acervo, se não existe, nós não temos como selecionar nada para descartar. Protocolos têm que ser definidos, nós estamos dentro de uma Escola de Artes, que, até a década de 1990, produziam-se animações em 16 milímetros. Qual vai ser o critério? O cinema brasileiro? O que é raro? O que foi comprado? O que foi doado? O que foi produzido? Por onde começar a descartar? A meu ver, não existe descarte no acervo por isso. Ali há um acervo muito rico que foi conseguido por projeto com o professor Evandro, José Tavares de Barros, o professor José Américo, que por muitos anos foram filmes que os auxiliaram na docência. Então como se descartar isso? Houve um preço. E não só por isso, são materiais inéditos, que não tem cópias, então a meu ver não tem nada ali para se descartar.

**C: Inclusive tem uma parte do acervo que está na casa do professor Nazario, porque decidiram, em um determinado momento, desfazer a Ophicina Digital.**

**J:** Pois é, mas quem decidiu?

**C: E por quê? Sendo que não há uma política.**

**J:** Exatamente, e sem um critério. Inclusive as embalagens que foram trocadas pelas novas, de polietileno, que foram compradas na época no projeto pela Cinemateca, nós não podemos simplesmente jogar uma embalagem antiga fora porque está enferrujada. Há um acervo ali, e as embalagens fazem parte, pois há latas da Embrafilme que contam uma história. A lata também, assim como o filme, tem uma evolução de materialidade. Antes de descartar precisa-se fazer um estudo, também na área de conservação e quimicamente, por causa do material. Há metais ali que não são fabricados mais, então isso também é memória. Então nós não podemos simplesmente trocar e jogar a lata fora. Então antes de fazer isso, para muita gente, fica ali como um entulho, mas o que é o entulho para um...

**C: Pode ter importância para outra área que tem que dialogar.**

**J:** Exatamente, é um espaço de memória. É um laboratório Memória e Cinema, não é só um laboratório de tecnologia, e laboratórios desse tipo, há vários aqui na Escola, então cada um trata de cuidar da sua área. Nós estamos na primeira escola de animação do país, se começarmos a jogar as coisas fora, nós perderemos uma credibilidade não só acadêmica, mas também daquilo que nós queremos ser e construir, que é o museu da memória, uma coisa que o professor Evandro luta muito para acontecer, e não para ser um museu do esquecimento. A etiqueta tem o seu valor documental, a lata, o polímero, o nitrato, o acetato, poliéster, a imagem, a gelatina, todos esses materiais servem como uma datação de estudo, por isso precisam ser preservados. Se hoje eles estão condicionados de uma forma não adequada, tem que se planejar como fazer isso e não descartar por ser “entulho”.

**C: Nada pode ser feito sem ser pensado, tem que ter um planejamento estratégico disso.**

**J:** Em tudo, nós não jogamos nada fora sem conhecer. Qualquer coisa que nós vamos nos desfazer, nós temos que pensar na materialidade, saber o que está saindo, e não só como materiais do acervo.

**C: E documentar também.**

**J:** Sim, porque, caso contrário, nós esquecemos e ninguém vê isso nunca mais.

**C: Depois procurar onde está isso, se foi doado e em qual data, mas e aí?**

**J:** Verdade.

**C: Os documentos (os filmes), nessa época, posso falar que refletiam as atividades da instituição?**

**J:** Sim, eles eram um apoio aos docentes, sem dúvida. Hoje temos outras ferramentas, como o *YouTube*, em que vários professores usam nossos filmes.

**C: Como era feito o acesso desses documentos na época que você trabalhou? Tinha instrumento de pesquisa, inventário do acervo?**

**J:** Não existe inventário do acervo. Existem trabalhos e pesquisas anteriores, de mestrado e doutorado, inclusive orientados pelo professor Nazario, que fizeram um trabalho de catalogação.

Mas quanto às informações, se foram totalmente catalogadas, isso tem que dar uma olhada nas teses.

**C: O que eu conversei muito com ele é que parece que houve um retrabalho, o professor José Américo fez esse trabalho de catalogação e depois como não foi publicizado, o Alexandre, que era orientando dele na época, teve que refazer.**

**J:** É, mas eu não sei se o Alexandre fez tudo.

**C: Ele falou que fez. O que acontece muito, nessas passagens de pessoas que assumem, é não recuperarem o material que foi feito. E aí você acaba fazendo o trabalho de novo.**

**J:** Você até acha, eu vi o trabalho que o Alexandre fez. Mas o que nós temos que entender é o seguinte: eu vou voltar à questão da formação. Talvez naquele momento que ele fez o trabalho, ele foi de acordo com o seu conhecimento, então eu não vejo como um retrabalho, mas sim que as coisas vão evoluindo. Aparecem outras pessoas com uma informação em determinada área, podendo ser maior, que podem melhorar aquela informação, e não que o trabalho que foi feito não tenha tido valor. Naquele momento teve sim, foi extremamente importante, mas talvez hoje aquelas informações estejam incompletas para o trabalho. O que eu fiz hoje haverá outras pessoas que vão fazer melhor, e amanhã, pessoas com conhecimento científico que vão fazer um trabalho mais apurado, isso é importante. Agora o que não pode deixar de acontecer é que qualquer trabalho que seja feito, seja registrado e esteja disponível para consulta, para que o próximo consiga ver qual ferramenta a pessoa usou, para talvez não repetir isso. O que nós precisamos saber é que o conhecimento científico, hoje, tem que estar aplicado a esse tipo de trabalho para a coisa evoluir.

**C: Qual era o tipo de pesquisador desse acervo?**

**J:** Aqui vem desde aluno do ensino médio até doutor, pós-doutor, professor, curiosos.

**C: Desde o período que você estava trabalhando?**

**J:** Sempre, cada um documenta uma coisa. As pessoas têm interesses diversos no acervo. Tem pessoas de todas as áreas aqui que procuram o acervo para pesquisa.

**C: E eles tinham facilidade no acesso? Eles sabiam expressar suas necessidades? Quais eram as dificuldades?**

**J:** Facilidade nunca tiveram. Nós trabalhamos aqui com o material original, então para a pessoa ter um acesso liberado teria que funcionar talvez como funciona parte do acervo do APM, que está digitalizado e você pesquisa na internet. Mas como nós não chegamos nesse nível, não dá para abriremos a porta do acervo e falarmos para se sentirem em casa. Por isso sempre foi um atendimento guiado.

**C: Então eram elaborados relatórios, mas inventários, não. E você já falou que encontrou o relatório do Alexandre, não é? Você encontrou outros relatórios também? Do José Américo, por exemplo.**

**J:** Inventários nunca foram feitos. Tive acesso ao relatório do Alexandre. O José Américo colaborou muito na minha pesquisa de mestrado. Eu tenho também o último depoimento do professor Barros, do acervo, de quando ele era vivo. Eu fui à sua casa, ele já estava em cuidados e o José foi comigo, nós filmamos e fizemos um documentário juntos. E aí quando eu fui defender, o professor Barros já havia falecido, mas ele colaborou muito. E o José foi fundamental, ele foi a minha memória viva, meu depoimento. Eu não tive acesso ao papel que ele fez, mas tive acesso a um depoimento oral que foi muito completo.

**C: Você acredita que é necessário disponibilizar publicamente os relatórios, inventários, outros documentos e trabalhos que foram executados? Para que não haja um retrabalho e para que nós tenhamos acesso ao tipo de método que foi utilizado.**

**J:** Sempre tem que ter. Talvez as pessoas julguem que abrir relatórios significa expor problemas, mas isso é muito positivo, porque nós vamos conseguir, talvez, enxergar e elaborar um projeto mais consistente de acordo com o problema. Nós não precisamos mexer no que está bom, mas sim no que não está. Então às vezes as instituições públicas têm essa dificuldade, elas não abrem seus acervos com medo de expor os seus problemas, e aí é que está o grande erro. Eu acho que tem que ter laudo, sim, e relatório também, para enxergarmos.

**C: É, inclusive eu fui atrás do relatório da DIARQ, exatamente para ver quais foram os problemas que eles identificaram no acervo.**

**J:** Talvez o relatório não seja tão realista porque eles não conseguem entender um problema. Vou dar um exemplo, mas não estou dizendo que isso está no relatório deles. Dizer que o filme estava empilhado, tinha 10 latas em uma estante, sendo que a norma técnica fala para oito. Mas de olhar, a DIARQ não sabe que aquela estante tem uma pintura tóxica, ou porque aquele estojo

é de polietileno, ou porque tem um furo, pode olhar e achar que é um defeito de fábrica. Por isso que é muito importante a interdisciplinaridade, ter um arquivista, um museólogo, um conservador, um matemático, um físico. Talvez não consigam enxergar o que foi feito se não houver conversa. Por exemplo, quando a pessoa da DIARQ veio aqui fazer o relatório, ela não me procurou, nem conversou comigo. O que está escrito naquele relatório eu não sei, eu não sei o conteúdo, não assino, não concordo e nem discordo, porque simplesmente eu não li.

**C: Eu consegui ter acesso só através da Lei de Acesso à Informação.**

**J:** Mas eu também não procurei porque se a pessoa acha que executar o trabalho dela é vir fazer uma avaliação através do olhar e de seu conhecimento acadêmico, que fique então. Mas eu quero deixar claro que em nenhum momento me perguntaram nada, ou me pediram para acompanhar ou ler.

**C: Eu acho que não perguntaram nem ao Evandro. Eu perguntei para ele, assim que eu cheguei, se ele foi procurado e tal, mas ele nem sabia. Havia uma verba do governo destinada à manutenção do acervo?**

**J:** Nunca houve aqui e nem em lugar nenhum.

**C: Era feito através de projetos.**

**J:** Projetos sempre, se você não corre atrás, ninguém te dá dinheiro. Pelo menos não para cuidar de acervo, já para construir pontes e imóveis tem muito.

**C: E havia interesse dos órgãos superiores da Universidade em manter esse acervo? Havia apoio institucional dentro da Escola?**

**J:** Interesse há, se não houver, o mundo está acabando. Nós temos que ter interesse na preservação daquilo que é nosso patrimônio dentro de uma universidade, desse ambiente acadêmico, um ambiente nivelado. Muitas pessoas entendem a importância, mas ninguém oferece nada, nós que temos que correr atrás sempre, bater na porta e elaborar projeto. Eu acho que a principal fonte de financiamento para a preservação, curso e para a área acadêmica são os projetos. Mas tem que ter pessoas disponíveis para manter isso, tem que ter interesse.

**C: Você acredita na elaboração e execução de uma política de preservação institucionalizada envolvendo todos os acervos de imagem em movimento da Escola? Porque nós sabemos que não é só Laboratório de Memória e Cinema que nós temos, mas**

**também no Midia@rte, que são de trabalhos de alunos. Você acredita que isso facilitaria esse trabalho?**

**J:** Qual trabalho?

**C:** **O trabalho com os acervos, inclusive para captar verba. Se houvesse uma política de preservação e de acervos institucionalizada.**

**J:** O nome política já diz tudo. Quando nós conseguimos colocar a coisa no âmbito da política significa que é o âmbito da democracia, e aí nós conseguimos tudo. Agora, eu acho que um desafio maior é pegar todos esses laboratórios e fazer uma coisa unificada. Não que os interesses não sejam os mesmos, mas talvez a forma de trabalhar seja divergente. Eu acho que as pessoas ainda não conseguiram enxergar como unificar e trabalhar, fazer uma força tarefa. Acredito que esse seja o maior desafio, mas continua sendo importante e fundamental.

**C:** **E você acredita que o Plano Nacional de Preservação, que está sendo discutido na CineOP, pelo pessoal da preservação audiovisual, se fosse elaborado e aprovado, ele facilitaria o repasse das verbas para esses acervos?**

**J:** Não, esse assunto, CineOP, é um assunto que eu não vou entrar, porque eu não concordo com a forma que eles trabalham. São anos e anos, e a coisa não saiu do papel e não vai sair, é uma opinião particular.

**C:** **Jussara, você tem alguma coisa a acrescentar sobre o acervo? Ou sobre o seu trabalho com o acervo?**

**J:** Eu não tenho a acrescentar nada sobre o meu trabalho com o acervo. O que eu tenho que acrescentar é uma unidade de pensamento minha e do professor Evandro, eu acho que nós somos os loucos apaixonados. Quando você trabalha movido à paixão é muito complicado, porque você quer, a todo custo, manter uma coisa. E nós acreditamos. Eu sou uma semente que chegou bem depois, mas hoje eu vejo e me coloco no lugar do professor Evandro, José Américo ou do professor Barros e de outras pessoas que lutaram tanto para ter isso. E eu acho que o lugar desse acervo é na Escola, não é uma coisa que acabou. Película não é passado, não é coisa velha, não tem que estar no museu. Acho que temos que manter isso vivo, é muito bonito, sou uma defensora. Se o professor Evandro aposentar, acredito que serei eu quem vai lutar para isso continuar. Precisa ter gente para trabalhar. Foram poucas as oportunidades que esse acervo teve

de contribuir para o curso de preservação e os alunos ficaram completamente apaixonados. Eles são apaixonados pelo antigo, pois conservação tem uma visão um pouco diferente do cinema. O que eu tenho que acrescentar é isso, que nós não devemos parar, nós temos que ter sempre ações de formação, projetos, para manter o acervo vivo. Isso jamais tem que sair da Escola, pelo contrário, tem que ter um olhar mais apurado, mais carinho e mais investimento sempre. A minha opinião é essa. O que eu faço e o que eu fiz é pouco, mas a Jussara tem que se multiplicar muito dentro dessa Escola, e dependendo de mim, é o que eu faço em sala de aula, sempre tem uma pesquisa ou outra e eu sempre dou um jeito de colocar um outro lunático para também tomar um pouco da nossa cachaça para manter isso. Eu acho que é isso.

#### **ANEXO XIV – ENTREVISTA COM MAURÍCIO GINO**

##### **Entrevista sobre Acervo da EBA-UFMG**

**Entrevistado: prof. Dr. Maurício Gino (Projeto Publicação de Animações da EBA-UFMG)**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 20/01/2016**

**Duração: 25m08s**

**C: Professor Maurício, eu queria saber um pouquinho sobre o projeto de publicação das animações do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais, que você tem em parceria com o prof. Arttur Espindula, na plataforma do Vimeo. A partir de qual necessidade surgiu a ideia de disponibilizar as animações do curso no Vimeo?**

**M:** Esse projeto partiu da necessidade de tornar o nosso acervo visível, dar visibilidade à produção que a Escola tem, que é uma produção bastante expressiva, que vem desde a década de 1980. Esse acervo não era, e em grande parte, não é acessível às pessoas, a pesquisadores, aos próprios estudantes. Então esse projeto nasce dessa necessidade de tornar público a nossa produção, especialmente a produção discente.

**C: A concepção desse projeto teve alguma coisa a ver com a Lei de Acesso à Informação?**

**M:** Não. Pode até casar com a proposta, mas não teve nenhuma interferência dessa lei. Ela nasceu até mesmo de uma necessidade nossa, enquanto professores. Muitas vezes a gente queria

mostrar um filme para os alunos, uma produção da Escola, um pouco mais antiga, e às vezes essa animação não estava muito disponível. Então até mesmo para utilização em sala de aula era difícil. Então nasce dessa necessidade mesmo, de tornar visível a nossa produção.

**C: Eu queria que você me explicasse um pouco como é feita a gestão desse material. Como ele é selecionado, como ele é recebido e como é feita a manutenção.**

**M:** É feito de uma forma muito precária, na verdade. A primeira consideração a se fazer é a própria plataforma. A gente escolheu uma plataforma, que é o Vimeo, e, de certa forma, a gente está colocando o nosso acervo nessa plataforma, ou seja, a gente não tem muito domínio do que está sendo colocado lá, amanhã isso pode sair do ar, por exemplo. Então, do ponto de vista da preservação isso é temerário. Mas como é um projeto que não tem uma verba, a gente não tem um bolsista disponível para nos ajudar, então é feito muito na base da boa vontade dos professores que estão envolvidos nisso. A seleção de filmes, a nossa intenção é tender para disponibilizar toda a produção. Isso é uma tarefa muito difícil porque, como eu já disse, a gente tem filmes desde a década de 1980, então precisa de um trabalho de pesquisa para poder digitalizar esse material para poder disponibilizar, como também atualizar com as novas produções. Então, eu acho que ele tem frentes de trabalho que a gente não consegue abarcar por enquanto. Mas então o que a gente tem feito é um contato com os alunos atuais, eles se forma, a gente pega o filme deles e, com esses filmes, a gente está tentando manter essa plataforma mais ou menos atualizada com as produções recentes. É claro que a gente também não coloca tudo, tem filmes inacabados, tem de tudo, então a gente faz realmente uma seleção, não do ponto de vista estético, se isso me agrada ou não me agrada, não por aí, mas se é uma produção acabada, pelo menos, e se a gente acha que é passível de mostrar. Mas a gente também não coloca todos os filmes recentes porque os alunos muitas vezes querem preservar o filme, por um ano ou dois, para poder mandar para festivais. Então a gente respeita isso, a gente só coloca também quando o aluno libera. A gente trabalha muito com os alunos que estão no curso atualmente, os que estão saindo e com autorização deles. A gente entende que é uma coprodução, entre o aluno e a Escola porque ele fez o filme dele aqui. Então a gente considera que os filmes podem ser mostrados pela Escola, como um portfólio da Escola. A gente não tem nenhum interesse comercial no filme, até eventualmente alguns festivais que dão prêmio em dinheiro, às vezes a gente até inscreve filmes em festivais, mas a premiação vai toda para o autor. Ou seja, a gente não tem nenhum retorno com isso, a ideia é mesmo fazer um portfólio da nossa produção.

**C: E há um local físico para guarda desse material, por exemplo, os CDs e DVDs que são entregues?**

**M:** A gente tem guardado, não sei se é a forma mais adequada, do ponto de vista técnico, os DVDs que os alunos entregam ao Midia@rte. Então a gente tem concentrado lá. Agora eu acho que precisa de um trabalho de catalogação, de arquivar esse material. Isso ainda é muito precário.

**C: E é feito um backup constante do material que está no Vimeo?**

**M:** Não. É precário também. O que a gente faz é postar esse material e tem ficado lá no Vimeo. Eu sei que futuramente a gente vai ter problema com isso, mas por enquanto o projeto não tem recursos. A gente não tem um servidor, que a gente pudesse armazenar esse material. Antes de adotar o Vimeo como plataforma para esse projeto, eu fiz uma consulta no UFMGTube, mas não deu certo. Eu acho que para os nossos objetivos, eles não atendiam. Então acabamos indo para uma plataforma que é privada, mas de um acesso fácil. E a gente ainda não tem verba para pagar a anuidade do Vimeo, então a gente faz de forma gratuita, então a gente tem limites semanais de upload. Então produções maiores, por exemplo, agora ficou pronto um filme que acabou se tornando um longa metragem, um filme de um ex-aluno, que é “A Caminhada”, do Luiz Carlos Amaral. É um filme de 1 hora e pouco. A gente não conseguiu colocar na plataforma porque ele tem mais de 500 megabytes, que é o nosso limite. Ou seja, isso daí também limita o que a gente pode subir.

**C: Vocês utilizam um padrão para disponibilização dos vídeos no site, por exemplo, vocabulário controlado, aquela ficha técnica é padronizada?**

**M:** É mais ou menos padronizada. Isso depende de quem está fazendo upload. Eu tenho mais ou menos o meu padrão, o Arttur, quando ele faz o upload às vezes os critérios não são os mesmos, mas aí a gente complementa. Então a gente trabalha bem junto, mas não temos isso muito bem sistematizado não. O que a gente procura colocar lá, são informações técnicas sobre cada vídeo como, por exemplo, ficha técnica, sinopse, premiação que o filme possa ter recebido, participação em festivais, mas isso também depende de uma atualização e dos ex-alunos nos informarem do currículo dos filmes. Mas a gente procura, na medida do possível, prover essas informações lá.

**C: Vocês conseguem recuperar rapidamente a informação na plataforma?**

**M:** Sim. Ela é bem acessível, bem fácil. A gente pode fazer o upload, eventualmente quando tem que inscrever em algum festival que a inscrição é feita online, a gente manda uma senha, a pessoa já baixa lá. Então isso nos facilita muito. Vira e mexe a gente é procurado por festivais, principalmente, pedindo para indicar filmes que representem a Escola, a gente tem procurado fazer isso com os filmes que estão na plataforma, por questão de facilidade mesmo. A gente fala “faz uma consulta aí, vê o que casa melhor com o festival, que é interessante” e aí a gente libera o download. Normalmente os filmes ficam bloqueados para download, mas eventualmente a gente abre, pontualmente.

**C: Vocês conhecem as necessidades dos usuários que acessam essa plataforma?**

**M:** Não. Não temos nenhuma pesquisa de usuário, de acesso. Esse também é um problema de usar a plataforma de forma gratuita, até dados estatísticos são limitados. A gente não tem muito acesso, vê quantas curtidas teve, quantos acessos, isso a gente vê, mas não muito além disso.

**C: Você não sabe qual é seu público, se é daqui da Escola ou se é de fora...**

**M:** Não.

**C: Você falou que não é destinada verba da Belas Artes, da UFMG e de outras instituições para esse projeto...**

**M:** Não. Embora seja um projeto de extensão, a gente criou como um projeto de extensão porque ele envolve obviamente corpo docente, os alunos da Escola, mas é, vamos dizer, uma janela para o mundo. Então como é um projeto aberto, ele se caracteriza na extensão. Então a gente registrou esse projeto como extensão da UFMG.

**C: Entendi, mas houve uma tentativa de captar verba para manutenção desse projeto, por exemplo, por lei de incentivo?**

**M:** Não houve. Nunca tentamos.

**C: Há interesse dos órgãos superiores e dos próprios professores do curso em auxiliar na manutenção desse acervo? Há um apoio institucional ou governamental?**

**M:** Na UFMG, nós temos uma plataforma de projetos de extensão que é o SIEX - Sistema de Informação da Extensão. Nós registramos isso no SIEX e ele tem um trâmite, ele tem que ser aprovado no Departamento, depois ele passa pelo CENEX. Ele passou por esses trâmites e ele está lá na plataforma do SIEX, então, nesse sentido, ele tem um apoio institucional, ele existe como um projeto da Universidade, só que não tem verba. A gente não tem um bolsista, não

temos verba para nenhuma manutenção do projeto. Mas ele existe como um projeto da Universidade.

**C: São elaborados relatórios sobre o projeto?**

**M:** Não além do que a plataforma SIEX pede. Na plataforma, a gente tem que atualizar com os resultados. Então quando a gente participa de algum evento por meio disso aí, eu atualizo lá no SIEX. Então os resultados têm que ser atualizados e, ao término do projeto, a gente tem que fazer um relatório sim. Então os relatórios que a gente faz são esses que a plataforma do SIEX exige.

**C: Quais são as dificuldades encontradas para a manutenção desse acervo?**

**M:** As dificuldades é que isso fica basicamente a cargo de dois professores que têm que, além de todas as atividades que a gente já faz na Universidade, a gente tem que manter essa plataforma, essa página no Vimeo. Então depende muito da nossa disponibilidade. Tanto que tem época, por exemplo, final de semestre, que a gente nunca tem tempo para atualizar a página, mas também é a época que os alunos estão entregando os filmes. Aí, no início do semestre, é o momento normalmente que a gente tem um pouco mais de disponibilidade para poder fazer novos uploads. Funciona dessa forma, de uma maneira até um pouco improvisada.

**C: E você acredita que a elaboração e aprovação de um Plano Nacional de Preservação do Audiovisual facilitaria o repasse da verba por parte do governo para esse tipo de projeto?**

**M:** Acho que sim, mas depende do objetivo a que esse plano vai se destinar. Na verdade eu não conheço... Esse plano já existe?

**C: Na verdade, está em fase de elaboração, numa conversa entre a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e a Secretaria do Audiovisual (SAv).**

**M:** Ta. A Universidade tem uma particularidade, vamos dizer assim, que a gente muitas vezes fica limitado para entrar em editais. A gente não é uma produtora, a gente não tem um CNPJ de produtor. Então, muitas vezes, a gente não pode concorrer aos editais da ANCINE, por exemplo, e eventualmente a gente tem que fazer isso, embora seja um projeto da Universidade, a gente tem que fazer como pessoa física. Eu atualmente estou com um projeto assim, lá para o Espaço do Conhecimento, que foi aprovado pelo Filme Minas, que era aberto para pessoa física ou jurídica. Com o CNPJ da Universidade a gente não poderia porque não é uma produtora, então eu tive que entrar pelo meu CPF. Então fica essa situação que eu acho que é um pouco

complicada de um professor se responsabilizando por um projeto que é institucional. Então eu não sei bem como funcionará esse plano, se ele vai permitir à Universidade usufruir.

**C: Seria por instituições que têm acervos... Só que, que nem o MISBH, que queria criar uma associação de amigos, só que parece que foi aprovada uma lei de OS, de Organização Social [Lei Federal nº 13.019/2014] e parece que mudaram a lei de captação de verba e você não pode mais captar por associação, você tem que captar por OS. Ainda está nessa discussão e não tem muito ao certo o que vai virar.**

**M:** É, essas coisas é que são complicadas, o que a instituição pode concorrer ou não. Essa saída de associação de amigos do museu, vamos dizer assim, era uma saída para muita gente, que às vezes a instituição não pode... Não é o caso do Espaço do Conhecimento porque lá a gente não tem uma associação de amigos do Espaço. Mas isso resolveria um tanto de problemas do ponto de vista da própria manutenção do Espaço porque tudo é feito por meio de licitações e que muitas vezes não tem uma agilidade que precisa. Então acho que muitas instituições têm partido para fundar uma associação.

**C: Sim, o Arquivo Público Mineiro trabalha com os projetos, captando na lei de incentivo pela ACAPM. Ele tem a associação e ela que gere o dinheiro que vem dos editais, quando são aprovados.**

**M:** A Universidade tem fundações também, como a FUNDEP - Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa, como a FEPE - Fundação de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão, tem algumas, acho que duas ou três fundações, que fazem esse gerenciamento de projetos, geralmente, projetos de pesquisa, mas, por exemplo, projetos de proposições para uma lei de incentivo ao audiovisual não é possível. Eles fazem só o gerenciamento, não pode fazer a proposição.

**C: O que acontece muito é da pessoa propor e receber uma parte depois dentro daquele projeto, como administrador.**

**M:** Aí colocar no projeto, no orçamento, uma rubrica para isso. Mas aqui a gente fica muitas vezes amarrado para propor esses projetos porque, muitas vezes, a instituição não pode concorrer por ser uma instituição de ensino, não propriamente uma produtora.

**C: Os alunos do Cinema de Animação e Artes Digitais estão querendo até criar uma empresa júnior. Não sei se vai facilitar isso...**

**M:** Já ouvi uma conversa, mas isso depende justamente da iniciativa deles. Eles é que tem que buscar isso. Eu acho que isso pode ser muito importante para eles, para a formação deles. Eu acho que isso pode ser muito legal.

**C: Você tem mais alguma coisa a acrescentar sobre o projeto, sobre o acervo?**

**M:** Isso o que a gente está fazendo, o nosso projeto de disponibilizar os filmes da Escola, não é uma iniciativa nova, não é nenhuma novidade, já teve outros projetos na Universidade talvez até com mais êxito do que isso que a gente está fazendo porque a gente está fazendo de uma forma muito improvisada, na verdade. Eu queria mencionar o projeto do professor Nazário, que ele tinha o projeto da Ophicina Digital, e ali ele já digitalizava muita coisa. Muito do que a gente tem organizado no acervo da Biblioteca da EBA-UFMG, deve-se a esse projeto dele. Então eu acho que são iniciativas importantes, com objetivos ligeiramente diferentes: o dele era disponibilizar aqui, mais internamente, na Biblioteca, também era um outro momento; esse nosso, a gente já está buscando disponibilizar na internet. Quer dizer, eles têm particularidades, mas eu acho que são iniciativas que se complementam de alguma forma e que são muito necessárias. Agora, eu acho que precisa de outras, como, por exemplo, pegar o nosso acervo de filmes, de película, pensar em como pode digitalizar isso, uma transposição, uma telecinagem, uma digitalização... Isso é necessário. A nossa produção da época do Núcleo [de Animação] de Minas Gerais, lá na década de 1980 é praticamente inacessível, até para nós aqui dentro.

**C: É... são quatro filmes que tem no Vimeo, ne?**

**M:** É... é muito pouco.

**C: Eu fiquei sabendo que o Nelson Barraza telecinou algumas coisas por conta própria.**

**M:** Sim. Mas você percebe que são iniciativas pessoais? Não tem uma coisa sistematizada.

**C: Que é da instituição...**

**M:** Então esse projeto nosso não é novo, não é uma novidade. Tem outros que nos antecederam, que são talvez mais importantes. E que acho que precisa de uma coisa mais ampla, mais organizada.

**C: Mais institucionalizada...**

**M:** Mais institucionalizada. A própria instituição tem que reconhecer esse valor.

**C: A gente tem, por exemplo, a DIARQ, a Diretoria de Arquivos, que está criando uma política arquivística para as unidades. Talvez seja o caso de criar uma política de preservação e disseminação na Escola, desse acervo permanente.**

**M:** É... E aí você tocou num ponto interessante também que, esse projeto nosso, é de disseminação, não é de preservação. Então eu acho que precisa de outras ações que se complementem. E ainda como disseminação, ele tem o seu calcanhar de Aquiles, ele é precário.

**C:** É, não tem servidor, não tem pessoal... Então é complicado...

**M:** Então eu acho que precisa realmente de uma valorização institucional ainda que seja um projeto registrado no SIEX, com reconhecimento institucional, mas ele é fruto de uma iniciativa pessoal e não de uma política.

**C:** Então obrigada.

## **ANEXO XV – ENTREVISTA COM ARTTUR ESPÍNDULA**

### **Entrevista sobre Acervo da EBA-UFMG**

**Entrevistado: prof. Arttur Espindula (Projeto Publicação de Animações da EBA-UFMG)**

**Entrevistadora: Camila Cristina da Silva**

**Data: 07/04/2016**

**Duração: 1h22min18s**

**C: Arttur, queria saber primeiramente sobre o projeto de Publicação das Animações no Vimeo, que é seu e do professor Gino e depois você vai me contando essas outras coisas também, sobre esses outros projetos que você falou que tem.**

**A:** Uma coisa que é interessante é que a proposta inicial de divulgação desse projeto é do Maurício, e eu achei fantástico, até porque eu já tinha pensado em algo semelhante e, quando ele deu a ideia, eu topei na hora. Nós não tínhamos bolsistas no Laboratório, e aí nós mesmos começamos a fazer o piloto dos filmes que nós tínhamos arquivo. Só que aí pensamos de outro modo, porque às vezes as pessoas entravam em contato, de qualquer lugar do país, pedindo uma amostra do nosso trabalho e dos alunos. E aí tínhamos que sair pegando os alunos pelos corredores, não é um modo adequado de se fazer quando nós temos uma Escola de Belas Artes, e, de repente, vimos que a Escola não tinha um local onde nós pudéssemos armazenar isso. Nós tínhamos até então um DVD, que nós até temos uma cópia dele ali em cima, que foi criado pelo

professor Antônio Fialho – Toninho - e por mim, na época. O Toninho tinha coletado alguns desses trabalhos que ele gostava mais e quis fazer um DVD, que foi encaminhado pelo diretor – que é o seu orientador, o professor Evandro – em uma viagem que o nosso reitor iria fazer. Então foram feitas algumas cópias desse DVD, pois o reitor ia viajar e queria levar o nosso material. Esse era o trabalho que nós tínhamos antes. E aí eu e o Maurício percebemos que nós precisávamos de alguma coisa além disso, até porque DVD, mais cedo ou mais tarde, é perdido. O que nós criamos, então, foi esse projeto de Divulgações de Animações da EBA, que eu acho que é imprescindível, acho até que nós precisamos dar uma amplitude maior a ele em um futuro, só que para isso nós precisamos de algumas estruturas que às vezes nós não temos. Nós estamos fazendo com o pouco tempo que nós encontramos entre uma atividade e outra, uma aula e outra. Nós temos uma metodologia já para receber esses filmes e facilitar a divulgação, então isso ajuda bastante. A nossa ideia não é ter o material só para quando as pessoas pedirem, mas para que nós também tenhamos ao longo dos anos - independente se for eu ou o Maurício que dará continuidade a isso em um futuro um pouco mais distante - um registro audiovisual da produção dos alunos e da própria EBA, que não é apenas de alunos que estão lá dentro, nós temos trabalhos de professores lá também, isso é muito bacana. E a partir disso, nós criamos, em 2014, um evento e logo em seguida nós fizemos um acordo com o colegiado do Cinema de Animação e Artes Digitais através do professor Luis Coelho. Nós criamos uma mostra de filmes dos alunos, que acontece anualmente. E foi muito curioso porque quando nós fizemos a mostra, os alunos que vieram falaram que ficou muito bacana, mas perguntaram do trabalho dos professores e nós não tínhamos nem pensado em colocar. Foi bem bacana porque justamente ano passado, em 2015, nós fizemos uma mostra dos trabalhos dos professores. Teve trabalho do Luiz Nazario, do Jalver Bethônico, do Toninho, meu. Foi uma oportunidade interessante. Ano passado nós fizemos também a segunda mostra dos alunos, e neste ano nós faremos a próxima, também de alunos, até porque nós temos menos tempo que eles para fazer essas animações. É um projeto que eu acho necessário para darmos continuidade aqui na Escola, eu gosto muito dessas coisas. Entristece-me quando, em alguns momentos, os outros sabem mais do seu trabalho do que você, e chegou a um ponto onde algumas pessoas que já foram alunas da nossa Escola, sabiam mais de nós do que nós mesmos. Não que eles não possam saber, entende? Mas eu acho que quem mais tem que saber de nós, somos nós mesmos, quem tem que mostrar o que nós fazemos, somos nós mesmos. Então quando nós vemos o Sávio Leite publicando seus livros a respeito do acervo de

animação, por exemplo, aqui em Minas Gerais, é muito bacana, pois ele foi aluno da Escola e tudo, mas eu acho que nós precisamos fazer, pois senão estaremos destruindo a própria história e a memória, se nós não sabemos de onde nós viemos, para onde nós vamos? Então alguma coisa precisa mudar.

**C: A ideia desse projeto surgiu da Lei de Acesso à Informação ou não?**

**A:** Não. A lei é anterior ao projeto, mas a ideia foi de suprir uma demanda que, é como eu te falei, se alguém entrava em contato, até que nós encontrássemos o aluno, fizéssemos a cópia do seu filme, gravássemos uma mídia e mandássemos para o destino, demorava, então hoje em dia nós, simplesmente, passamos o link. Se for necessário, a pessoa baixa com a autorização do aluno, pois tem filmes que não estão disponíveis para download. Recentemente, por exemplo, nós tivemos um pedido dos diretores do *Pentimentos*, que é uma das animações lá presente, para tirar a opção de download, agora você assiste, mas não pode baixar. Tem alunos que querem que permaneça assim, é um direito deles que nós tentamos respeitar o máximo possível.

**C: Como é feita a gestão desse material? A seleção, recebimento, manutenção? Isso é registrado por meio de regras ou normas que vocês criaram?**

**A:** No início foi um pouco complicado, nós fizemos *upload* dos que nós tínhamos, e não estão todos lá, até por isso que eu te falei que eu sei que não é a única forma que nós temos. Nós fizemos uma seleção do que nós achávamos que poderia ser representativo da Escola, até porque algumas dessas produções não foram feitas com a qualidade que nós achamos que poderiam ser. Às vezes o aluno só está fazendo para se livrar da disciplina, infelizmente ou felizmente para ele. Existem esses casos. Nesses momentos nós não achamos que isso seja, necessariamente, uma representatividade da Escola. Então nós fizemos uma seleção, eu e o Maurício, no início nós chamamos todos os professores, mas basicamente quem se ateve a isso fomos nós. E aí em um segundo momento, eu estava lecionando a disciplina que justamente finaliza esses filmes, que era a disciplina de Ateliê IV, no curso antigo de Artes Visuais, e no curso atual é Ateliê III de Cinema de Animação. As duas disciplinas, em ambos os cursos, são as que correspondem à finalização e pós-produção dos filmes. Na época, eu estava dividindo a disciplina com Virgílio Vasconcelos, que é outro professor, e como nós estávamos terminando os filmes com eles, eu falei para que colocássemos isso como um pré-requisito da disciplina, quando eles fossem entregar o filme em DVD, nós já cobraríamos a mídia digital, com a ficha técnica do filme, tudo

isso valendo ponto. E isso facilitou muito, esse ano nós colocamos ainda mais forte, porque antigamente nós só pedíamos para que fizessem isso, mas não cobrávamos ponto, e acabava que os alunos não entregavam. Agora se você não entregar, você fica sem ponto, então eles entregam, senão perdem bastante ponto. Nós recebemos isso na disciplina e sempre chega à minha mão, porque eles são armazenados aqui dentro [no Midia@rte]. Ali tem alguns e na sala de baixo nós temos mais alguns filmes. Quando eles chegam aqui, nós organizamos todos, independentemente da qualidade, se gostamos ou não, para participar também da mostra anual que nós fazemos. Inclusive eles [os monitores] estão ali fazendo um cronograma de atividades para esse ano. O que acontece é que esses filmes, independentemente de estarem realmente concluídos ou não, eles são apresentados na mostra, salvo algumas exceções, por exemplo, se precisa passar em um festival, o aluno pede para que segure um pouco para passar lá primeiro, e às vezes nós conseguimos fazê-lo. Mas quando nós fazemos essas mostras, nós projetamos os filmes dos alunos para que eles também tenham a ciência de que eles também estão conseguindo ter resultado e tal. Então o único pré-requisito da mostra é que ele tenha feito parte e sempre que possível nós mostramos alguns filmes mais antigos. Agora nós vamos passar o *Ogum*, que é do Ricardo Souza, ele foi aluno aqui e hoje é dono da Poeira Estúdio; e também vai passar o filme do André Reis. Aqui mesmo, na Escola. Então o que nós fazemos hoje é coletar os filmes na disciplina já de imediato, e quando nós precisamos de outro que foi lançado e, nós ainda não temos, nós tentamos localizar o aluno para colocarmos na mostra dos filmes mais antigos, porque senão nós não conseguimos dar continuidade. Aqui na Escola existe uma regra que pede para que os filmes fiquem na biblioteca, nós recebemos um relato um pouco triste a respeito das condições da nossa biblioteca, não só para armazenamento, quanto também para que as pessoas tenham acesso para assistir, um exemplo é que lá não há mais espaço, nós fizemos uma doação de filmes para lá e eles devolveram. Por isso fica um pouco complicado, até onde você vai assistir, parece que só há um equipamento que está funcionando adequadamente, essas coisas são um pouco preocupantes. O nosso acervo é muito maior do que a biblioteca, não só de filmes de alunos, como de filmes comerciais por aí afora, então estamos tentando disponibilizar isso aqui dentro, na medida do possível. Os bolsistas do Laboratório fizeram um catálogo absurdo, gastaram mais de um ano catalogando todos os filmes, e hoje nós só vamos atualizando. E, na medida do possível, nós tentamos divulgar o que nós temos.

**C: Então além das produções dos meninos, há filmes de produção comercial de fora?**

**A:** Sim, filmes comerciais, nós temos mais de 2 mil filmes aqui, na sala de baixo. Nós temos 5 armários cheios, é um acervo considerável.

**C: Então o local físico que guarda é aqui e a sala de baixo?**

**A:** Exato. Nós descemos com os DVDs, eles ficavam aqui em três armários, mas tomavam um espaço que nós podemos otimizar para outras coisas, por isso descemos para a sala de baixo, junto com os VHS e alguns blu-rays que recebemos em doação recentemente.

**C: E a sala de baixo é climatizada também, como é aqui?**

**A:** É climatizada, mas suas condições são piores do que as daqui, infelizmente. Hoje eu até mandei mensagem para os alunos deixarem o ar condicionado ligado, pois, caso contrário, nós ficaríamos com as coisas mofando e aí complica.

**C: O ar fica ligado direto?**

**A:** Quase. Nós ligamos quando chegamos e desligamos quando vamos embora, porque senão a Escola reclama conosco. Eles pensam que nós esquecemos. Tem lugares aqui na Escola que precisam ficar com o ar condicionado ligado o tempo todo, por exemplo, a coleção do próprio Evandro, no terceiro andar, precisa ficar com o ar condicionado ligado o tempo todo. Inclusive quando há queda de energia, esses lugares deveriam ter gerador, para sustentar isso, mas não têm. Até onde eu sei, é só ligado na tomada mesmo. Mas eu até conversei com o nosso vice-diretor, o Cristiano Bickel, a respeito de darmos uma reorganizada lá em baixo, pois nós recebemos equipamentos que não são de nossa responsabilidade ainda, mas que estão destinados a ficar conosco, eles só foram guardados lá e nós temos que rever o posicionamento dos móveis e tudo mais, para que tenhamos uma otimização melhor do espaço que a meu ver não está muito adequado no momento atual.

**C: São feitos *backups* desses arquivos digitalizados?**

**A:** São feitos, o Warley, inclusive, é um dos responsáveis por isso.

**C: Mas é feito todos os dias?**

**A:** Não, nós fazemos uma mostra e, para não ficarmos com os filmes dentro dos computadores o tempo todo, nós criamos, para cada mostra, uma conta do Gmail onde nós fazemos o upload desses filmes para a nuvem, de modo que nós tenhamos uma senha, temos uma conta para cada

mostra para não ficar acumulando, já que filme ocupa muito espaço.

**C: Ainda mais se estiver com uma resolução boa.**

**A:** Pois é. Um filme blu-ray pode chegar a 16 gigas, somente um filme, imagine o tanto de espaço que nós precisaríamos aqui dentro. E nós não dispomos de um servidor para que nós possamos fazer a organização disso, deixar online e aí por diante. Tanto que foi um dos motivos também, que nós precisamos para fazer a divulgação através do Vimeo. A nossa conta é gratuita, não dispomos de dinheiro para isso, tem algumas limitações, mas nós conseguimos viver com isso sem muito sufoco. Eu acho que seria interessante termos uma conta paga, mas algumas coisas ficam complicadas, e nós estamos em um momento em que temos que otimizar o dinheiro, os espaços, o pessoal, e nessas horas isso acaba ficando em segundo plano por outras razões que não me convém dizer quais são.

**C: O Gino me falou que ele tem um padrão de disponibilizar esses vídeos, por exemplo, de indexar e tal. Como é o seu padrão?**

**A:** Nós criamos um padrão que foi bem simples no início, que era apenas catalogá-los por ano de divulgação ou conclusão do filme. Nós estamos criando *tags* dentro do próprio Vimeo, para que consigamos colocar *stop motion*, por exemplo, animação recorte ou coisa desse tipo. Só que essa conta simples é bem simples, eu até já pensei em tirar isso e criar uma conta no *YouTube*, até para ter uma visibilidade maior, só que eu não tive nem condição de sonhar em fazer isso agora, enquanto você está no mestrado, eu estou no doutorado, tenho que dar aula, orientar, e aí quando eu penso em fazer isso eu vejo que preciso parar e gastar um mês para organizar isso da maneira que eu quero. No *YouTube*, eu conseguiria fazer todas essas coisas, mas agora não estou com tempo para essa demanda.

**C: A recuperação da informação é rápida? Vocês conseguem buscar e recuperar esses vídeos de forma rápida? Pelo que eu vi, sim, não é?**

**A:** Sim, até é relativamente rápido. O que está no acervo, é só entrar na nuvem que os filmes estão lá. Nem tudo nós colocamos na nuvem, porque às vezes o aluno coloca uma encriptação no filme, por incrível que pareça, como se nós fossemos fazer cópias do seu filme para distribuir por aí afora, mas tudo bem. É que nós não ganhamos um mísero centavo com isso, o nosso objetivo não é ganhar dinheiro, mas sim divulgar e perpetuar a memória audiovisual, mostrarmos o resultado do trabalho deles. Alguns até passaram em festivais que eles nem sonhavam que

existiam, justamente porque nós colocamos no canal. As pessoas desses festivais entram em contato conosco e, de repente, os alunos recebem um e-mail dizendo que seus filmes vão passar, e aí eles agradecem, é bem curioso. O nosso acervo de filmes, aqui na Escola, tem um catálogo feito com um programa gratuito, que é o Ant Movie. Nós conseguimos catalogar toda ficha técnica do filme em uma vez, e se forem filmes comerciais nós conseguimos a ficha técnica até pelo IMDB. Nós gastamos um tempo grande para catalogar, os meninos sofreram, mas foi por uma boa causa. Hoje nós até conseguimos achar um filme com certa rapidez.

**C: Isso vocês fizeram com os monitores?**

**A:** Sim. Teve um momento em que tínhamos quatro, mas agora temos apenas três monitores. A universidade tem sua própria forma de funcionamento, então não sou eu que vou questionar agora, o que eu acho que cabe às distribuições de algumas coisas aqui na Escola, se for para questionar nós entraríamos em outro patamar de discussão.

**C: Para esse projeto não foi destinada verba nem da Escola e nem da UFMG, não é?**

**A:** Nenhuma. Verba mesmo, não. Verdade seja dita, nós temos que dar o crédito para quem tem o mérito, porque, por exemplo, os computadores que nós estamos usando aqui até hoje, foram conseguidos através da parceria com Luis Coelho no Colegiado de Cinema de Animação. Mesmo que nós não recebamos uma verba direta, essa estrutura que está aqui só existe porque o Colegiado entendeu a nossa demanda e nosso projeto, inclusive os bolsistas também, é através deles. Então mesmo que nós não recebamos uma verba específica para essa demanda, nós recebemos uma, indiretamente falando, não que nós estejamos desviando verba, não tem nada a ver, mas nós conseguimos fazer uso de uma verba que é destinada a outros fins, e unimos com essa ideia para tentar fazer com que renda um pouco mais. Se não fosse o Colegiado, nós estaríamos com computadores bem aquém do que estamos hoje. Esses três computadores e os três bolsistas são todos através dessa parceria com o colegiado. As bolsas que eles recebem inclusive são pagas via colegiado. Posso dizer que nós recebemos uma verba, mas não voltada diretamente a esse projeto. Nós envolvemos este e outros projetos, que são satisfeitos pela atuação dos bolsistas, pelo uso dos computadores e equipamentos, mas nós não temos uma verba específica, se nós tivéssemos conseguiríamos fazer muito mais.

**C: Esses projetos que você está falando têm a ver com a parte de preservação dos acervos também?**

**A:** Sim. Um dos projetos é o Memória da Animação Mineira, que foi começado através de outra bolsista, a Rayane Vieira. Ela foi quem começou, leu os livros do Sávio, leu também algumas dissertações de mestrado aqui da Escola que abordaram, em algum momento, o surgimento da animação em Minas, o ensino de cinema aqui na Escola, quando ainda usavam projetores, para exibir películas de 16 milímetros. Então ela leu esse material todo, fez um catálogo, uma timeline a respeito de tudo isso, e nós estamos dando continuidade agora.

**C: Houve uma tentativa de captar a verba através de lei de incentivo ou de outro tipo de financiamento?**

**A:** Não. Nós tentamos captar uma verba destinada à compra da licença guarda-chuva. Eu não me lembro da empresa que realmente vende. Nós estávamos tentando conseguir isso via Rede de Museus da UFMG. Agora criamos um espaço Memória do Cinema aqui dentro do laboratório, eu sou o coordenador junto à Rede de Museus. Nós fomos aceitos por essa Rede, por unanimidade, então foi muito bacana porque nós pudemos mostrar o nosso acervo para a diretora, a Rita Marques, ficou super empolgada, disse que tem gente que tem um espaço memória que é menor que o nosso. Tem algumas exigências com relação à estrutura, que nós temos que atender, algumas regras que precisamos seguir, mas nós estávamos tentando porque as rubricas de cada projeto de pesquisa, ou coisas que o valham, iniciações científicas e projetos de extensão, às vezes permitem ser utilizadas de outros modos. Algumas unidades da Rede de Museu estavam para devolver dinheiro por causa da greve dos funcionários técnico-administrativos que houve no ano passado. Assim que eles voltaram, algumas dessas unidades perceberam que não conseguiriam gastar o dinheiro porque o processo tem seus trâmites burocráticos necessários, e aí um deles nos passou essa verba, que nós tentamos comprar e só não conseguimos porque a empresa não conseguiu provar que era a única representante das distribuidoras comerciais dos filmes. Nós tínhamos o dinheiro, foram 15 dias da minha vida que eu fiquei como louco, entramos em contato o tempo todo, mas não conseguimos porque o prazo se extinguiu. As outras verbas de Lei de Incentivo nós não tentamos por motivos mais sérios, por exemplo, nós temos algumas burocracias no nosso país que fazem parecer que você só é alguém depois de ter um doutorado, e isso é muito ruim em alguns momentos. Tem suas explicações, justificativas que eu não estou aqui para questionar, mas em alguns momentos isso é muito ruim. Se você cria um projeto bacana, por melhor que ele seja, para ele ser aceito você precisa ser doutor. Eu não sou doutor ainda, estou no meio do meu doutorado, e, até que isso aconteça, eu

não vou mais perder o meu tempo, porque eu já escrevi projetos que outros submeteram no meu lugar, e quando descobriram que o projeto era meu e que eram outros assinando, bloquearam. Então eu não vou perder o meu tempo com esse tipo de coisa para passar pela mesma situação novamente. Infelizmente, em alguns momentos eu não tenho a disposição de encarar isso. Quando você cria um projeto, justifica tudo certo, prova que pode dar certo para a Escola, e de repente quando eles descobrem que o projeto é seu e você não tem doutorado, eles cortam.

**C: Isso acontece aqui dentro da Escola?**

**A:** Dentro e fora da universidade. Em alguns projetos, como nos da CAPES, eles exigem que você seja doutor ou mestre com experiência comprovada e com publicações. Eu não sou um professor de publicações. Por exemplo, o Luiz Nazario é um professor de publicar, ele adora escrever e escreve bem, inclusive, mas eu não sou um professor da escrita, e sim da área prática. E nem sempre a área prática é valorizada, academicamente falando, tanto quanto a escrita é em alguns momentos por outros órgãos que criam essas regras e às vezes esquecem que nós também podemos fazer coisas bacanas mesmo sendo da área prática. Então acaba que eu fico perdendo, por isso vou esperar meu doutorado acabar para tentar algum projeto novamente.

**C: Há interesse nos órgãos superiores e dos próprios professores em auxiliar na manutenção deste acervo de vocês? E há apoio institucional e governamental?**

**A:** O governo, no que se refere à União, Governo do Estado e Prefeitura Municipal, sempre existiu aquela ideia de que nós precisamos preservar. O IPHAN, por exemplo, é um órgão importantíssimo, e havia perdido a sua autonomia, mas agora voltou a ter, e eu acho que isso é de extrema importância para que ele possa funcionar nas três instâncias, federal, estadual e municipal, independente se é aqui em Belo Horizonte, Minas Gerais, ou em qualquer outro lugar do país. Esses órgãos têm políticas que fazem com que nós, primeiro, nos organizemos. Uma coisa que eu descobri muito rapidamente quando eu pedi para entrar na Rede de Museus é que é fácil entrar, mas não é tão fácil organizar do jeito que precisa, é bem trabalhoso, inclusive.

**C: É muito burocrático, na verdade.**

**A:** Não é só a questão de ser burocrático, eu acho que algumas coisas são realmente demandas que precisamos satisfazer, às vezes até simples. Por exemplo, aqui nessa sala nós temos três degraus para subir, eu não consigo subir com cadeira de rodas, então algumas coisas, apesar de serem simples, precisam ser realmente pensadas. A ABRAM, que é a associação de museus do

país inteiro, cria normas de funcionamento e aquilo tem um porquê de existir, não só porque eu acho que nós precisamos preservar que nós temos que fazê-lo de qualquer jeito, não é assim que tem que ser.

**C: Como eliminar as coisas sem critério nenhum.**

**A:** Eu conversei recentemente com a Soraya, do MIS, e também com a professora Jussara, que falou uma coisa que eu achei um absurdo, ela disse que em um momento anterior à atual administração do MIS, que quando ainda era CRAV, e hoje é o Juninho [José Ricardo Miranda] que toma conta de lá.

**C: Não, ele já saiu, agora é a Siomara. Ela era do SESC Palladium.**

**A:** Mas então, a Jussara me contou que em um determinado momento, na administração do CRAV, houve um momento em que o diretor publicou um anúncio dizendo para as pessoas doarem as suas películas que eles digitalizariam elas. E aí começou a chover películas e o que eles fariam com isso? Tem de tudo, e não é por aí, não é porque nós precisamos de doação que você precisa aceitar todas e de forma esporádica e maluca. Isso às vezes cria mais problema do que solução. O que nós estamos tentando fazer é dar uma estrutura melhor para a coisa. Nós estamos seguindo agora, na rede de museus, uma estrutura que eu acho muito interessante. A Rede está tentando seguir o que a ABRAM está indicando, isso é para que nós não possamos só ter o material, preservá-los e divulga-los, mas que nós façamos isso em moldes que sejam não só unificados, mas também reconhecidos não só na Escola, como também fora dela também.

**C: Inclusive internacionalmente, não é?**

**A:** É, a ABRAM usa prerrogativas internacionais. O que o Museu do Louvre vai usar, nós usamos também. Não que nós consigamos os recursos, até porque este é o maior museu que existe, mas nós tentamos seguir isso na medida do possível. É um momento onde você tem que criar projetos que não é só sentar em uma cadeira por duas horas que está pronto. Você tem que reconhecer as suas fraquezas e suas capacidades, principalmente, para saber o que você consegue fazer dentro das suas capacidades para conseguir derrotar as fraquezas que você tem, no limite que você dispõe. Porque por exemplo, apesar de eu não conseguir colocar uma rampa aqui, eu consigo outras coisas, entendeu? É aquela velha história, você pega um palitinho para escalar uma montanha, mas é nesse pouco em pouco, nessa burocracia que nós tentamos vencer aqui e

ali que nós tentamos ter um resultado melhor. Não é tão fácil quanto parece, as normas e as exigências são muitas.

**C: O MIS está até encaminhando para isso, com a política de acervo. Já devem ter fechado sua política também.**

**A:** Mas ele tem uma vantagem imensa, ele é reconhecido, já foi bem organizado, mesmo depois dessa gestão, que você sabe o que aconteceu. A Jussara disse que tinha película até no banheiro, eu falei que não queria nem pensar em uma situação como essa. É porque senão no final das contas ao invés de você preservar, você destrói, porque se você não tem onde guardar e vai guardar no banheiro, trata-se de uma película, e este é um lugar úmido, com condições totalmente inadequadas de armazenamento. Às vezes não vale a pena catalogar, e acaba ocupando o espaço de outro que deveria estar lá. Então é um pouco complicado, dá mais trabalho do que parece. É igual o que eu falei nas reuniões anteriores da Rede de Museus, eu disse que eu sabia da importância, mas não sabia que ela era tão maior. Eu confesso à você, eu ainda estou aprendendo, eu aprendo muito com o pessoal da Rede de Museus. Às vezes você está pensando em uma coisa, está revoltado querendo resolver, e aí você vai contar para o pessoal e eles estão tentando resolver isso há 20 anos. Não é tão simples assim. Uma coisa é você dizer que é importante preservar, há políticas para isso, mas quando estamos em uma crise financeira e política - mais política do que financeira. Os outros países também estão, mas não se compara a nós, o nosso dólar aumenta se alguém diz que alguém será deposto ou não - isso complica, então quando começa a acontecer isso, todos perdem tanto em termos políticos quanto financeiros. A pessoa fala que consegue viver sem patrimônio e isso, para mim, é muito difícil de ouvir. E existe esse discurso, eu já escutei isso. Eu não preciso preservar a sua película, eu preciso manter um laboratório de pesquisas funcionando. Isso é complicado, porque você disputa verba na base do reconhecimento e às vezes as pessoas não estão querendo lembrar-se do que elas fizeram. A memória incomoda em alguns momentos, até porque nem sempre ela é bonita, mas é necessária. Nós encaramos isso o tempo inteiro. Conseguir bolsistas em extensão é complicadíssimo, e hoje nós conseguimos, é difícil, nós juntamos esforços. Se eu preciso de um bolsista para uma coisa que vai durar quatro horas e outra pessoa precisa também, nós conseguimos um só que é dividido. Nós vamos ajustando na medida do possível, mas tem muito mais coisa.

**C: Vocês elaboram relatórios desse projeto internamente além daquele que está lá no SIEX?**

**A:** Nós temos esse aqui. Cada mostra que nós fizemos, nós fazemos o que chamamos de “desprodução”. Nós registramos onde ela foi divulgada, quem fez e deixou de fazer as apresentações, quais foram os filmes que passaram em cada dia. Nós temos de todas as três mostras que já realizamos. Nós também temos um catálogo online das mostras, em PDF, que é divulgado. A “desprodução” tem um pouco mais de informação porque, por exemplo, às vezes nós precisamos saber como foi feita a divulgação da última mostra, onde ela foi feita e de que modo. Às vezes nós até pegamos ideias anteriores que foram bacanas.

**C: Essas mostras têm uma página no Facebook só delas?**

**A:** Nós não temos página no Facebook, mas sim o evento para elas, inclusive o que nós temos aqui.

**C: É porque se tiver uma página no Facebook você consegue fazer gráficos, que o próprio Facebook gera, com as pessoas que acessaram, dependendo do local. Nós já fizemos seminários assim e usávamos esses gráficos inclusive para justificar no PAIE.**

**A:** Nós temos os bolsistas que eram, na época, responsáveis por isso, a coordenação, os *backups* que foram feitos em disco, porque nós fazemos o backup da mostra em si, que são necessários para nós termos o mínimo de controle. Nós tivemos uma mostra também que foi em parceria com o Consulado Argentino, aqui em Belo Horizonte, e inclusive essa é a carta do Consulado dizendo que nós realmente podemos usar os filmes, pois pode complicar. Imagine se nós passamos o filme e o dono dos direitos autorais vem atrás dos seus respectivos direitos, então nós temos que tomar algumas precauções. É até por isso que nós estamos tentando comprar essa licença, a guarda-chuva, porque cobre basicamente 99% da exibição que nós gostaríamos de fazer, mas não podemos por não tê-la.

**C: Quais são as dificuldades encontradas para a manutenção desse acervo?**

**A:** Eu até já falei algumas. A primeira e maior dificuldade, a meu ver, é o conhecimento. Às vezes você está batalhando por uma coisa que, às vezes, lá na frente você vai descobrir que não era necessário. Esse conhecimento, às vezes, falta até para você descobrir que outros professores já foram atrás na mesma unidade na qual você faz parte. Nós até começamos a conversar, você

faz parte do CINECLIO, grupo de pesquisa do Nazario, inclusive, que isso é problemático. Eu briguei uma vez seriamente – brigar no sentido de ir atrás para conseguir as coisas – e o Nazario chegou me dizendo que eu não iria conseguir isso, que ele já tentou. O reitor, na época, me ofertou uma sala e de repente passou para outro, então essas coisas existem, só que acontece com um e não necessariamente você fica sabendo. Apesar de nós falarmos em preservar a memória do audiovisual, essas coisas que às vezes abrangem o audiovisual não diretamente como produto, mas que estão diretamente ligadas a isso de modo administrativo, acabam não chegando e isso é complicado. O trabalho inteiro que o Nazario teve na época, eu estou tendo agora, novamente. E eles falam que um dia eu vou cansar, mas, já que até agora, eu não cansei, eu vou levando. Realmente, às vezes dá um desengano, eu tenho um livro de manutenção de museu que eu estou lendo, estou criando um projeto a fim de suprir as demandas que a Rede de Museus tem. Mas de repente a maior dificuldade que eu acho que nós temos é o conhecimento.

**C: Acho que comunicação também.**

**A:** O conhecimento envolve a comunicação porque no final das contas não é só o Nazario e o Evandro que passaram por suas respectivas demandas e ainda passam por dificuldades, mas mesmo que nós façamos parte do mesmo grupo, nós não ficamos sabendo disso. É uma coisa que eu passei na PUC, por exemplo, quando eu estava dando aula lá, no meu primeiro dia de trabalho eu recebi uma cartilha, era pequena, mas era suficiente para eu saber que se eu tivesse determinada demanda, eu procuraria um departamento específico, para falar com certa pessoa, tinha o número de telefone e e-mail. Eu não tenho isso na UFMG. Eu tenho um catálogo de telefones da UFMG com o número de todo mundo, mas isso é diferente.

**C: E você não sabe qual é a função de cada um.**

**A:** Hoje eu até consigo saber por causa do aprendizado que vai acontecendo, mas eu não tenho um histórico disso.

**C: Não é publicizado, como o Nazário falou, quando ele deu a entrevista.**

**A:** Exatamente, ele achou o termo certo. Então quando a Rede de Museus encara uma dificuldade grande, nós ficamos sabendo na hora da reunião. Mas nós nos reunimos quatro vezes no ano.

**C: Não é suficiente para resolver isso tudo.**

**A:** Pois é, eu não acompanho a sua dificuldade e você não acompanha a minha. Esse conhecimento, em alguns momentos, poderia suprir coisas maiores. Por exemplo, quando nós propusemos a compra da licença guarda-chuva, nós o fizemos porque tem outras unidades da UFMG que também precisam passar filmes e não têm como passar, porque é proibido por lei de direitos autorais que você precisa respeitar.

**C: E às vezes o pessoal passa e nem sabe.**

**A:** Pois é. E aí eu disse para eles que nós não podemos fazer isso, falei para comprarmos essa licença, nós escolhemos um lugar e colocamos a licença lá. Quem quiser passar o filme, pode passar lá, de acordo com as normas. Agora, eu quero comprar uma licença, você quer comprar outra, daqui a pouco nós compramos seis e não suprimos a demanda de uma rede inteira. E ela é barata, é 1.900 reais, considerando um orçamento de projeto, até que é barato. A multa é gigantesca, você tem que rezar para ter comprado. É você rezar para ter feito uma vaquinha, porque a confusão é grande. As mostras que nós fazemos aqui na Escola são com filmes dos alunos, feitos na escola, então não estamos comprando briga com ninguém. E esse conhecimento é o primeiro deles, porque editais, mais cedo ou mais tarde, se abrem. Falta também, nesse meio de conhecimento, aquilo que nós podemos chamar de parcerias mais sérias. Se eu estou disposto a fazer uma parceria contigo, posso te mostrar o meu projeto? Parece que as pessoas não querem mostrar os projetos. Imagine, eu quero uma parceria contigo, mas só assine aqui, não é para ler tudo, não. Eu acho isso muito complicado. Eu não tenho uma experiência que outros professores têm nessa universidade, eu até gostaria de ter. Eu brinco até com os professores e falo: “esfregue aqui um pouquinho para ver se passa”, porque se eu tivesse, eu não iria bater na porta sem necessidade.

**C: Você já ia saber onde você vai chegar.**

**A:** É. Então essas parcerias, não só dentro da própria unidade, mas interunidades também acontecem. Por exemplo, você está falando da memória audiovisual, e toda vez que eu passo na frente de lá, eu entro para ter os projetores de cinema que existem lá na FACE, são lindos. E aí eu fiquei me perguntando uma vez, e, se você conseguisse, você iria guardar onde? Lá eles estão tomando sol, estão em uma espécie de vitrine de vidro, está protegido entre aspas, pois tem coisa lá que está ressecado, não nas condições que deveria estar. Mas e se eu conseguisse um deles, eu iria colocar aqui dentro? Eu não tenho espaço para isso. Então a política de preservação

audiovisual vai bem além dos filmes. A Rede de Museus me mostrou isso na primeira reunião. Eu pensei que tinha caído de paraquedas em um lugar que eu não tinha a menor ideia de como eu deveria seguir. E de repente eles me mostraram o que tanto eu deveria aprender, eu até falei para terem calma, pois eu tinha acabado de chegar. Quando nós pensamos que a preservação audiovisual é apenas dos filmes, está muito errado. Eu descobri isso muito rapidamente, até porque alguns dos nossos acervos não são apenas de filmes, nós temos equipamentos aqui dentro da escola que funcionam ainda hoje. Agora nós estamos em parceria direta com a vice-diretoria querendo auxiliar para que consigamos fazer, aqui dentro deste laboratório, que envolve a sala de baixo também, um projeto multimidiático. Eu consigo sair de um VHS para um blu-ray, para uma betacam ou uma U-matic, de uma película. A ideia é conseguirmos fazer esse trâmite todo, e fazendo isso nós não conseguiremos só dar uma durabilidade um pouco maior para os diferentes filmes que nós temos, como também estaremos perpetuando para as próximas gerações aquilo que é realmente de grande importância. Se nós pensamos que nós só vamos preservar os filmes, eu preciso passar o meu laser disc e onde eu vou passar? A própria biblioteca da Escola tem, mas não tem lugar para passar, então como você vai assistir? De que adianta ela ter? E existem outras questões, por exemplo, eu tenho um acervo de película, como o próprio Evandro tem, e como eu vou preservar isso? Porque só colocar nas prateleiras, como está lá, é melhor do que como estavam antes. Você deve ter conhecido.

**C: Eu não estava aqui, mas eu vi fotos da tese do Alessandro Costa, de 2009. Com carpete, filmes de nitrato junto, com o Nelson falando que quase ia pegar fogo.**

**A:** Eu vi isso ao vivo, eu vi a bagunça e, ainda pior, quando ele começou a transitar de um espaço para outro. Eu pensava, “meu Deus, que caos é esse?” E naquela época eu não tinha o conhecimento que eu tenho hoje com relação a tantas outras coisas que precisam ser feitas, mas é uma coisa muito problemática. É igual documentário, todos acham que precisa existir, que nós precisamos ter verba para isso, mas quantos realmente assistem? É aquela velha história, nós precisamos ter memória, é importante que nós tenhamos, mas quantos, realmente, estão...

**C: ...interessados.**

**A:** Não é nem só interessados, mas que eles até permitem que nós façamos. Eu cheguei pedindo para um colega para que ele não jogasse fora, e ele preferiu jogar fora a me dar. E não era para mim, era para a própria instituição. E às vezes você conta com a sorte, teve um funcionário que

não trabalha mais aqui, ele chegou à sala de aula e me mostrou um acervo de acetatos, ele perguntou se eu ia querer porque senão ele ia jogar fora, e se eu não estivesse na sala na hora? Outro exemplo prático: o laboratório do Nazario, a Ophicina Digital, se o Nazario não tivesse se preocupado em levar o material para sua casa, teria ido para o lixo. Eu tenho coisas aqui em baixo guardadas que iriam para o lixo, estavam dentro do container. E a menina do Patrimônio dizia que eu ia me sujar, mas eu estava pouco ligando se eu ia me sujar ou não, isso não pode ir para o lixo. Eu consigo fazer um curso só com equipamentos que estavam lá, são muitos materiais didáticos.

**C: São aqueles equipamentos que o Luiz Carneiro falou que iria jogar fora?**

**A:** Eu não sei quais foram.

**C: Uns projetores e tal. Ele falou que o pessoal estava jogando fora.**

**A:** Disso eu não estou sabendo.

**C: Um dia que nós estávamos reunidos no CINECLIO, nós já estávamos terminando, e aí ele chegou lá, no final da reunião, e falou.**

**A:** Isso aí eu não tomei conhecimento. O que nós estamos tentando, inclusive, trazer o Luiz e o Nelson aqui para baixo é para pegar o que eles têm lá e unir com o que nós temos aqui, essa é a ideia. É uma das demandas, para os meninos organizarem junto com eles, catalogar equipamentos, verificar quanto espaço precisa, prioridades, por exemplo, o fluxo de trabalho desses equipamentos, se precisam ficar todos aqui, ou podem ficar lá embaixo. Tem uma série de coisas. O que o público tem acesso, no final das contas, é aquilo que sobra e infelizmente essa é uma verdade. Normalmente eles têm acesso ao que sobra ou ao que é conseguido ser exibido, ou dado um acesso de algum outro modo, seja através de uma projeção, televisor, vídeo cassete, mas, no final, antes de ele conseguir ter acesso a um vídeo que vai ser exibido em uma tela pequena, ou maior, ele não sabe que tem alguém que tem que responder pela guarda daquilo, que tem que lutar com a pouca verba que tem, se virando nos 30. Já teve um dia que eu estava aqui, bem antes dos meninos, com 10 alunos voluntários, e chegaram dois ou três funcionários do DEMAI querendo jogar tudo que estava aqui dentro no corredor. Como assim jogar no corredor? Porque eles queriam limpar o espaço, pois viriam outras coisas para cá. Eu pedi a ordem por escrito da UFMG, e não tinha. Eles receberam um telefonema dizendo que era para fazer. Eu falei que se eles não me apresentassem a ordem, eles não entrariam. E depois eu descobri um

bilhete escrito à mão, por debaixo dos panos, que foi entregue ao meu chefe e ele me falou sobre isso, sobre a pessoa que tinha dado essa ordem. E a pessoa teria autorização para dar a ordem, mas não deu, mandou fazer por debaixo dos panos. E se eu não estivesse aqui?

**C: Iria tudo embora.**

**A:** Eu estava aqui justamente organizando a bagunça porque quando ela assumisse aqui, meu Deus. Nós jogamos muitas coisas no lixo, desde papéis de bilhetinhos até trabalhos de alunos que não vieram buscar. Nós fomos atrás do catálogo e ele não batia. Havia filmes que estavam no catálogo, mas não estavam no acervo, e ao contrário também. Eu vi que para corrigir isso seria mais fácil começar do zero. Por isso que os meninos começaram a fazer e hoje nosso catálogo está completo.

**C: É isso que o Nazário falou também, que não publicam os catálogos e você começa do zero porque não sabe o que está faltando.**

**A:** O próprio Nazário fez até com o Alessandro aquela divulgação do livreto.

**C: A Filmoteca Mineira?**

**A:** Não sei, é um amarelo que eu tenho.

**C: E tem outro catálogo que o Alexandre fez.**

**A:** O trabalho do Alexandre foi todo desfeito. Existe um problema muito sério, no nosso mundo atual, independente de qual área que você esteja, você obrigado a produzir, seja para escrever, construir um prédio, você tem que produzir, e o que você vai fazer com essa produção depois? Onde você vai guardar isso? Como? Eles se preocupam em produzir, mas não criam na cabeça das pessoas que elas têm que produzir, mas saber também que alguém vai ter que fazer alguma coisa com isso. É como um produto que você compra na loja, depois que você comprou, se deu um problema no seu cartão de crédito e foi debitado duplamente, a empresa não quer saber se você tem um problema pós compra. É da mesma forma conosco, nós produzimos, mas o que vamos fazer com essa produção depois? É um ciclo que começa, mas não se fecha. Então se não tiver alguém para pensar nesse ciclo, nós vamos chegar a um caos, na bagunça que esse laboratório estava, por exemplo. E foi por muito tempo. Nós passamos um ano fazendo o catálogo. E nesse meio de campo, você tem que sair separando, organizando, catalogando, que não é tão simples quanto parece. É uma estrutura, que ela por si só tem vida. Se você não

conseguir dar alimento a ela vira uma bagunça, ela morre e se perde. Eu peguei equipamentos que estavam no chão, coisas que eu queria ter em casa, para mim. De repente, eu fui perguntar onde estava a plaqueta de patrimônio do equipamento e não tem.

**C: Se contar com os patrimônios na escola, pelo que a Ana Andrade estava falando, uma sala é de um professor, outra tem outro professor responsável.**

**A:** Existe um problema muito sério. Se você pega essa cadeira e leva para o auditório, supondo, se tem uma aula do lado e precisa de cadeira, e você leva, às vezes a pessoa esquece-se de devolver. E quem responde por isso? O professor ou o técnico-administrativo que é responsável pelo patrimônio, e ele não teve culpa no cartório. Às vezes você lida com um sistema que na teoria funciona, mas na prática precisa de aprimoramento. A universidade está começando a criar sistemas de organização e padronização de arquivos.

**C: Com a diretoria, com a DIARQ.**

**A:** Isso, exatamente. E foi criada ano passado. De repente eles chegaram à reunião na Rede de Museus e já chegaram com o negócio pré-pronto. Mas nós precisamos rever alguns protocolos que eles possuem porque não dá certo com tudo. O meu equipamento de museu é um e o seu é outro, e às vezes nós precisamos chegar a um lugar comum para poder funcionar.

**C: É, porque tudo está dialogando, não é?**

**A:** Imagine, o negócio foi criado ano passado, em 2015. Só a Escola de Belas Artes...

**C: Só para você ver, a Lei de Acesso é de 2011, e a diretoria só foi criada em 2015. E você não tem noção da bagunça que estão os arquivos.**

**A:** Eu tenho noção, você não sabe a bagunça que estava isso aqui. Por exemplo, hoje eu consigo pedir determinado filme para os meninos, eles conseguem achar rapidamente. Antigamente, se eu chegasse pedindo um filme, falavam para eu me virar. Como você vai procurar no meio de 2, 3 mil filmes? É complicado. Uma vez eu cheguei às Americanas para comprar um filme, tinha uma caixa imensa, é igual, está lá dentro. É uma realidade que você vê que é uma loucura.

**C: Você acredita que a elaboração e execução de uma política de preservação institucionalizada para o acervo de imagem e movimento facilitaria esse trabalho? Uma política para a Escola.**

**A:** Para a Escola de Belas Artes? Com certeza. Na verdade, eu não sei se a Escola precisaria disso apenas. Eu acho que a nossa diretoria atual tem uma preocupação bacana com relação a alguns momentos que nós precisamos. Ela está lá e tenta, na medida do possível, dar um apoio. Isso, para mim, é primordial, porque o audiovisual dentro da Escola é pequeno. No que se refere a curso, por exemplo, é um curso só. Nós temos Design de Moda, Conservação e Restauração, Belas Artes. Mas nós somos um só. Eu acho que o que precisa de verdade, antes de ter a política, era ter a integração de interesses políticos, porque sem uma política de preservação ela não vai para frente se as pessoas não respeitarem. Então começa a partir disso. E não é o caso, mas supondo, se eu tenho professores da área brigando entre si, eu não vou conseguir nada. O que eu preciso é ter uma integração, que aquele grupo colabore nesse sentido, que nós estejamos juntos, eu, Evandro, Nazario, alguns técnicos-administrativos também. Essa integração, a meu ver, é ainda mais importante do que a política em si porque, no final, se esse grupo está integrado, ele vai criar a política sozinho, vai chegar e submeter a uma Câmara de Departamento, e à Congregação também, se for necessário. E vai ser uma consequência disso, caso contrário será uma ordem de cima para baixo, que às vezes funciona, mas em outras pode dar mais problema, como o que aconteceu comigo, o cara olhou na minha cara e disse que queria jogar as coisas fora e que iria fazer isso, pena que eu não consegui ir atrás do cidadão, porque se sabe lá onde ele jogou esse negócio. De repente você encontra no corredor uma obra que você vê que o autor está ali dando aula. Eu achei coisas do Maurício que estavam para ir para o lixo, largados no corredor. Eu perguntei se ele ia querer, e ele me perguntou onde eu achei. Então alguém achou que não era necessário e foi largando no corredor.

**C: E se largar, aqui, vai para o lixo.**

**A:** Pois é. Quando eu coloco a você que a integração desses interesses é mais importante que a política, acontece por causa de um momento muito simples. Eu tive um colega que largou um equipamento como este, funcionando, no hall do elevador, e foi embora para casa. Estava o equipamento e o nosso vídeo cassete também no corredor, sendo que ele tinha me pedido emprestado. Eu tive a sorte de estar voltando para o Laboratório nesse momento, quando eu vi o equipamento largado. Se qualquer outra pessoa quisesse, colocava dentro de uma mochila e levaria embora. Eu acho que se nós integramos os interesses entre os professores e técnico-administrativos, vai chegar a um momento que eu não precisarei olhar para você e dizer para você fazer isso, você já terá feito. E a mesma coisa comigo. Eu vou dizer para irmos atrás de

uma política que vai satisfazer tanto os meus quanto os seus interesses, ao mesmo tempo. E aí será uma consequência bacana, bonita, porque vai funcionar. Mas por exemplo, quando eu soube que esses equipamentos estavam em um container, pronto para irem para o lixo foi por acaso, pois eu estava no restaurante da FACE e a nossa diretora estava lá. E quando nós estávamos voltando, eu contei que eu gostava de câmeras e essas coisas, e ela me perguntou se eu havia conversado com a Vanessa para ver as câmeras que estavam indo para o desfazimento. Vanessa era a nossa funcionária do Patrimônio na época, hoje é o André. E eu querendo saber quais câmeras, fui ver, e eram câmeras de 16 milímetros que estavam indo para o desfazimento. Coisas que eu queria ter em casa e eu não tenho condição de sair comprando e guardando em casa, até porque senão minha casa estaria cheia de entulhos e a minha esposa me mataria. Mas é obvio que a política incentiva isso e abre um espaço, quem disser o contrário está mentindo. Mas eu acho que antes da política nós precisamos ter essa consciência, e acho que nós ainda não temos, acho que nós ainda estamos muito naquela de fazer um projeto no cantinho, porque não quero ter que dividir o mérito ou uma verba. Nós podemos pensar um pouco maior. Acho que existem alguns pensando dessa forma maior, mais abrangente, algumas consciências de professores, técnicos e alunos estão indo nesse sentido. Uma coisa que foi criada para isso e que ajuda é a linha de pesquisa na pós-graduação aqui da Escola, que começa a criar material para isso, e a sua pesquisa, inclusive, se encaixa nisso. Porque tem um momento, como eu quando cheguei à Rede de Museus, que eu não tinha onde pesquisar, e hoje tem. E aí eu fui fazer Seminário de Conservação Audiovisual, que foi o Nazario que organizou, e foi muito bom, inclusive. Foi no Museu Abílio Barreto. Então às vezes parece que você está brigando sozinho e eu quero poder perder essa sensação, porém não é fácil.

**C: No Arquivo está no mesmo pé também.**

**A:** Uma coisa que eu estava percebendo, Deus quer que eu esteja muito errado e eu espero que eu esteja, porque se eu estiver certo eu estou ferrado. Eu gosto tanto disso, que é como eu te disse, se eu pudesse eu pegava os equipamentos que nós temos aqui e levava para casa. E eu acho que as pessoas que gostam disso têm um gosto muito grande e conseguem reconhecer a importância. E no final, de tanto nós querermos proteger, nós protegemos demais quando não precisa. É como se eu quisesse te dizer, olha que coisa linda, mas não toque aí não, porque esse é um patrimônio que eu respondo.

**C: É a ideia do “é meu”, que eu estava te falando.**

**A:** Essa é uma das coisas que eu mais bato em cima. Eu já fiz convite para os professores virem aqui e é difícil vir alguém além de mim. Às vezes, aparece um ou outro, mas parece que é o Laboratório do Arttur, e isto não é meu. Eu coloquei os bolsistas aqui, eu peço para ficarmos abertos o máximo possível de segunda a sexta. Só na segunda de manhã que não temos um bolsista presente, mas nos outros horários nós temos. Das 8 da manhã ao meio dia, e das 14 às 18h. E é justamente para termos um laboratório aberto, para que as pessoas saibam o que tem aqui dentro. Na reunião de semana que vem, por exemplo, nós temos os projetos que precisam estar no ar, porque do que adianta nós termos, se ninguém sabe que nós temos? Como eu vou dar publicidade a isso?

**C: Eu fiquei sabendo por que eu vim aqui.**

**A:** A nossa ideia é que nós consigamos dar publicidade a isso, é uma das partes primordiais para que nós consigamos perpetuar a coisa. Daqui a pouco vai ter outra Camila, outro Arttur, tomando o nosso lugar, e Deus queira que eles deem conta, e que não briguem tanto entre si. Você tem que engolir o orgulho, é difícil.

**C: Ainda mais em um ambiente acadêmico.**

**A:** Pois é, no ambiente acadêmico o orgulho e o ego são maiores do que deveriam ser, mas tudo bem.

**C: Você acredita que a elaboração e a aprovação de um Plano Nacional de Preservação do Audiovisual vai facilitar o repasse das verbas para preservar esses acervos?**

**A:** É igual à questão da política. O plano é bacana porque dá visibilidade. A política também dá. Você sabe que a coisa existe, em algum lugar estará constando, então de algum modo alguém fica sabendo. Mas o plano não só coloca destinação de verba, como também coloca políticas para isso. Ele abrange um leque que às vezes não está naquele trabalho que o IPHAN, com o pouco dinheiro e estrutura que tem, pede ao presidente para dar continuidade a um serviço e a resposta é: depois eu converso contigo. Eu conversei recentemente com o Leonardo Barreto, que já foi superintendente do IPHAN aqui em Minas Gerais, e ele conta que uma vez ele foi conversar com o presidente e disse: “olha, presidente, daqui a pouco tempo começará a eleição para presidente. E muita gente vai começar a mostrar o Pelourinho, o Corcovado, as suas

filmagens, as quadrilhas do Nordeste, os artesanatos, e tudo é muito bonito na televisão. E isso ajuda, com aquelas imagens bonitas, a ganhar o voto, porque nós estamos valorizando a cultura, o patrimônio e isso é muito bonito. Agora, presidente, o senhor ou a senhora está interessado em dar continuidade e ampliar as condições que nós temos para trabalhar? Melhorar essas condições?” E o presidente, então, afirmou, deu certeza. E depois, essa determinada pessoa acabou ganhando a eleição, foi reeleita, e só ficou no discurso bonito, porque a memória é bonita.

**C: É muito bonito para quem não é da área.**

**A:** É porque impressiona, é bonito falar que foi ao Pelourinho. Eu não conheço um que foi ao Rio de Janeiro e que não quis ir ao Corcovado. Eu não conheço um que tenha ido a Ouro Preto e que não tenha ido visitar as igrejas. Mas e o resto? Muitas pessoas se comoveram com o incêndio que houve no Rio, mas quantos realmente estão querendo assinar o papel a fim de criar um plano, políticas de preservação? Nós ficamos brigando sozinhos. E verdade seja dita, mesmo se juntássemos todos nós, os interessados nesse assunto do país, e fossemos lá em cima, independente do partido, nós seríamos sempre a pauta que seria empurrada para baixo, nessa pilha de tantas outras que existem e que também precisam ser contempladas em algum momento para serem atendidas ou não. E nós somos aqueles que normalmente lidamos com o não. É óbvio que abre um leque, que vai atender em alguns momentos, só que nós ainda lutamos mais para que sejamos educados a preservar, do que realmente a um plano, porque se você não sabe o que precisa, como você vai atrás? Eu tenho sobrinhas novas que estão no colégio, eu já perguntei se em algum momento elas são educadas para isso, e não são. Meu sobrinho está com 15 anos, perguntei se ele sabe alguma coisa sobre isso e ele disse que não, que só tem aula de História. É complicado. Eu vou te dar um exemplo que não tem a ver com a preservação diretamente, mas você vai entender. Eu fui à Wellington em 2014, e percebi que as pessoas eram extremamente educadas em termos de não sujar a cidade. No Rio de Janeiro agora temos uma lei que proíbe também, se você jogar lixo você é multado. E aí eu me dei o trabalho de perguntar, lá em Wellington, o seguinte: “como vocês fizeram para educar as pessoas a não jogar as coisas no chão? Porque a cidade é muito limpa”. O rapaz me respondeu que ela nem sempre foi assim, que há menos de 20 anos a cidade era suja. E aí ele me disse que o governo criou um projeto de lei para educação das crianças. Que elas começaram a ser educadas dentro da escola para não jogar papel no chão, então quando seus pais jogavam, elas diziam que o pai não poderia fazer isso.

Então foi uma educação de base e nós não temos isso no Brasil, nós estamos punindo. É a mesma coisa com o nosso patrimônio, nós não estamos educando ninguém para preservar, então por que eu tenho que preservar? A Igreja da Pampulha está pichada. Eu acho que em alguns momentos nós não precisamos só de um plano nacional de preservação, mas sim da base da educação. Se nós tivermos essa base será mais fácil, no futuro, de conseguirmos isso. É uma coisa que eu já descobri é que é muito fácil e lucrativo nós não termos. É lucrativo porque se eu for um rico e eu gostar disso dentro da minha casa, se eu não tenho é muito mais fácil eu conseguir comprar isso por debaixo do pano, em um mercado paralelo, então é muito bom para mim que tenho um poder aquisitivo, seja eu quem for. O IPHAN lida com isso todos os dias, com ricos que pegam obras que foram roubadas de museus. Isso é complicado. De repente chega uma pessoa em um evento organizado em uma mansão de um milionário e se depara com uma obra de arte, falam que é uma cópia, e a pessoa foi atrás e conseguiu autorização na justiça para levar um técnico e descobrir que não era uma cópia, mas sim uma obra roubada. O nosso patrimônio está sendo roubado por nós mesmos. É lógico que um plano de preservação seria importante, talvez nesse plano nós colocássemos essa política de base. Mas nós precisamos de coisas, às vezes mais simples até, como as pessoas que foram fazer a pichação na Igreja da Pampulha e descobrirem que aquilo não pode ser pichado. E não é só porque é uma obra de arte. Na nossa área de audiovisual tem muitas coisas.

**C: Você tem mais alguma coisa a acrescentar sobre o acervo, sobre o trabalho de vocês.**

**A:** Em alguns momentos nós precisamos saber que a política do audiovisual não depende só do seu trabalho, é óbvio que ele tem que ter um recorte para você conseguir concluí-lo, pois caso contrário você não conseguirá terminar nunca. Mas esse recorte, em alguns momentos, dificulta que nós cheguemos a outras políticas, momentos e pessoas, que estão muito além da nossa Escola. Nós temos dificuldades de todo tipo, desde conseguir um equipamento para fazer a umidade do ar naquele lugar ficar de acordo com o necessário para a conservação de uma película, por exemplo, até dificuldades como querer fazer uma mostra e não poder por não ter uma licença. Essas mostras sempre têm um contexto maior, essas coisas que nós fazemos, como conservar as películas no terceiro andar, sempre têm um “que” maior. E é um “que” que transcende, não só a mim, nem a você e às políticas, planos e leis; a meu ver, nós temos uma demanda muito séria não só de preservação do audiovisual, como de tantas outras coisas no nosso país, mas temos que preservar aquilo que nos torna o que nós somos hoje. E se em algum

momento, lá atrás, quando a imprensa foi criada e publicaram a Bíblia, não por ser um instrumento religioso, mas quando inventaram a forma de criar cópias para divulgar o conhecimento, se nós não fizermos isso com o que temos hoje, daqui a pouco esse conhecimento morre e nós ficamos com a memória restrita ao período em que nós existimos. Isso é o mais grave, é muito mais grave do que jogar um equipamento fora, ou perder uma película, e não é porque ela não será recuperada, mas sim porque quando nós perdermos essa memória, nós voltamos para períodos anteriores à invenção da imprensa, onde nós só tínhamos conhecimento se alguém copiasse por nós. Nós vamos deixar de ter, de ser e de valorizar algo que nós temos de maior importância nessa vida, a nossa própria consciência baseada nos nossos méritos e fracassos. Nós não podemos jogar isso fora. A meu ver este não é um crime que nós punimos apenas com a prisão, ou coisa do tipo, mas um crime contra a consciência da humanidade. Parece que é um trabalho pequeno, mas alguém tem que fazer e me dói saber que são poucos aqueles que estão preocupados com isso.

## **ANEXO XVI – PLANO NACIONAL DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL**

### **Plano Nacional de Preservação Audiovisual**

(versão aprovada na Assembleia Geral Ordinária da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, em 27/6/2016)

#### **(A) Introdução**

##### **Definições**

Como estipulado nos parágrafos 1º e 2º do 1º Artigo do Capítulo I do Estatuto da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual:

"§ 1º Por '**Preservação Audiovisual**' se entenderá o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual.

§ 2º Por '**obra ou registro audiovisual**' se entenderá o produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente

para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão."

Cabe, ainda, salientar que o patrimônio audiovisual inclui também os chamados **materiais correlatos** (fotografias, cartazes, materiais de produção e divulgação, roteiros, cenários e figurinos, equipamentos, entre outros), artefatos e documentos que trazem informações essenciais sobre modos e contextos de produção, distribuição e recepção.

**Vigência:**

O Plano, que visa melhorar a área de preservação audiovisual no Brasil, foi formulado e desenvolvido de acordo com as realidades em que atua para um intervalo de tempo de dez anos, devendo ser avaliado e, eventualmente, ajustado a cada três anos.

**(B) DIAGNÓSTICO**

1. Necessidade de uma política que norteie a preservação audiovisual no Brasil;
2. Carência de estabilidade nas ações de preservação audiovisual no país;
3. Articulação deficiente entre as instituições públicas e privadas de preservação, bem como entre as unidades federativas;
4. Necessidade de enfrentamento dos desafios colocados pela preservação digital;
5. Necessidade de maior reconhecimento, pelo Estado e pela sociedade, do patrimônio audiovisual como integrante do patrimônio cultural do Brasil;
6. Carência de recursos, de recursos estáveis e de planejamento de longo prazo;
7. Legislação inadequada e desatualizada;
8. Falta de incentivo para pesquisa e publicação;
9. Disparidade entre os acervos espalhados pelo Brasil, com concentração de recursos e ações no eixo Rio de Janeiro-São Paulo;
10. Falta de incorporação sistemática, pelas instituições detentoras de acervos, de obras audiovisuais nativas digitais;
11. Instituições detentoras de acervos audiovisuais com:
  - Infraestrutura precária;
  - Recursos humanos e financeiros insuficientes e instáveis;

- Formação precária e/ou desatualizada de parte dos funcionários ativos nas instituições. Ao mesmo tempo, existência de profissionais capacitados fora das instituições de preservação;
- Diagnóstico e catalogação deficiente dos acervos;
- Falta de uma política de acervo na maioria das instituições.

### **(C) OBJETIVOS e AÇÕES**

1. Implementar uma Política Nacional de Preservação Audiovisual, como parte integrante das políticas públicas de cultura, que considere a complexidade e heterogeneidade do setor, com o objetivo de promover o desenvolvimento necessário da área de preservação audiovisual no Brasil.

#### **AÇÕES:**

1.1. Implementar o Plano Nacional de Preservação Audiovisual (PNPA), de modo a garantir a necessária estabilidade nas políticas de preservação audiovisual.

1.2. Estabelecer princípios de governança compartilhada para a Política Nacional de Preservação Audiovisual, com a definição de responsabilidades conjuntas entre poderes públicos e sociedade, a fim de promover a sinergia entre as ações desenvolvidas pelas instâncias municipais, estaduais e federal, assim como articular os trabalhos de instituições públicas e privadas.

1.3. Definir a preservação audiovisual como macro-área nas políticas de audiovisual federais, estaduais, distritais e municipais, garantindo a presença de um especialista em preservação nas instâncias de formulação e implementação de políticas públicas de audiovisual e de patrimônio.

1.4. Implementar parcerias interministeriais e interinstitucionais para o desenvolvimento da área de preservação audiovisual.

1.5. Promover o avanço de um processo descentralizado de preservação audiovisual no país, fomentando e apoiando as cinematecas e arquivos audiovisuais regionais.

1.6. Constituir uma rede de instituições de preservação audiovisual em todo o Brasil.

1.7. Melhorar a infraestrutura das instituições detentoras de acervos audiovisuais em todo o país, considerando uma distribuição regional equilibrada de bens e recursos.

1.8. Desenvolver políticas institucionais coordenadas de preservação para os acervos audiovisuais públicos e privados.

1.9. Realizar um inventário nacional, em todas as unidades federativas, dos acervos audiovisuais públicos e privados.

1.10. Incentivar o desenvolvimento de ações específicas para a preservação dos acervos das TVs públicas e privadas.

1.11. Fortalecer a constituição e a preservação de acervos audiovisuais universitários.

1.12. Definir estratégias para a incorporação de obras nativas digitais às práticas de preservação audiovisual.

1.13. Definir e difundir recomendações técnicas para a salvaguarda em longo prazo dos materiais audiovisuais, incluindo diretrizes para a produção de matrizes.

1.14. Determinar que as instituições responsáveis pela guarda de acervos audiovisuais elaborem planos de gerenciamento de risco, com vistas à segurança dos seus usuários e dos profissionais que nelas trabalham, à segurança predial, à salvaguarda dos materiais abrigados e dos equipamentos instalados.

1.15. Obter o compromisso das instâncias às quais os arquivos audiovisuais são vinculados (federal, estadual, municipal, distrital) de prover recursos financeiros para a implementação e manutenção de dispositivos de prevenção e combate a desastres; para as adequações prediais que se façam necessárias para atender às normas de segurança em vigência; para a

regularização periódica de autos de vistoria, bem como para a contratação de pessoal especializado na prevenção e no combate de sinistros.

2. Promover o reconhecimento do patrimônio audiovisual, parte integrante do patrimônio cultural brasileiro, como instrumento estratégico para o desenvolvimento da sociedade brasileira, inclusive na sua dimensão econômica.

#### ACÇÕES:

2.1. Promover ações em prol do reconhecimento da preservação audiovisual como um valor estratégico na afirmação da identidade da nação, da sua cultura e de sua soberania nas políticas públicas de cultura.

2.2. Desenvolver campanhas de valorização do patrimônio audiovisual junto às instituições da cadeia produtiva do audiovisual.

2.3. Desenvolver campanhas de valorização do patrimônio audiovisual junto aos parlamentares nas três esferas da federação, bem como às diversas Secretarias e Ministérios.

2.4. Desenvolver campanhas de valorização do patrimônio audiovisual junto a empresas públicas e privadas, e agências de fomento.

2.5. Estabelecer relações com instituições de formação e associações profissionais afins.

2.6. Incorporar o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, 27 de outubro, ao calendário governamental brasileiro.

2.7. Participar das ações da Lei 13.006/14 (que estabelece a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica) de forma a levar o reconhecimento do patrimônio audiovisual para as escolas.

2.8. Promover campanhas de conscientização para a preservação audiovisual, com destaque para a prospecção, identificação, conservação e divulgação de acervos.

3. Destinar recursos e linhas de financiamento específicos para o setor e promover a ampliação dos investimentos continuados na área.

#### ACÇÕES:

3.1. Criar um Fundo de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro, tendo como fontes possíveis a dotação orçamentária da União destinada especificamente às atividades de preservação audiovisual, assim como recursos captados por leis de incentivo.

3.2. Incentivar as secretarias e órgãos culturais – estaduais, municipais e distrital – para que reservem à preservação audiovisual uma determinada parcela dos recursos disponíveis, sejam recursos orçamentários ou aqueles obtidos via leis de incentivo fiscal ou leis de fomento.

3.3. Determinar recursos específicos e suficientes para a criação e manutenção de órgãos de salvaguarda regionais, que se encarreguem da preservação de obras e acervos audiovisuais e sua difusão.

4. Aperfeiçoar e atualizar a legislação para o setor.

#### ACÇÕES:

4.1. Criar legislação específica relativa a: instrumentos de proteção legal; financiamento; dotações orçamentárias; direitos autorais e outros itens relacionados ao patrimônio audiovisual nacional.

4.2. Constituir um grupo de trabalho para avaliação da legislação vigente, com indicações para seu aperfeiçoamento na perspectiva da preservação audiovisual e para a criação de instrumentos legais específicos, quando não existentes.

4.3. Promover a criação de dispositivos legais em todas as esferas de governo que garantam orçamento público para que os arquivos audiovisuais cumpram sua missão institucional.

4.4. Estabelecer a obrigatoriedade de que toda obra audiovisual de produção ou coprodução brasileira, realizada ou não com recursos públicos, tenha matriz e cópia de preservação, respeitando as recomendações técnicas estabelecidas pelos órgãos competentes.

4.5. Estabelecer o depósito obrigatório de toda obra audiovisual de produção ou coprodução brasileira, realizada ou não com recursos públicos, através do recolhimento de matriz e cópia de preservação nas instituições credenciadas.

4.6. Estabelecer o depósito obrigatório, nas instituições credenciadas, de cópia de toda obra audiovisual estrangeira tal como veiculada no Brasil.

5. Melhorar a formação e capacitação, ampliando a oferta de cursos para a formação técnica e acadêmica sistematizada no campo da preservação audiovisual, completa e contínua, como requisito a um aumento da qualidade dos serviços de preservação audiovisual. Os cursos devem englobar as dimensões fotoquímica e digital, assim como os diferentes setores da preservação e serem ofertados nas diversas regiões do país.

#### AÇÕES:

5.1. Desenvolver ações para a capacitação permanente de profissionais atuantes em instituições com acervos audiovisuais.

5.2. Desenvolver cursos técnicos de longa duração em cooperação com o Ministério da Cultura (MinC), o Ministério da Educação (MEC) e o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), bem como instâncias estaduais, municipais e distritais.

5.3. Fomentar a realização de cursos e seminários de curta duração, com instituições públicas ou privadas, inclusive na modalidade EAD (ensino a distância). Nos cursos presenciais, garantir uma distribuição territorial equilibrada das vagas.

5.4. Garantir a inclusão de conteúdos de preservação audiovisual nos cursos de cinema e audiovisual conforme Resolução MEC/CNE/CES nº 10, de 27 de junho de 2006.

5.5. Promover a inclusão de conteúdos de preservação audiovisual nos cursos técnicos e universitários das áreas de Artes, Comunicação, Ciências da Computação, Ciências da Informação, História e Museologia.

5.6. Criar editais e/ou linhas de fomento para apoio à participação de profissionais em eventos de preservação (tais como Congresso da FIAF, FIAF Summer School, Encontro da CLAIM, AMIA, SEAPAVAA, FIAT, SOIMA, entre outros), garantindo uma distribuição territorial equilibrada das vagas.

5.7. Constituir programa de bolsas de formação e/ou especialização para profissionais de preservação, inclusive no exterior, quando for o caso.

5.8. Promover maior integração dos profissionais que desenvolvem tecnologias da informação e comunicação com os profissionais que atuam em arquivos audiovisuais, visando uma formação complementar e atualizada em gerenciamento de arquivos de mídia, curadoria digital e armazenamento digital para preservação e acesso a longo prazo.

5.9. Promover cursos de formação e de atualização em gerenciamento de risco para os funcionários que trabalham nas instituições de acervo.

6. Fomentar pesquisas e publicações sobre preservação audiovisual.

#### AÇÕES:

6.1. Promover parcerias entre a ABPA e ministérios, universidades, empresas públicas e privadas para desenvolver pesquisas na área de preservação audiovisual, numa perspectiva interdisciplinar.

6.2. Promover e incentivar a publicação de textos técnicos sobre preservação audiovisual.

6.3. Promover a publicação de manual com orientações básicas para a criação e manutenção de áreas de guarda para a conservação de materiais audiovisuais.

6.4. Constituir grupos de trabalho objetivando conceituar, definir e recomendar termos e procedimentos técnicos da área.

6.5. Promover a tradução de normas e manuais elaborados no âmbito da FIAF, IASA, AMIA, FIAT, IWGA e de outras instituições relevantes na área.

6.6. Implementar um programa de fomento para a pesquisa e publicação sobre a preservação audiovisual.

6.7. Propor e defender a sistematização da pesquisa para a produção e para a preservação (conceitual ou técnica), a exemplo do que ocorre com a pesquisa acadêmica, já sistematizada pelo MEC.

6.8. Promover a discussão conceitual da área de preservação audiovisual, bem como uma normatização dos termos técnicos utilizados.

7. Incentivar o reconhecimento, a valorização e a regulamentação profissional.

**AÇÕES:**

7.1. Garantir recursos para manutenção e ampliação do quadro funcional das instituições, incluindo a promoção de concursos públicos.

7.2. Revisar as regras de formulação dos concursos públicos, tendo em vista a adequação da formação técnica dos futuros funcionários às necessidades e especificidades do setor.

7.3. Criar estratégias que garantam a estabilidade funcional de profissionais para que não se interrompam programas e projetos institucionais.

7.4. Propor e defender junto ao Congresso Nacional e ao Governo Federal a aprovação de legislação visando o reconhecimento e a regulamentação profissional para os que atuam na área de preservação audiovisual.

#### **(D) METAS**

1. Implementar e regulamentar no Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) a linha de financiamento específica para a preservação.

2. Realizar o censo nacional dos acervos audiovisuais públicos e privados, em todas as unidades federativas, implementando um conjunto de projetos interconectados a fim de indicar, entre outros, as dimensões dos acervos, os tipos de materiais que os compõem e os recursos disponíveis.

3. Assegurar que 100% das instituições brasileiras detentoras de acervos audiovisuais definam e divulguem sua política de acervo, estabelecendo sua natureza e missão, incluindo gestão, aquisição, conservação, restauração, digitalização, descarte, difusão e acesso.

4. Assegurar que 100% dos arquivos públicos e, no mínimo, 80% dos arquivos privados cumpram com os parâmetros recomendados para gestão, aquisição, conservação, restauração, digitalização, descarte, difusão e acesso.

5. Garantir a realização anual de editais públicos destinados à criação de infraestrutura de conservação de materiais audiovisuais de diferentes suportes e padrões, seguindo as recomendações técnicas estabelecidas pelos órgãos competentes, com treinamento de funcionários, sempre que necessário.

6. Aprovar a isenção ou redução de taxas alfandegárias, em diferentes níveis, para a compra de equipamentos e insumos para preservação audiovisual não existentes no país.

7. Fomentar o desenvolvimento de produtos e de insumos não fabricados no Brasil.

8. Fomentar a realização de pesquisas e estudos na área de preservação audiovisual.

9. Desenvolver um programa de formação em preservação audiovisual em articulação entre a ABPA e o Ministério da Cultura (MinC), o Ministério da Educação (MEC) e o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), bem como instâncias estaduais, municipais e distritais.

10. Estabelecer condições adequadas de conservação em depósitos localizados nas cinco regiões do Brasil, funcionando como centros regionais de preservação de acervos audiovisuais.

11. Promover a realização de fóruns em todos os estados do Brasil e encontros regionais de preservação audiovisual, um em cada região do país.

12. Realizar o Congresso Brasileiro de Preservação Audiovisual.

13. Aprovar, no Congresso Nacional, a lei de proteção ao patrimônio audiovisual, que resguarde as instituições que preservam acervos audiovisuais, garantindo pesquisa e preservação.

14. Garantir a presença de especialistas em preservação audiovisual em concursos para provimento de cargos em instituições detentoras de acervos audiovisuais ou para contratos de gestão (tipo OS e OSCIP).

15. Garantir assento para a ABPA no Conselho Superior de Cinema e no Conselho Consultivo da Secretaria do Audiovisual (SAv).

16. Garantir assento para a ABPA no Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

17. Garantir assento para a ABPA no Sistema Nacional de Patrimônio Cultural.

18. Garantir assento para a ABPA no Conselho de Comunicação Social do Governo Federal.

19. Criar a Escola Técnica Nacional de Preservação Audiovisual, com cursos que abranjam desde os fundamentos até a profissionalização da atividade de técnico em preservação audiovisual.

**ANEXO XVII – RECOMENDAÇÕES DE POLÍTICA PARA ACERVO DE IMAGENS  
EM MOVIMENTO DO LABORATÓRIO MEMÓRIA E CINEMA (EBA-UFGM)**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES**

**LABORATÓRIO MEMÓRIA E CINEMA (EBA-UFGM): RECOMENDAÇÕES DE  
POLÍTICA PARA ACERVO DE IMAGENS EM MOVIMENTO**

**Camila Cristina da Silva**  
**Orientador: prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha (EBA-UFGM)**

**Belo Horizonte**  
**Dez. 2016**

## SUMÁRIO

<b>1 APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>01</b>
<b>1.1 Função do acervo.....</b>	<b>01</b>
<b>2 POLÍTICA DE AQUISIÇÃO/RECOLHIMENTO.....</b>	<b>03</b>
Termo de doação.....	04
Termo de compra.....	05
Termo de recolhimento.....	06
Listagem de documentos adquiridos/recolhidos.....	07
<b>3 POLÍTICA DE GESTÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>3.1 Classificação.....</b>	<b>08</b>
<b>3.2 Catalogação.....</b>	<b>08</b>
Ficha de análise técnica.....	09
<b>3.2.1 Notação.....</b>	<b>11</b>
Etiqueta.....	11
<b>3.2.2 Descarte.....</b>	<b>12</b>
Listagem de eliminação de documentos.....	12
Termo de eliminação de documentos.....	13
<b>4 POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>4.1 Limpeza do ambiente.....</b>	<b>14</b>
<b>4.2 Conservação preventiva.....</b>	<b>15</b>
<b>4.3 Transporte.....</b>	<b>17</b>
<b>5 POLÍTICA DE ACESSO.....</b>	<b>18</b>
<b>5.1 Normas de acesso.....</b>	<b>18</b>
<b>5.2 Empréstimo .....</b>	<b>19</b>
Termo de empréstimo e responsabilidade.....	21
Termo de responsabilidade pelo uso de documentos.....	23
<b>5.3 Reprodução.....</b>	<b>24</b>
<b>6 VIGÊNCIA.....</b>	<b>24</b>
<b>REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....</b>	<b>25</b>

## 1 APRESENTAÇÃO

Segundo a Lei de Arquivos – Lei Federal nº 8.159 de 8 de janeiro de 1991 -, que dispõe sobre a gestão de arquivos público e privados,

É dever do Poder Público a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivos, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação. (Art. 1º)

O Laboratório Memória e Cinema está submetido institucionalmente ao Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema (DFTC) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Assim sendo, o professor gestor, o DFTC e a Diretoria da EBA têm responsabilidade sobre as ações e decisões tomadas com relação ao acervo sob a guarda do Laboratório.

Este documento objetiva orientar a implantação de uma política de acervo para o Laboratório Memória e Cinema. Essa política engloba todas as fases de gestão do acervo: aquisição/recolhimento, gestão (tratamento, catalogação, indexação, descarte), preservação/conservação e acesso.

Para sua elaboração foram utilizadas políticas e recomendações de outras instituições como *International Federation of Film Archives* (FIAF), Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MISBH), Arquivo Público Mineiro (APM) e Arquivo Nacional (AN) e na literatura da área, de forma a nortear minimamente o trabalho. Essa política permitirá ainda a caracterização de documentos que podem ser eliminados, visando barrar eliminações indevidas.

### 1.1 Função do acervo

O acervo deverá refletir ou estar relacionado às atividades da instituição. Entendem-se como atividades institucionais todas aquelas relacionadas ao ensino, pesquisa e extensão de cinema e cinema de animação ao longo de sua história. Dessa maneira, devem estar sob sua guarda as produções de imagem em movimento oriundas dessas atividades.

Os documentos devem ser preservados com o intuito de serem disponibilizados para acesso de alunos, professores, funcionários e demais interessados em pesquisa-los. A

preservação desses documentos não tem a finalidade apenas de guardar pura e simplesmente a memória da instituição, das produções dos educandos e docentes, mas de dar acesso, de divulgá-la. A existência de um acervo só tem sentido se ele for acessado, pesquisado, difundido.

Atualmente, o acervo do Laboratório Memória e Cinema é composto por películas, objetos tridimensionais e documentos em suporte papel, oriundos da produção da própria Escola e de doação de pessoas físicas, departamentos da UFMG e outras instituições:

- Produção da própria Escola de Belas Artes da UFMG (EBA-UFMG): derivada do Núcleo de Cinema de Animação de Minas Gerais, do curso de Cinema e alguns experimentos de animação do curso de Cinema de Animação, entre outros trabalhos feitos por alunos e/ou professores.
- Pessoais físicas: Iginio Bonfioli – objetos tridimensionais (câmera, projetores, revelador de filmes, cortadeira etc), filmes em película (35 mm) e réplicas de fotografias – e José Tavares de Barros – fotografias, planos de aula, reportagens, catálogos e revistas sobre cinema.
- Departamentos da UFMG: Centro Audiovisual – filmes em película (super 8), recebidos após desativação em 2011.
- Outras instituições: República Democrática da Alemanha (RDA) – filmes em película (35 mm).

## **2 POLÍTICA DE AQUISIÇÃO/RECOLHIMENTO**

O primeiro passo para que uma política de aquisição ou recebimento de acervos funcione é a criação de uma Comissão Permanente de Avaliação de Documentos (CPAD). Essa Comissão avaliará e decidirá se um conjunto de documentos será, como sugere o nome da política, adquirido ou recebido para compor do acervo do Laboratório Memória e Cinema.

Essa Comissão será formada pelo responsável técnico pelo acervo, o (a) professor (a) responsável pelo Laboratório Memória e Cinema, além do diretor (a) da Escola de Belas Artes, do coordenador (a) do Curso de Cinema de Animação e do coordenador (a) do Programa de Pós-Graduação em Artes. A CPAD analisará a pertinência do acervo, baseando-se na política de acervo e emitirá parecer de entrada ou não entrada do material a ela submetido. Entre os critérios a serem analisados, deve ser considerar se os documentos estão relacionados às atividades e objetivos da instituição e, principalmente, se há espaço e condições adequadas de conservação para recebê-los e mantê-los sob a sua guarda.

A proposição formal poderá ser feita por qualquer cidadão e apresentada em reunião por membro da CPAD, que defenderá a aquisição ou recebimento do acervo e posteriormente analisada e votada pelos membros integrantes da referida Comissão. Em caso de compra, a justificativa deverá ser apresentada, com o valor solicitado pelo titular ou proprietário e parecer técnico sobre o estado de conservação da documentação, para ser analisada pelos setores de Compras, Contabilidade e Diretoria da EBA, de modo a não ultrapassar o orçamento da Unidade.

Em caso de doação ou compra, toda a documentação deverá apresentada conforme os modelos abaixo:

## TERMO DE DOAÇÃO

\_\_\_\_\_  
(NOME), brasileiro(a), solteiro(a), domiciliado(a) em

\_\_\_\_\_  
(ENDEREÇO COMPLETO), CPF número \_\_\_\_\_, RG número \_\_\_\_\_, vem, para fins de direito, formalizar a **DOAÇÃO** dos documentos constantes na listagem em anexo à instituição UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, através da unidade Escola de Belas Artes e ao Laboratório Memória e Cinema, localizados na Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais.

O doador, por sua livre e espontânea vontade, gratuitamente, sem quaisquer restrições quanto a efeitos patrimoniais e financeiros, todos seus direitos sobre os materiais doados listados em anexo nesta data, bem como a plena propriedade das publicações doadas, aceitas nas condições em que se encontram.

Após a avaliação técnica do material, a Universidade Federal de Minas Gerais ficará autorizada a incorporar o material ao seu acervo, utilizá-lo e divulgá-lo para fins culturais e educativos.

De acordo com o estabelecido nesse termo.

Local: \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_  
DOADOR

\_\_\_\_\_  
ASSINATURA E CARIMBO  
(Laboratório Memória e Cinema)

## TERMO DE COMPRA

\_\_\_\_\_  
(NOME), brasileiro(a), solteiro(a), domiciliado(a) em

\_\_\_\_\_  
(ENDEREÇO COMPLETO), CPF número \_\_\_\_\_, RG número \_\_\_\_\_, vem, para fins de direito, formalizar a **COMPRA** dos documentos constantes na listagem em anexo à instituição UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, através da unidade Escola de Belas Artes e ao Laboratório Memória e Cinema, localizados na Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais.

O doador, por sua livre e espontânea vontade, vende por R\$\_\_\_\_\_ os documentos sobre do qual é proprietário, sem quaisquer restrições quanto a outros efeitos patrimoniais e financeiros, bem como todos seus direitos sobre os materiais vendidos listados em anexo nesta data, bem como a plena propriedade das publicações vendidas, aceitas nas condições em que se encontram.

Após a avaliação técnica do material, a Universidade Federal de Minas Gerais ficará autorizada a incorporar o material ao seu acervo, utilizá-lo e divulgá-lo para fins culturais e educativos.

De acordo com o estabelecido nesse termo.

Local: \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_  
VENDEDOR

\_\_\_\_\_  
ASSINATURA E CARIMBO  
(Laboratório Memória e Cinema)

## TERMO DE RECOLHIMENTO

Em \_\_\_\_\_ (DATA), o Laboratório Memória e Cinema procedeu o recolhimento de \_\_\_\_\_ (QUANTIDADE) documentos, \_\_\_\_\_ relativos \_\_\_\_\_ à

\_\_\_\_\_  
(CONJUNTOS DOCUMENTAIS), integrantes do acervo do/da \_\_\_\_\_ (SETOR), com data limite de \_\_\_\_\_.

Acompanha esse Termo de Recolhimento, a Listagem Descritiva de Documentos Adquiridos/Recolhidos.

Assinam abaixo os responsáveis.

Local: \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_  
ASSINATURA E CARIMBO  
(Setor Responsável pelo Encaminhamento)

\_\_\_\_\_  
ASSINATURA E CARIMBO  
(Laboratório Memória e Cinema)

<b>LISTAGEM DE DOCUMENTOS ADQUIRIDOS/RECOLHIDOS</b>			
Forma de entrada:	<input type="checkbox"/> Doação <input type="checkbox"/> Recolhimento		
Produtor(es)/Proprietário(s):			
Procedência:			
Dimensão (mensuração/quantificação):			
Tipo e nº das unidades de arquivamento	Descrição do conteúdo das unidades de arquivamento	Datas limite	Observações
Data da assinatura do Termo de Doação/Compra/Recolhimento:			
Assinatura e Carimbo (Responsável pelo encaminhamento):			
Assinatura e Carimbo (Responsável pelo Laboratório Memória e Cinema):			

Toda a documentação acima, referente a acervos adquiridos ou recolhidos deverá ser guardada pelo setor para que haja controle futuro sobre a origem da documentação sob a guarda da instituição.

### **3 POLÍTICA DE GESTÃO**

A gestão do acervo que chega a uma instituição deve englobar todos os procedimentos que objetivam o seu acesso posterior. Entre eles a catalogação, classificação, indexação e os critérios de descarte – quando necessário o for.

#### **3.1 Classificação**

Todo acervo deve ser organizado de acordo com um plano ou código de classificação, que deve ser criado pelo técnico responsável em conjunto com a CPAD. A classificação é realizada a partir da análise e identificação do conteúdo dos documentos e de sua proveniência. Após isso é criado um código classificação de documentos, que é um instrumento de trabalho utilizado para classificar todo documento recebido pelo setor, no caso, o Laboratório Memória e Cinema.

#### **3.2 Catalogação**

A catalogação do acervo é feita pelo técnico responsável a partir da análise e identificação do conteúdo do documento. A partir da análise do documento ou conjunto documental, o técnico descreve seu conteúdo, suas características físicas (estado de conservação, suporte, material, bitola, tipo de imagem e som etc). No caso de película, segue modelo de ficha de análise técnica:



**DESCRIÇÃO/NOTAÇÕES**

<b>GÊNERO (S)</b>	<b>ANO DE PRODUÇÃO</b>		LM	CM	CJ	PU	VC	SIL	F	EP	IN	FDO
		NAC										
		EST										
		COP										
<b>EQUIPAMENTO UTILIZADO PARA EXAME</b>	<b>EXAMINADOR</b>						<b>DATA</b>					

### 3.2.1 Notação

Deve-se criar uma notação por lata ou caixa, de acordo com localização na estante, bem como identificar cada lata ou caixa segundo o modelo de etiqueta abaixo:

<b>ESCOLA DE BELAS ARTES (UFMG)</b>	
<b>LABORATÓRIO MEMÓRIA E CINEMA</b>	
<b>ETIQUETA</b>	
<b>PROVENIÊNCIA</b>	
<b>FUNDO/COLEÇÃO</b>	
<b>NÚMERO DE UNIDADES DOCUMENTAIS</b>	
<b>DATA LIMITE</b>	
<b>NOTAÇÃO</b>	

### 3.2.2 Banco de dados e indexação

É necessário padronizar as entradas do material na planilha de banco de dados do acervo, organizando filmes por latas e depois por títulos. Há no acervo uma confusão de entradas na planilha porque foram feitos ora registros de filme por lata, ora entradas coletivas de filmes por lata. Além disso, é necessário padronizar as palavras utilizadas através de criação de vocabulário controlado. Sugere-se consultar o *thesaurus* desenvolvido no Projeto Filmoteca Mineira, coordenado pelo professor Dr. Luiz Nazario (EBA-UFMG), em parceria com a professora Dra. Maria Aparecida Moura (ECI-UFMG).

Após essa padronização, será possível encontrar os filmes através de busca no computador sem maiores problemas.

### 3.2.2 Descarte

O descarte de documentos só poderá ser feito após elaboração de parecer técnico detalhado da documentação que se pretende descartar e da aprovação de seu descarte pelos membros da CPAD, que deverão registrar a decisão em ata de reunião e elaborar ofício, que deverá ser encaminhado à Diretoria de Arquivos Institucionais da UFMG (DIARQ), solicitando a eliminação. São critérios aceitáveis para descarte de acervo:

- Degradação do suporte documental, comprometendo a informação documental e desde que não seja possível sua restauração.
- Acervo não se enquadra nas atividades exercidas pela instituição (descritas no item 1.1).

A Listagem de Eliminação de Documentos deve ser elaborada seguindo o modelo abaixo nos dois casos acima mencionados:

<b>LISTAGEM DE ELIMINAÇÃO DE DOCUMENTOS</b>					
Listagem nº:			Folha nº :		
Item	Notação	Quantificação (metragem ou unidade)	Descrição	Datas limite	Justificativas/ Observações
Assinatura e Carimbo (Responsável pelo Laboratório Memória e Cinema):					
Assinatura e Carimbo (Presidente da CPAD):					
Assinaturas (Demais membros da CPAD):					

Após autorização da DIARQ, deve-se publicar no Diário Oficial da União um Edital de Ciência de Eliminação, seguido da Listagem de Eliminação de Documentos, para que as entidades públicas ou privadas que se interessem em recolhê-los se manifestem em até 30 dias corridos. Em caso de não manifestação após os 30 dias de publicação do Edital, o detentor

poderá continuar o procedimento de descarte, eliminando a documentação, elaborando e publicando o Termo de Eliminação de Documentos. O Termo de Eliminação de Documentos deverá ser elaborado conforme o modelo abaixo:

### TERMO DE ELIMINAÇÃO DE DOCUMENTOS

Em \_\_\_\_\_ (DATA), em cumprimento ao processo de eliminação de documentos, reuniram-se no Laboratório Memória e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, localizada na Av. Antônio Carlos, nº 6627, bairro Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, os senhores

\_\_\_\_\_  
(NOMES DO RESPONSÁVEL PRESENTE COM MATRÍCULA) e

\_\_\_\_\_  
(NOME DA TESTEMUNHA PRESENTE COM MATRÍCULA), como testemunhas para proceder à eliminação dos documentos da Listagem de Eliminação de Documentos publicada no dia \_\_\_\_\_ (DATA) no Diário Oficial da União.

Cumpridas as formalidades, os documentos relacionados na mencionada Listagem foram fragmentados.

Assinam, em duas vias de igual teor, o responsável e testemunha.

Local: \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_  
ASSINATURA E CARIMBO  
(Laboratório Memória e Cinema)

\_\_\_\_\_  
ASSINATURA  
(Testemunha)

Toda essa documentação, bem como a originada de transferência de documentos para outras instituições, deverá ser arquivada permanentemente no acervo do Laboratório Cinema e Memória para que as próximas gestões tenham ciência do ocorrido. Exemplo de documentos que deverão, em caso extraordinário, serem transferidos para a Cinemateca Brasileira são as películas de nitrato.

## **4 POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO**

Para ter-se uma preservação adequada do acervo, antes de tudo, deve-se definir um local de guarda definitivo. Atualmente o acervo encontra-se no terceiro andar da Escola de Belas Artes (UFMG), em um espaço provisório pertencente às Artes Gráficas. Há ainda a ideia de leva-lo para um edifício situado no Campus 2000, próximo ao Restaurante Universitário I, porém o local é igualmente provisório, já que nele está prevista a construção do novo prédio da Escola de Arquitetura e Urbanismo, para que essa seja transferida do bairro Funcionários para Pampulha.

A conservação preventiva do acervo é um conjunto de medidas estratégicas e operacionais que contribuem direta ou indiretamente para a proteção dos documentos com a finalidade de prevenir a deterioração e diminuição de seus dados, adequando o controle de temperatura, umidade, tratamento físico e/ou químico e limpeza do ambiente.

### **4.1 Limpeza do ambiente**

Durante a limpeza, é necessário que se observem alguns critérios para manter a integridade do acervo e a segurança pessoal dos funcionários que a executam. Por isso, devem ser utilizados equipamentos de proteção individual (máscaras, luvas, óculos e jaleco).

A ordem de limpeza será sempre do teto para o chão e do fundo do depósito para a saída. Não deverão ser utilizados produtos químicos porque esses podem contribuir para a deterioração principalmente das películas; deve-se evitar o uso de baldes e panos encharcados com água, quando necessário utilizá-los, eles deverão estar apenas levemente umedecidos e, em seguida, deve-se secar com pano seco.

Vassoura e espanador não deverão ser utilizados por levantar poeira para as estantes e documentos, deve-se dar preferência à limpeza com aspirador de pó. Jamais se deve utilizar solventes ou cera no piso ou móveis.

Se necessário remover caixas e/ou latas de lugar, o funcionário deverá se atentar para a ordem em que estão dispostas nas prateleiras, não as alterando. Para isso, deverá limpar cada prateleira de cima para baixo, removendo as caixas e pilhas de latas da esquerda para a direita e depois as colocando na mesma ordem na prateleira de origem. Em seguida deverá passar para a próxima prateleira e repetir o processo. As caixas e latas jamais poderão ser trocadas de lugar

sem autorização prévia do responsável pelo acervo. Se isso acontecer, é imprescindível que se paralise o trabalho e acione-se o técnico responsável para ajudar a solucionar o problema.

O sistema de ar condicionado deverá passar por manutenção a cada dois meses, de modo que não acumule sujeira em seus filtros e que essa seja dispensada ao depósito e permita seu bom funcionamento e controle adequado de sua temperatura e umidade.

Toda situação de emergência deverá ser comunicada ao responsável técnico pelo acervo e pelo Laboratório Memória e Cinema. São consideradas situações de emergência além da troca acidental de caixas ou latas de lugar: infestações de pragas (insetos, fungos, bactérias); temperatura e umidade inadequadas; móveis com problemas de conservação; sinais de infiltração; problemas na rede elétrica; latas melando.

#### **4.2 Conservação preventiva<sup>94</sup>**

Os documentos deverão ser guardados em depósito com controle de temperatura e umidade, separados por material. Deve ser acondicionados em mobiliários próprios: estantes metálicas/deslizantes, mapotecas, armários e gaveteiros.

A refrigeração do espaço e a umidificação deverão funcionar de forma ininterrupta. A cada 48 horas deverão ser realizadas medições de temperatura e umidade da reserva técnica. Os parâmetros para cálculo de climatização e umidificação da reserva técnica de acervos fílmicos são:

- arquivo de matrizes acetato cor: -5°C temperatura e 25% umidade relativa
- arquivo de matrizes acetato p&b: 12°C temperatura e 25% umidade relativa
- arquivo de matrizes poliéster cor: -5°C temperatura e 25% umidade relativa
- arquivo de matrizes poliéster p&b: 12°C temperatura e 25% umidade relativa
- arquivo de matrizes formatos não convencionais: 12°C temperatura e 25% umidade relativa
- arquivo de matrizes suportes magnéticos e digitais: 12°C temperatura e 25% umidade relativa
- arquivo de matrizes acetato cor (com síndrome do vinagre ativa): -10°C temperatura e 35% umidade relativa
- arquivo de matrizes acetato p&b (com síndrome do vinagre ativa): -5°C temperatura e 35% umidade relativa
- arquivo de matrizes nitrato: 0°C temperatura e 30% umidade relativa
- arquivo de cópias acetato: 15°C temperatura e 35% umidade relativa
- arquivo de cópias nitrato: 12°C temperatura e 35% umidade relativa

<sup>94</sup> Verificar a dissertação Jussara Freitas (FREITAS, 2010) com sugestões e estudos sobre diagnóstico de risco e área técnica adequada para o acervo.

– arquivo de cópias formatos não convencionais: 15°C temperatura e 35% umidade relativa. (MOREIRA, 2015)

Ao dar entrada no acervo, todo documento deverá ser higienizado e acondicionado corretamente pelos funcionários. Quando necessitarem, os documentos que necessitarem deverão receber pequenos reparos e, em casos mais drásticos, serem separados para restauração.

Filmes de acetato com síndrome do vinagre deverão ser separados dos demais para não contaminar o restante do acervo. Latas de metal deverão ser trocadas por estojos de plástico. Devido à alta possibilidade de combustão, filmes de nitrato devem ser imediatamente identificados e encaminhados, após contato prévio e preenchimento da documentação necessária, à Cinemateca Brasileira.

Documentos em suporte papel não deverão ser dobrados ou enrolados, devem ser envolvidos com pacotilha de papel alcalino e guardados em caixa arquivo em polionda. Documentos encadernados devem ser colocados em posição vertical em estantes abertas de metal, jamais ficando inclinados e/ou apertados para evitar empenamento de suas capas e páginas. Obras de grandes formatos devem ser armazenadas em estantes abertas ou mapotecas.

Fotografias e negativos devem ser envoltos individualmente em invólucro de papel alcalino ou poliéster, feitos com dobraduras, sem uso de cola.

Para manusear fotografias, negativos e películas de filmes deverão ser utilizadas luvas de algodão. Para os demais suportes, podem ser utilizadas luvas de látex.

Quanto à segurança, devem ser adotadas medidas rotineiras para salvaguarda do acervo. Entre elas:

- Patrulhamento da edificação.
- Acesso ao acervo apenas a pessoas autorizadas e/ou acompanhadas de pessoas autorizadas.
- Vistoria de fechamento de portas e janelas antes do fechamento da sala ao término do expediente.
- Instalação de alarmes nos ambientes onde o acervo está localizado.
- Instalação e manutenção periódica de extintores de incêndio no acervo.

- Formação e treinamento de brigada de incêndio, composta por vigias e servidores e treinada pelo Corpo de Bombeiros, para prevenção e combate a incêndio.
- Sinalização de saídas de emergência.
- Criação de espaço para guarda de pertences de visitantes.
- Fixação em local visível de avisos proibindo o uso de cigarros nas proximidades do acervo e comidas e bebidas em suas dependências.

### **4.3 Transporte**

Assim como ocorre na limpeza, ao ser transportado ou em caso de mudança, deve-se ter todo o cuidado possível para que os documentos não saiam da ordem estabelecida. É importante que se siga a ordem em que estavam empilhados na estante, retirando as pilhas de filmes da primeira estante até a última, iniciando pela primeira prateleira (de cima para baixo) e da esquerda para a direita. Identificar as estantes (com as notações de estante, prateleira e lata) nas caixas em que forem armazenados para facilitar a colocação novamente nas prateleiras ao chegar ao destino.

Ao transportá-los, deve-se garantir a integridade do material, colocando-os em caixas firmes e preparadas para resistir a riscos como impactos, batidas, quedas, mudanças bruscas de temperatura etc. A caixa deverá ser maior 6 cm em cada dimensão do objeto que armazenará. Antes de embalados, objetos tridimensionais deverão ser revestidos com papel de seda e/ou plástico bolha (se não interferir em sua conservação).

Ao sair do Campus Pampulha, é importante que se faça o seguro do acervo a ser transportado para o caso de acontecer qualquer sinistro.

Em caso de mudança, essa deverá ser previamente agendada e todo o processo de transporte deverá ser acompanhado por um responsável pelo acervo, que orientará a retirada dos documentos das estantes, armazenamento e realocação dos mesmos no novo espaço.

## **5 POLÍTICA DE ACESSO**

Como dito anteriormente, a preservação de um acervo só faz sentido se viabilizar o acesso ao público interessado. Para que isso ocorra, também é importante que seja elaborada uma política

de acesso, com normas de acesso, empréstimo e de responsabilidade de uso de documentos que deverão ser seguidas pelos usuários.

Seria interessante que fosse criado um e-mail especificamente para o Acervo do Laboratório Memória e Cinema e que a política, após aprovada, fosse divulgada no site da EBA.

## 5.1 Normas de acesso

- As visitas e consultas ao acervo do Laboratório Memória e Cinema são abertas à comunidade interna e externa da UFMG mediante agendamento prévio por e-mail e acompanhada por responsável técnico.
- Os visitantes deverão ser cadastrados e as temáticas de suas consultas deverão ser registradas para se estabelecer que documentos são mais acessados.
- Para consultar algum documento, o usuário deverá enviar sua solicitação por e-mail ao Laboratório, com informações básicas sobre sua necessidade. Será realizada uma pesquisa prévia e retornado sobre a disponibilidade da documentação para consulta presencial.
- A consulta presencial será feita desde que o (s) documento (s) esteja disponível, organizado e em condições adequadas de manuseio.
- Caso existam documentos classificados como sigilosos, reservados e/ou confidenciais, a instituição se resguarda no direito de liberá-los apenas em data previamente estabelecida e mediante autorização do titular ou de sua família ou do responsável pelo Laboratório Memória e Cinema.
- Para manusear os documentos, o usuário será orientado pelo técnico responsável pelo acervo e deverá utilizar as luvas por ele indicadas, bem como manusear os documentos de acordo com suas instruções para não causar danos ao suporte documental.
- É dever do usuário zelar pelo acervo.
- É proibido fumar ou ingerir alimentos nas dependências do acervo.
- Pedidos de reprodução e empréstimo deverão ser formalizados por e-mail e serão analisados caso a caso pelo responsável pelo Laboratório Memória e Cinema e respondidos em até **05 dias úteis**. Para os dois casos, caso autorizado, o usuário deverá

preencher um termo de responsabilidade de uso de documentos, se responsabilizando pela maneira em que irá utilizá-lo.

- O usuário deverá registrar crédito à instituição quando citar um documento sob a sua guarda.

## 5.2 Empréstimo

Documentos ou conjuntos documentais do acervo poderão ser emprestados a instituições sem fins comerciais e lucrativos, de caráter científico e/ou cultural, nacionais ou estrangeiras, públicas ou privadas. O pedido deverá ser formalizado via e-mail, será analisado e respondido em até **05 dias úteis**. No pedido de solicitação, deverão constar as seguintes informações:

- Instituição solicitante.
- Documento (s) a ser (em) emprestado (s).
- Período de empréstimo e tipo de uso a ser dado.
- Condições do espaço de guarda, esquema de segurança.
- Nome das empresas que efetuará o transporte e será responsável pelo seguro do (s) documento (s).

Se autorizado o empréstimo, deverá ser feito o seguro da obra e de seu transporte pela entidade solicitante e preenchidos os Termos de Empréstimo e de Responsabilidade Pelo Uso de Documentos em duas vias de igual teor. O (s) documento (s) deverá (ão) ser conferido (s) no ato do empréstimo e de sua devolução. A instituição solicitante se responsabilizará por todo e qualquer sinistro ocorrido ao (s) documento (s) a ela emprestado (s).

Os modelos de Termo de Empréstimo e do Termo de Responsabilidade Pelo Uso de Documentos seguem abaixo.

## TERMO DE EMPRÉSTIMO E RESPONSABILIDADE

Declaro estar recebendo a título de empréstimo na presente data, o (s) documento (s) listado (s) abaixo, pertencente (s) ao acervo do Laboratório Memória e Cinema, que serão utilizados por \_\_\_\_\_ (NOME DA INSTITUIÇÃO), em

\_\_\_\_\_  
(FINALIDADE), durante o período de \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_ até \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_, ficando o mesmo responsável por sua guarda, conservação e qualquer dano decorrente.

LISTAGEM DE DOCUMENTOS EMPRESTADOS		
Notação	Descrição do conteúdo das unidades de arquivamento	Observações

Local, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 201\_\_

Nome do responsável \_\_\_\_\_

Contato: (celular) \_\_\_\_\_

(e-mail) \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

Condições do objeto: \_\_\_\_\_

Recebido em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
(Laboratório Memória e Cinema)

## DEVOLUÇÃO

### Condições de devolução do (s) documento (s) emprestados:

O (s) documento (s) foi (ram) devolvido (s) nas mesmas condições que foi emprestado?

(  ) SIM

(  ) NÃO

Observações: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Devolvido em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

\_\_\_\_\_

(Solicitante)

\_\_\_\_\_

(Laboratório Memória e Cinema)

## TERMO DE RESPONSABILIDADE PELO USO DE DOCUMENTOS

Eu, \_\_\_\_\_ (NOME COMPLETO), CPF \_\_\_\_\_, RG \_\_\_\_\_, comprometo utilizar os documentos abaixo listados, sob a guarda do Laboratório Memória e Cinema, \_\_\_\_\_ exclusivamente para \_\_\_\_\_.

Estou ciente de que suas reproduções não devem ser repassadas a terceiros e de que, ao utilizá-las, deverei referenciar a instituição custodiadora. A utilização desses documentos será de minha inteira responsabilidade, eximindo o Laboratório Memória e Cinema de quaisquer responsabilidades. Em caso de uso indevido, estou ciente de que posso sofrer sanções civis ou penais.

LISTAGEM DE DOCUMENTOS		
Notação	Descrição do conteúdo das unidades de arquivamento	Observações

Local, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 201\_\_

\_\_\_\_\_  
(Pesquisador)

\_\_\_\_\_  
(Laboratório Memória e Cinema)

### **5.3 Reprodução**

Pedidos de reprodução deverão ser formalizados por e-mail e serão analisados pelo responsável pelo Laboratório Memória e Cinema e respondidos em até **05 dias úteis**. O usuário deverá preencher um Termo de Responsabilidade Pelo Uso de Documentos, se responsabilizando pela maneira em que irá utilizá-la.

Qualquer reprodução está condicionada ao estado de conservação do documento solicitado. No caso de acervos que exigirem liberação de direitos autorais (Lei Federal nº 9.610/1998), o solicitante deverá providenciá-la junto ao detentor dos direitos, antes de solicitar a reprodução do documento.

Acervos privados só poderão ser reproduzidos com autorização do titular ou de sua família, se a instituição custodiadora não detiver esse direito.

É permitido fotografar o material pesquisado sem uso de flash, mediante solicitação formal encaminhada por e-mail ao Laboratório Memória e Cinema, que será analisada e autorizada em até **05 dias úteis**.

### **6 VIGÊNCIA**

Essa política passa a vigorar a partir de sua aprovação e publicação oficial.

Quaisquer alterações deverão ser analisadas e ratificadas pela CPAD. Casos não estipulados por esse documento também deverão ser analisados e resolvidos pela mencionada Comissão.

## REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BECK, Ingrid. Projeto cooperativo: conservação preventiva em bibliotecas e arquivos. **Arquivos e Administração**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1/2, p. 5-34, jan./dez. 1999.

BELOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. 4. ed.

BERNARDES, Ieda Pimenta; DELATORRE, Hilda. **Gestão documental aplicada**. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2008.

BRASIL. Lei nº 8.159, de 08 de janeiro de 1991. *Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8159.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8159.htm). Acesso em: 24 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. *Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm). Acesso em: 24 dez. 2016.

COELHO, Fernanda; CINEMATECA BRASILEIRA. **Manual de manuseio de películas cinematográficas: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Cinemateca Brasileira, 2006. 3.ed.

CONARQ. **Recomendações para a construção de arquivos**. Rio de Janeiro: CONARQ, 2000.

CONARQ. **Recomendações para a produção e o armazenamento de documentos de arquivo**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 20 p.

COSTA, Marilene Fragas. **Noções básicas de conservação preventiva de documentos**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2003.

FIAF. Disponível em: <http://www.fiafnet.org/>. Acesso em: 20 dez. 2016.

MOREIRA, Francisco Sérgio. Anteprojeto de criação de uma unidade modelo para a conservação e restauração e materiais audiovisuais. **Contratempo**, v. 34, n. 3, 2015. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/anteprojeto.htm>. Acesso em: 20 dez. 2016.

SPINELLI JUNIOR, Jayme. **A conservação de acervos bibliográficos e documentais**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.