

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Moema Pascoini Barreto

Políticas públicas e autonomia tecnológica:

Caminhos possíveis para a preservação audiovisual e para o acesso à filmografia
superoitista nordestina

Belo Horizonte

2024

Moema Pascoini Barreto

Políticas públicas e autonomia tecnológica:

Caminhos possíveis para a preservação audiovisual e para o acesso à filmografia
superoitista nordestina

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazário

Belo Horizonte

2024

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

702.88
B273p
2024

Barreto, Moema Pascoini, 1987-
Políticas públicas e autonomia tecnológica [recurso eletrônico] :
caminhos possíveis para a preservação audiovisual e para o acesso à
filmografia superoitista nordestina / Moema Pascoini Barreto. – 2024.
1 recurso online.

Orientador: Luiz Roberto Pinto Nazario.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Arquivos audiovisuais – Conservação – Teses. 2. Preservação pela
digitalização – Teses. 3. Patrimônio cultural – Proteção – Teses. 4.
Políticas públicas – Teses. 5. Materiais audiovisuais – Teses. 6. Cinema
Brasil, Nordeste – Teses. I. Nazario, Luiz, 1957- II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **MOEMA PASCOINI BARRETO** - Número de Registro **2019665900**.

Título: **“Políticas públicas e autonomia tecnológica: caminhos possíveis para a preservação audiovisual e para o acesso à filmografia superoitista nordestina”**

Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Débora Lúcia Vieira Butruce – Titular – Escola de Artes Tisch (NY)

Profa. Dra. Lila Silva Foster – Titular – Universidade de Brasília

Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci – Titular – UFS

Profa. Dra. Jussara Vitoria de Freitas do Espirito Santo – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 28 de março de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Roberto Pinto Nazario, Decano(a)**, em 10/04/2024, às 19:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Colucci, Usuário Externo**, em 11/04/2024, às 11:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jussara Vitoria de Freitas do Espirito Santo, Professora do Magistério Superior**, em 11/04/2024, às 16:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lila Silva Foster, Usuário Externo**, em 12/04/2024, às 08:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Débora Lúcia Vieira Butruce**,



Usuário Externo, em 15/04/2024, às 17:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 16/04/2024, às 19:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3174194** e o código CRC **782BCF33**.

Referência: Processo nº 23072.213459/2024-17

SEI nº 3174194

Para Mía, meu pequeno oceano.

AGRADECIMENTOS

Na lida diária da pesquisa, o trabalho pode ser solitário, mas há no entorno todo um conjunto de seres e circunstâncias que permitem que ele seja realizado. Assim, gostaria de deixar uma pequena nota em retribuição àqueles que tornaram esta escrita possível e também prazerosa.

Às amigas Belisa Figueiró, Fernanda Jaber, Jucimara Cavalcante, Luisa Tui, Marcela Belo e Rachel Leão, pelas inúmeras conversas e reflexões sobre os processos acadêmicos e a vida. À Lilian Sara e Lucas Carvalho, que, entre campanhas, músicas e divagações diversas, ajudaram a não deixar a peteca cair. Um caloroso agradecimento para Bruna Távora e Diogo Velasco, pelas leituras, contribuições e pelo acompanhamento afetuoso desta jornada.

Aos companheiros que fazem, ou que de alguma maneira fizeram parte, do projeto *Cinemaquina*, Lucas Maia, Ж, António Castles, Nils Fischer, Ivan Salomão, Nah Donato e Lu Silva – obrigada por tornar esse sonho coletivo uma vivência do presente. Agradeço à Diretoria de Inovação e Empreendedorismo do Instituto Federal de Sergipe por todo o auxílio prestado ao projeto, especialmente nas figuras de José Augusto de Andrade e Mateus Teles. Aos amigos que militam no Fórum Permanente do Audiovisual de Sergipe, agradeço pelas trocas e pelo alimento que torna a arte um instrumento de resistência.

Colocar um pé diante do outro não teria sido possível sem a régua e o compasso dados pela minha família. Assim, agradeço à minha mãe, Mary Pascoini, ao meu pai, Milson Barreto, e ao meu irmão, Pedro Pascoini Barreto, pelo apoio que garantiu que, em dias mais conturbados, eu continuasse podendo sentar diante do computador para escrever.

Diante do turbilhão de afazeres da vida, agradeço ao meu companheiro, Mark Weissenberg, que sempre me impulsiona a ficar, como escreveu Guimarães Rosa, “alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito — por coragem!”.

Agradeço com todo o meu coração à minha filha, Mia Pascoini Weissenberg, por me acordar com um sorriso todos os dias.

Por fim, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais por haver acolhido a minha pesquisa. Agradeço também às pesquisadoras que formaram a minha banca de qualificação e defesa, pela leitura cuidadosa e pelas generosas contribuições que ajudaram a moldar essas páginas: Débora Butruce, Lila Foster, Maria Beatriz Colucci e Jussara de Freitas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Guardar uma coisa não é escondê-la ou
trancá-la.
Em cofre, não se guarda coisa alguma.
Em cofre, perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa
é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto
é, iluminá-la
ou ser por ela iluminado.
(Trecho do poema *Guardar* – Antônio
Cícero)

RESUMO

Esta tese tem como objetivo promover uma análise acerca da estrutura preservacionista audiovisual na região Nordeste do Brasil, com o intuito de compreender se há uma carência de políticas públicas de Estado para o setor e como esse fato impactaria as instituições de salvaguarda audiovisual, e a consequente preservação desse patrimônio. Para tanto, propomos uma investigação que se utiliza da teoria dos campos, de Pierre Bourdieu, e que é delimitada através de três eixos: a dinâmica de atuação do Estado e dos agentes culturais; o ensino da preservação audiovisual nas instituições de ensino superior nordestinas e, por fim, o trabalho das instituições de salvaguarda audiovisual da região. A fim de aprofundar a discussão sobre as cinematecas do Nordeste, foi realizado um estudo de caso, que abarcou a Cinemateca de Pernambuco e a Cinemateca da Bahia, desenvolvido a partir da aplicação de um mesmo questionário em dois momentos distintos, com um intervalo temporal de cerca de dois anos, objetivando o acompanhamento da gestão destes espaços. Apresentamos ainda o relato de experiência do projeto *Cinemaquina: memória em movimento*, desenvolvido para promover autonomia tecnológica no acesso a filmes super-8 a partir da construção de uma máquina de digitalização de baixo custo, enquadrada nos termos da *adaptação técnico-social (AST)*. Através de uma parceria com a People's Palace Project, instituição de pesquisa artística inglesa e com o Observatório Itaú Cultural, espaço de pesquisa dedicado à cultura, foram apresentados os dados preliminares referentes aos impactos gerados pela oficina *Cinemaquina Aberta*, parte integrante deste projeto. Por fim, as investigações conduzidas indicaram que, apesar de o Nordeste ser uma região carente de políticas públicas para o audiovisual, cada estado se encontra em um momento distinto de atuação em prol da preservação do seu patrimônio audiovisual. Também foi verificada a necessidade de uma maior participação das universidades e dos agentes culturais em defesa deste campo. Em relação às instituições de preservação audiovisual, o mapeamento realizado indicou que o número de instituições de salvaguarda não é suficiente para garantir a preservação audiovisual na região e que aquelas já existentes necessitam de uma reestruturação administrativa que só é possível ser conduzida através de políticas públicas de Estado direcionadas a esses equipamentos culturais. Em relação ao *Cinemaquina*, a pesquisa apontou a potencialidade do uso do projeto em ambientes de ensino, bem como o impacto positivo produzido nos participantes da oficina citada, tendo proporcionado aos mesmos – entre outras coisas – a percepção de que a preservação audiovisual é uma profissão a ser considerada e a confiança necessária para desenvolver atividades ligadas à área.

Palavras-chave: Preservação audiovisual; Políticas públicas culturais; Autonomia tecnológica; Super-8; Nordeste brasileiro.

ABSTRACT

This thesis aims to promote an analysis of the audiovisual preservation structure in the Northeast region of Brazil, with the intention of understanding if there is a lack of state public policies for the sector and how this fact would impact audiovisual safeguarding institutions and the consequent preservation of this heritage. To this end, we propose an investigation that utilizes Pierre Bordieu's theory of fields and is outlined through three axes: the dynamics of State and cultural agents' actions; the teaching of audiovisual preservation in Northeastern higher education institutions, and finally, the work of audiovisual safeguarding institutions in the region. In order to deepen the discussion about the Northeastern cinemateques, a case study was conducted, which encompassed the Cinemateca de Pernambuco and the Cinemateca da Bahia. This study was carried out through the application of the same questionnaire at two different times, with a temporal interval of about two years, aiming to monitor the management of these spaces. We also present the experience report of the project *Cinemaquina: memoria em movimento*, developed to promote technological autonomy in accessing super-8 films through the construction of a low-cost digitization machine, framed within the terms of technical and social adaptation (*AST*). Through a partnership with the People's Palace Project, a British artistic research institution, and with the Observatório Itaú Cultural, a research space dedicated to culture, preliminary data regarding the impacts generated by the *Cinemaquina Aberta* workshop, an integral part of this project, were presented. Finally, the investigations conducted indicated that, although the Northeast is a region lacking public policies for audiovisuals, each state is at a different stage of action in favor of preserving its audiovisual heritage. It was also verified the need for greater participation of universities and cultural agents in defense of this field. Regarding audiovisual preservation institutions, the mapping carried out indicated that the number of safeguarding institutions is not sufficient to ensure audiovisual preservation in the region, and that those already existing need an administrative restructuring that can only be conducted through state public policies directed at these cultural facilities. Regarding *Cinemaquina*, the research pointed out the potential of using the project in educational environments, as well as the positive impact produced on the participants of the aforementioned workshop, providing them - among other things - with the perception that audiovisual preservation is a profession to be considered and the necessary confidence to develop activities related to the field.

Keywords: Audiovisual preservation; Public policies; Technological autonomy; Super-8; Brazilian Northeast.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ficha Cadastral do MIS/SE no MuseusBR.....	35
Figura 2 - Ficha cadastral do MIS/SE no CNM.	35
Figura 3 - Informações sobre a disciplina Memória e Preservação Audiovisual da UFPE.....	78
Figura 4 - Armários deslizantes em sala da instituição.	117
Figura 5 e 6 - À esquerda, peça do figurino do filme Boi Neon (Dir. Gabriel Mascaro, 2015) em exposição e à direita sala da Cinemateca Pernambucana com computadores utilizados para consulta ao banco de dados e ao acervo digital.	118
Figura 6 e 7 - Atividades sendo conduzidas com alunos do 1º ano do ensino médio do Colégio Alfredo Freyre.	119
Figura 7 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana.	120
Figura 8 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana.	120
Figura 9 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana.	120
<i>Figura 10 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando a seção de “Coleções”.</i>	121
Figura 11 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando mensagem de erro.	122
Figura 12 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando o seu Sistema de Consulta.....	122
Figura 13 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando o Sistema de Consulta.....	123
Figura 14 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando erro de usabilidade no sistema de busca de filmes.	124
Figura 15 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando o seu sistema de busca por Diretores.....	124
Figura 16 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando a página referente ao diretor Hilton Lacerda.....	125
Figura 17 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando a sua linha do tempo.	126
Figura 18 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando o seu sistema de busca por dissertações.	126
Figura 19 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando a mensagem de erro que aparece na aba “Acessibilidade”.	127

Figura 20 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando a aba “Mostras”.	127
Figura 21 - Captura de tela da página da Cinemateca Brasileira na rede social Facebook. ...	128
<i>Figura 22 - Captura de tela da página da Cinemateca Brasileira na rede social Instagram.</i>	129
Figura 23 - Captura de tela da página da Cinemateca Brasileira na rede social X.....	129
Figura 24 - Captura de tela do site da DIMAS, ilustrando o módulo referente a Cinemateca da Bahia.....	150
<i>Figura 25 - Captura de tela ilustrando a aba “Acervo de filmes”.</i>	151
Figura 26 - Captura de tela ilustrando a aba “Serviços”.	152
Figura 27 - Captura de tela da página da Funceb na plataforma Instagram.	153
Figura 28 – Funcionário da DIMAS manipulando um estojo de filme.	159
Figura 29 – Imagem do acervo em VHS.	160
Figura 30 - Protótipo 16mm da máquina de digitalização “A”.	176
Figura 31 - Frame de filme 16mm digitalizado no protótipo “A”.....	176
Figura 32 - Protótipo “B” posicionado com a câmera.....	178
Figura 33 - Set-up do Cinemaquina pronto para uso.....	179
Figura 34 - Câmera, lente, projetor, base em madeira e suporte utilizados no protótipo “B”.	180
Figura 35 - Base em madeira e suporte para câmera em destaque.	181
Figura 36 - Frame de filme super-8 digitalizado com o protótipo “B”.	182
Figura 37 e 38 - Filmes pertencentes ao Memorial do IFS e fitas cassete com a trilha sonora.	185
Figura 38 - Filmes pertencentes ao acervo “Milson Barreto”.	186
Figura 39 - Filmes pertencentes ao acervo “Família Caldas”.	186
Figura 40 e 41 - Etapa presencial do Curso Cinemaquina Aberta.	188
Figura 42 e 43 - Etapa presencial do Curso Cinemaquina Aberta.	188
Figura 42 - Croqui “Sala Ilma Fontes”......	189
Figura 43 - Apresentação do projeto Cinemaquina na Dinove.	191
Figura 44 - Apresentação do projeto Cinemaquina na Dinove.	191
Figura 45 - Detalhe do motor acoplado ao seu eixo.....	192
Figura 46 - Segunda construção do protótipo "B".....	194
<i>Figura 47 - Frame de filme digitalizado como teste na segunda máquina.</i>	194

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Relação de equipamentos de salvaguarda audiovisual por estados.....	36
Tabela 2 - Relação de respostas por estado.	86
Tabela 3 - Relação de respostas por capital.....	87
Tabela 4 - Relação entre número de projetos aprovados e destinação orçamentária dentro do Edital Funcultura Audiovisual.....	95
Tabela 5 - Planos Estaduais de Cultura da região Nordeste.	101
Tabela 6 - Planos Municipais de Cultura por capital nordestina.	102
Tabela 7 - Experiência de incorporação de filme superoitista seguindo critérios estabelecidos pela Cinemateca Pernambucana.	138
Tabela 8 - Atividades realizadas pela Cinemateca Pernambucana (2018 - 2023).....	140

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABD – Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas
ABPA – Associação Brasileira de Preservação Audiovisual
ACERP – Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto
ANCINE – Agência Nacional do Cinema
APECI – Associação Pernambucana de Cineastas
APECI – Associação Pernambucana de Cineastas
CCS – Clube de Cinema de Sergipe
CEHIBRA – Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco
CFC – Conselho Federal de Cinema
CINEOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto
CNE – Conselho Nacional de Educação
CNM – Cadastro Nacional de Museus
CO.LAB – Colírio Laboratório
CONCINE – Conselho Nacional de Cinema
CONDECINE – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
CSC – Conselho Superior de Cinema
CULTART – Centro de Cultura e Arte da Universidade Federal de Sergipe
DIMAS – Diretoria de Audiovisual
EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S/A
FENACA – Festival Nacional de Cinema Amador
FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film
FISTEL – Fundo de Fiscalização das Telecomunicações
FORCINE – Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual
FSA – Fundo Setorial do Audiovisual
FUNCAJU – Fundação Cultural Cidade de Aracaju
FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia
IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus
INC – Instituto Nacional de Cinema
IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico e cultural
LAB – Lei Aldir Blanc
LAB.IRINTO.LAB – Laboratório Labirinto
LPG – Lei Paulo Gustavo
LUPA – Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual
MIS – Museu da Imagem e do Som
PNAB – Plano Nacional Aldir Blanc
PNC – Plano Nacional de Cultura
PPP – People's Palace Project
RENIN – Rede Nacional de Identificação de Museus
RUAAv – Rede Universitária de Acervos Audiovisuais
SNC – Sistema Nacional de Cultura
SNIIC – Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais
SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual
SUS – Sistema Único de Saúde
UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 Preservação audiovisual: uma apresentação por eixos	23
2.1 Apontamentos sobre as instituições de preservação audiovisual	25
2.1.1 Cinematecas e MISes	29
2.2 Políticas públicas culturais no Brasil: um panorama.....	42
2.2.1 Período Vargas: o início das políticas culturais.....	47
2.2.2 Período ditatorial: a cultura e o audiovisual após o golpe	52
2.2.3 Período da redemocratização: da Lei Sarney às Leis Emergenciais de Apoio à Cultura	57
2.3 A Preservação Audiovisual nas Instituições de Ensino Superior	72
2.3.1 Mapeamento do ensino da preservação audiovisual nas IES nordestinas.....	76
2.3.2 Caminhos possíveis a serem trilhados nas IES.....	79
3 Preservação audiovisual no Nordeste ou Como preservar o que não se conhece e como conhecer o que não está preservado?	83
3.1 Políticas Públicas para a Preservação Audiovisual no Nordeste.....	83
3.1.1 A coleta de dados e seus desafios	84
3.1.2 Resultados obtidos na análise geral	87
3.1.3 Planos Estaduais e Municipais de Cultura	101
3.2 Estudo de caso: Cinemateca Pernambucana.....	112
3.2.1 Características.....	115
3.2.2 Difusão	118
3.2.3 Gestão e estrutura administrativa.....	130
3.2.4 Composição do quadro de funcionários.....	132
3.2.5 Características e gestão do acervo	133
3.3 Cinemateca da Bahia	144
3.3.1 Características.....	146
3.3.2 Difusão	149
3.3.3 Gestão e estrutura administrativa.....	153
3.3.4 Composição do quadro de funcionários.....	157
3.3.5 Características e gestão do acervo	158
4 Métodos Alternativos de digitalização da imagem.....	164

4.1 Sobre o suporte escolhido	164
4.2 Caminhos percorridos	166
4.3 A digitalização de películas através da prática da <i>adequação técnico-social</i>	170
4.4 Máquina de digitalização - Modelo "A"	174
4.5 Máquina de digitalização - Modelo "B"	177
4.6 O desenvolvimento do projeto	182
4.7 Resultados preliminares da pesquisa <i>Valor da Cultura: rumo a uma nova narrativa,</i> <i>aplicada à oficina Cinemaquina Aberta</i>	195
4.7.1 Análise sobre a coleta de dados e sobre o relatório resultante da aplicação do questionário na oficina <i>Cinemaquina Aberta</i>	197
4.8 Continuidade das ações voltadas para a preservação audiovisual a partir do projeto <i>Cinemaquina</i>	202
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
REFERÊNCIAS.....	218
APÊNDICE A – ENTREVISTA POR ESCRITO REALIZADA COM VITÓRIA VICTOR, PRODUTORA DA CINEMATECA PERNAMBUCANA	231
APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO GESTÃO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL / CINEMATECA PERNAMBUCANA (2021)	233
APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO GESTÃO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL / CINEMATECA PERNAMBUCANA (2024)	253
APÊNDICE D - QUESTIONÁRIO GESTÃO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL / CINEMATECA DA BAHIA (2022)	262
APÊNDICE E - QUESTIONÁRIO GESTÃO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL / CINEMATECA DA BAHIA (2024)	282
APÊNDICE F – TERMO DE LICENÇA / PROJETO CINEMAQUINA	291
APÊNDICE G – FOLHA DE CONTROLE / PROJETO CINEMAQUINA	293
APÊNDICE H – BOLETIM DE ENTRADA E SAÍDA / PROJETO CINEMAQUINA	294
APÊNDICE I – FICHA DE DEPÓSITO / PROJETO CINEMAQUINA	295
APÊNDICE J – FICHA DE ANÁLISE / PROJETO CINEMAQUINA	297

ANEXO A – EMENTA DISCIPLINA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL (AESO).....	303
ANEXO B – RESPOSTA DA SECULT DO CEARÁ AO OFÍCIO ENVIADO	304
ANEXO C – RESPOSTA DA SECULT DE ALAGOAS AO OFÍCIO ENVIADO	307
ANEXO D – CARTA DE APOIO DA CINEMATECA DA BAHIA AO PROJETO <i>CINEMAQUINA</i>	309
ANEXO E – CARTA CONVITE PESQUISA PPP / PROJETO <i>CINEMAQUINA</i>.....	310
ANEXO F – RELATÓRIO PPP / PROJETO <i>CINEMAQUINA</i>.....	312

1 INTRODUÇÃO

A minha trajetória na área da preservação audiovisual se deu de forma gradual a partir de 2012. Naquele ano iniciei uma pesquisa sobre o cinema superoitista em Aracaju, minha cidade natal. Eu havia recentemente me formado como diretora de fotografia e documentarista no Centro de Formação Profissional do Sindicato da Indústria Cinematográfica Argentina (C.F.P del SICA), em Buenos Aires e, junto a um grupo de amigos, havia começado a filmar utilizando o super-8. Na época, o motivo pelo qual o utilizávamos era o mesmo que havia levado toda uma geração a filmar com essas câmeras entre o final da década de 1960 e meados de 1980: era o formato mais econômico. Tínhamos feito a nossa formação na escola de cinema ainda utilizando o suporte fílmico e queríamos continuar produzindo desta maneira, mas acessar o 16mm ou 35mm era financeiramente inviável.

Assim, um pouco pelo contexto e muito pelas limitações financeiras, eu também acabei me apropriando dessa bitola – classificada como doméstica – para utilizá-la como principal suporte nos meus trabalhos artísticos, o que ocorre até hoje. Costumo dizer que o super-8 me trouxe muitas coisas e acredito não estar exagerando. Para além dos trabalhos que produzi artisticamente, ele me conduziu também para os estudos acadêmicos sobre o cinema.

Após o meu retorno da Argentina, ganhei de um amigo uma cópia em DVD com alguns filmes em super-8 compilados na pesquisa que o professor Rubens Machado Jr. (2001) realizou sobre o cinema experimental superoitista no Brasil¹. Assistir àqueles filmes foi uma experiência única, pois até então eu não havia tido contato com esse tipo de realização e ainda engatinhava no universo da filmografia brasileira. Após rever repetidas vezes a série de curtas metragens ali reunidos, passei a me questionar sobre a existência de arquivos audiovisuais sergipanos nos quais eu pudesse realizar pesquisas sobre a produção do estado. Pela primeira vez constatei a ausência de instituições locais de preservação audiovisual, e me dei conta do desconhecimento generalizado - mesmo dentro do círculo de realizadores audiovisuais e da própria Universidade Federal de Sergipe (UFS) - sobre a historiografia do cinema sergipano.

¹ Em 2001 o professor e pesquisador Rubens Machado Jr. realizou uma pesquisa sobre o cinema experimental superoitista, compilando cerca de 600 curtas metragens para a mostra *Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro*, realizada com o apoio do Itaú Cultural.

A inquietação gerada pela falta de informações me levou então a iniciar a citada pesquisa, que teve os seus primeiros dados apresentados em minha monografia de conclusão de curso (BARRETO, 2013), no âmbito da graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Como forma de compreender melhor o contexto da época analisada, conduzi entrevistas com realizadores locais e utilizei materiais catalográficos produzidos pelo pesquisador Djaldino Mota Moreno (1978; 1989; 1984) e pelo Clube de Cinema de Sergipe (CCS)² grupo que, durante 09 anos, organizou o Festival Nacional de Cinema Amador (Fenaca)³. Durante esse processo, encontrei acervos particulares e identifiquei filmes espalhados em instituições públicas da cidade. Em uma visita ao Centro de Cultura e Arte da Universidade Federal de Sergipe (Cultart) me deparei, por exemplo, com três filmes dentro de um armário de ferro que ficava localizado em frente a uma janela onde o sol incidia diretamente durante boa parte do dia. Apesar de alertar um funcionário do espaço sobre o acondicionamento inadequado, o mesmo me informou que não poderia mover o material e que apenas os "donos" poderiam retirá-los dali. Posteriormente, consegui entrar em contato com o diretor de uma das obras. Porém, quando retornei ao local, os rolos haviam se perdido em um processo de reforma da instituição, o que escancarou a fragilidade a qual esses materiais estão expostos quando se encontram fora de um espaço dedicado especificamente para a sua preservação.

Esse primeiro trabalho foi um estímulo para que eu continuasse realizando pesquisas acadêmicas. Depois dele, segui investigando questões relacionadas ao super-8⁴ no Brasil, tendo a preservação audiovisual como um tema de grande interesse para mim, principalmente no que diz respeito à criação de uma instituição de preservação audiovisual em Sergipe⁵.

² O Clube de Cinema de Sergipe (CCS) foi o terceiro cineclubes fundado na cidade de Aracaju e teve duas fases: de 1966 a 1969 e de 1975 até o início dos anos 1990. Os cineclubes anteriores foram o Cineclubes de Aracaju (1952 a 1956) e o Centro Cinematográfico de Aracaju (1963 a 1964). Djaldino Mota Moreno, seu presidente, organizou a publicação de catálogos contendo as fichas técnicas dos filmes exibidos no Fenaca.

³ O Festival Nacional de Cinema Amador foi um festival de cinema inteiramente dedicado à bitola super-8, realizado de 1972 a 1981. As primeiras edições ocorreram dentro do tradicional Festival de Artes de São Cristóvão, a partir de uma parceria entre a Universidade Federal de Sergipe e o CCS. Posteriormente, ele passou a ser realizado na cidade de Aracaju, no prédio da Biblioteca Pública Epifânio Dória.

⁴ Minha dissertação de mestrado, *Com os olhos em punho: o cinema superoitista de Torquato Neto*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, trata justamente da *virada para o cinema* do artista Torquato Neto a partir da utilização do super-8 como suporte.

⁵ Faço parte da Comissão de Planejamento do Fórum Permanente do Audiovisual de Sergipe (FPA-SE), organização que possui como uma de suas bandeiras a luta por políticas públicas para a preservação audiovisual no estado, além disso, sou também membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA).

Em 2015, essas inquietações ganharam uma nova dimensão quando, a convite do *film-designer* Ж⁶, passei a integrar o *Colírio Laboratório* (Co.Lab)⁷, coletivo dedicado ao desenvolvimento de práticas laboratoriais experimentais, de promoção de autonomia tecnológica e de compartilhamento de equipamentos fílmicos. A partir dele, fui inserida também na Red Sur de Laboratórios Autónomos⁸ e conheci o trabalho do *LaborBerlin*⁹. O contato com este último, através de Lucas Maia¹⁰, foi essencial para que fosse possível idealizar, aqui no Brasil, a construção de uma máquina de digitalização fílmica de baixo orçamento para películas super-8, através da aprovação do *Cinemaquina: memória em movimento* no Edital Itaú Rumos Cultural, projeto que será descrito no capítulo quatro. A construção deste equipamento surgiu da combinação entre o desejo pessoal de obter e dar acesso aos filmes superoitistas sergipanos e a vontade coletiva de construir no Brasil uma máquina que pudesse ser utilizada gratuitamente por artistas que usam essa bitola como suporte de trabalho¹¹.

As experiências acima relatadas, relacionadas à pesquisa historiográfica do cinema sergipano e à busca pelo acesso aos seus filmes superoitistas, desdobrou-se então em uma necessidade de compreender o campo da preservação audiovisual no Nordeste, o que me conduziu a esta tese. A hipótese inicial que direcionou a pesquisa foi a de que há uma carência de políticas públicas de Estado para a preservação do patrimônio audiovisual no Nordeste, tendo como impactos diretos a precarização de sua estrutura preservacionista, o apagamento histórico de cinematografias e a falta de acesso público aos filmes produzidos.

⁶ Nome em artes de Carlos Pinheiro, *film designer* e pesquisador. Mais sobre o artista pode ser visto em: <https://kkinema.com.br/>. Último acesso em 09 de dezembro de 2023.

⁷ Laboratório independente, autônomo e nômade formado por artistas e experimentadores brasileiros que trabalham com a pesquisa e a prática de processos laboratoriais. Disponível em: <https://coliriolaboratorio.wordpress.com/>. Último acesso em 09 de dezembro de 2023.

⁸ Grupo de discussão on-line que reúne laboratórios independentes da América Latina. Através dessa rede foi realizado, em 2018, o *Encuentro de Laboratorios Independientes de Cine Analogico*, no México.

⁹ Laboratório independente localizado em Berlim e voltado a práticas analógicas. Disponível em: <https://laborberlin-film.org/>. Último acesso em 09 de dezembro de 2023.

¹⁰ Artista brasileiro e ex-integrante do LaborBerlin. Lucas Maia fez parte também da primeira etapa do projeto *Cinemaquina*.

¹¹ Estava prevista ainda a elaboração da plataforma *Cinememória*, um espaço *on-line* para disponibilizar as obras digitalizadas, funcionando como acervo virtual dedicado à pesquisa sobre a cinematografia sergipana. O objetivo era de que as duas iniciativas caminhassem juntas: o *Cinemaquina* digitalizando os filmes e o *Cinememória* disponibilizando esse acervo. O projeto do site foi submetido e aprovado no Edital de Demandas Espontâneas de 2019, promovido pela Fundação Cultural Cidade de Aracaju. No entanto, a prefeitura – em uma decisão arbitrária e unilateral – não fez o repasse do prêmio aos proponentes dos projetos selecionados, motivo pelo qual o mesmo ainda não foi realizado.

Nesse contexto, o objetivo geral da tese é analisar as políticas públicas que regulamentam, ou deveriam regulamentar, essa estrutura e apresentar uma experiência de autonomia tecnológica como forma de contribuir com as atividades de preservação audiovisual relacionadas à digitalização filmica.

Já os objetivos específicos são: i) analisar a formação da política cultural brasileira e o seu *modus operandi* centralizador, no que se refere à aplicação de recursos e no desenvolvimento de políticas públicas ii) descrever a atuação de agentes dentro do campo da preservação audiovisual e compreender como a sua atuação, ou a falta dela, causam impactos dentro da área iii) refletir sobre as implicações da carência de domínio tecnológico na criação de equipamentos e ferramentas da área da preservação, iv) propor modos de atuação dentro do campo da preservação audiovisual a partir de uma perspectiva experimental.

Esse trabalho justifica-se pela importância em reavaliar a orientação produtivista e mercantilizada das políticas culturais audiovisuais que, conforme demonstro ao longo do texto, historicamente tem priorizado os investimentos na área da produção. Também se justifica pela urgência em implementar políticas culturais audiovisuais que sejam regionalizadas e que contemplem as dimensões da preservação desses materiais. É fundamental que as ações ocorram de maneira descentralizada e horizontal, abarcando todas as regiões do país, acolhendo as suas especificidades e garantindo a estas comunidades o direito de manter as suas obras dentro dos seus territórios e assegurando o devido acesso público às mesmas.

A metodologia utilizada foi uma combinação composta por revisão sistemática de literatura; condução de investigação histórica através de pesquisa bibliográfica e consulta em fontes primárias e documentais; elaboração de estudo de caso e, por fim, de um relato de experiência a partir da construção da máquina de digitalização de filmes super-8.

Recorrer a esses distintos métodos de pesquisa se fez necessário para que fosse possível adentrar no campo da preservação audiovisual, observando seus conceitos e as maneiras como ela foi estruturada no país, bem como de localizá-la dentro da complexa rede formada pela cultura e suas ligações com o Estado. Através dessas ferramentas, foi estabelecido um recorte para situar a região Nordeste dentro desse contexto, realizando uma análise sobre as suas políticas públicas para a preservação audiovisual, bem como um estudo de caso que abarcou as cinematecas de Pernambuco e da Bahia. Por fim, considero que a oportunidade de trazer para o corpo da tese a experiência prática da construção de uma máquina de digitalização para filmes

em super-8, oferece um estímulo para o debate acadêmico sobre a importância da autonomia tecnológica dentro das políticas culturais de preservação audiovisual.

Inicialmente, o planejamento abarcava uma extensa pesquisa de campo, que tinha como objetivo a visita às cinematecas e Museus da Imagem e do Som da região. A abordagem pretendia proporcionar a experiência de realizar uma imersão como usuária nos espaços dessas instituições, além de oferecer a oportunidade necessária para entrevistar gestores e funcionários. Contudo, o planejamento teve que ser repensado e substituído diante da crise desencadeada pela pandemia de Covid-19 em março de 2020 que implicou, entre outras coisas, em um longo período de isolamento social.

É necessário, no entanto, ressaltar que – como toda aplicação metodológica – essa substituição também esbarrou em limitações, sendo talvez, a falta do contato direto com os funcionários e gestores e a impossibilidade de vivenciar esses espaços como visitante, a mais importante dentre elas. Ainda assim, acredito que as escolhas feitas permitiram que o trabalho pudesse ser concluído sem que a análise das instituições de preservação audiovisual nordestinas, parte fundamental da pesquisa, fosse descartada.

Em relação à revisão de literatura, destaco que o campo da preservação audiovisual no Brasil conta com publicações essenciais. Entre elas, é possível citar os trabalhos de Carlos Roberto de Souza (2009), Débora Butruce (2020), Fernanda Coelho (2009), João Luiz Vieira (2015), Laura Bezerra (2010; 2014; 2023), Lila Foster (2010), Rafael de Luna (2020) e Tânia Maria Quinta de Aguiar (2012), cujas contribuições foram incorporadas neste estudo.

Ao direcionarmos nosso foco para a preservação audiovisual no nordeste brasileiro, intencionamos instigar a comunidade acadêmica a se envolver em um diálogo significativo e abrangente sobre esse assunto. Essa distinção é feita com o intuito de localizar a importância deste trabalho no campo e realçar a necessidade contínua de investigações que possam abordar perspectivas ou problemáticas ainda não completamente exploradas.

Com o intuito de delinear esta pesquisa, a estrutura da tese foi dividida em quatro capítulos¹² conectados entre si através da utilização da *teoria dos campos*, proposta por Pierre Bourdieu (1996; 2007; 2012). Por meio dela, busca-se perceber, neste trabalho, o campo da preservação audiovisual como um complexo espaço de luta dentro da cultura, com inerentes disputas e alianças sendo formadas pelos *agentes* que nele atuam. Ao visualizar este campo, é

¹² A formatação de teses utilizada na Universidade Federal de Minas Gerais recomenda numerar a introdução como um capítulo.

possível: 1) identificar a sua estrutura e as problemáticas nele existentes, descritas no primeiro e no segundo capítulo, e 2) pensar em estratégias de atuação, como a apresentada no capítulo de número três. Isso se torna possível ao percebermos, como Bordieu destaca, que apesar do campo possuir regras e convenções, ele é também dinâmico e mutável. Assim, as sugestões dadas ao longo deste texto – apresentadas a partir do estudo realizado – estão fundamentadas no fato de que é possível utilizar esse caráter moldável do campo para que se construam caminhos e políticas participativas para a preservação audiovisual, como forma de fortalecer o setor.

Início o segundo capítulo, *Preservação audiovisual: uma apresentação por eixos*, discutindo o conceito de preservação e sua aplicabilidade dentro da realidade do Sul Global, considerando as suas especificidades e desafios econômicos, políticos e culturais. Por entender que as instituições de preservação, o Estado e a educação formam uma potente tríade capaz de alavancar ou, quando não atuam a contento, provocar o atraso do desenvolvimento das práticas que envolvem o campo da preservação audiovisual, subdivido o capítulo nos tópicos que tratam das cinematecas e Museus da Imagem e do Som brasileiros; das políticas públicas culturais no país e, por fim, do ensino da preservação audiovisual nas Instituições de Ensino Superior. Com isso, analiso como esses agentes impactam as atividades preservacionistas no país e no Nordeste. Para colocar em perspectiva a relação entre o Estado e a cultura, utilizei os trabalhos de Anitta Simis (1996; 2010), Lia Calabre (2007; 2009; 2015), Gustavo Gregio e Sandra Pelegrini (2017), e fiz consultas a fontes primárias como jornais, leis e discursos políticos. Nesse cenário, observei que a movimentação dos agentes culturais pode vir a desempenhar um papel fundamental na reconfiguração das políticas públicas.

No terceiro capítulo, *Estudo de caso: preservação audiovisual no Nordeste*, desenvolvo uma discussão sobre o trabalho das secretarias e fundações de cultura dos estados e das capitais nordestinas em prol da preservação do seu patrimônio audiovisual. Para isso proponho alguns indicadores de políticas públicas culturais, e me debruço sobre os Planos Estaduais e Municipais de Cultura dessas localidades com a intenção de verificar a existências de ações em curso ou de planejamentos futuros para o campo. A leitura desses documentos também permitiu fazer uma avaliação sobre a relação estabelecida entre os agentes culturais e o Estado, na medida em que a sua escrita é prevista para ser realizada através de um trabalho colaborativo entre os mesmos. Em termos de limitação metodológica, ressalto a dificuldade em estabelecer contato com os órgãos públicos acima mencionados.

Ainda neste capítulo, apresento o estudo de caso realizado a partir do trabalho desenvolvido pela Cinemateca Pernambucana e pela Cinemateca da Bahia¹³, através da aplicação de um questionário semiestruturado direcionado aos gestores dessas instituições. Esse documento foi composto por perguntas desenvolvidas por mim e outras retiradas e/ou adaptadas do Formulário de Maturidade Tecnológica do IBRAM e possui cinco seções: características gerais; difusão; gestão e estrutura administrativa; composição de quadro de funcionários; características do acervo; gestão do acervo e dificuldades. Como forma de fazer com que essa aplicação funcionasse como uma ferramenta de acompanhamento, foi solicitado aos gestores que respondessem ao mesmo questionário duas vezes, com o intervalo de tempo de cerca de dois anos, registrando, dessa forma, as mudanças realizadas nesses equipamentos públicos durante o período mencionado. Foi enviado também um ofício para cada instituição, com uma lista de perguntas e a solicitação de compartilhamento de informações sobre os últimos projetos realizados pelas mesmas e do requerimento para acessar fotos do espaço, com o intuito de abarcar os dados que não foram alcançados pelo questionário. Através desse conjunto de ações estabeleceu-se um método para realizar o estudo de caso aqui apresentado, abarcando aspectos relacionados à sua gestão administrativa, manejo do acervo, análise de sua estrutura física e da sua política de acesso.

No capítulo quatro, *Projeto Cinemaquina: ampliando fronteiras na digitalização filmica do patrimônio audiovisual*, é apresentado o relato da elaboração e execução do referido projeto, executado em Aracaju, capital do estado de Sergipe. Neste capítulo apresento o *Cinemaquina* visto a partir do conceito de *adequação sociotécnica (AST)* discutido por Dagnino, Brandão e Novaes (2004) e o abordo partindo da perspectiva da já citada *teoria dos campos*, ao demonstrar como a ação de agentes culturais da sociedade civil pode contribuir para a realização de mudanças significativas dentro do campo da preservação audiovisual, em um cenário carente de iniciativas públicas ou privadas para a área. Ações como essa têm o potencial de provocar rupturas dentro do campo ao alterar a lógica hierárquica que rege a administração pública, através da realização de uma iniciativa independente, cidadã e territorial. Por intermédio do *Cinemaquina* buscou-se garantir não só o acesso a uma memória cinematográfica local, no que concerne aos filmes superoitistas sergipanos, como também ao desenvolvimento de autonomia tecnológica de outros espaços territoriais. Para isso foi documentado e

¹³ Inicialmente estava prevista a inclusão da Cinemateca Potiguar, porém nossas tentativas de contato com os responsáveis pelo projeto não foram atendidas.

compartilhado todo o processo de construção e manejo do equipamento utilizado no projeto¹⁴. Através de uma parceria com a People's Palace Project e com o Observatório Itaú Cultural, foi conduzida uma pesquisa com os participantes da oficina *Cinemaquina Aberta*, através da aplicação de um questionário realizado com base em uma metodologia – desenvolvida pela PPP – que visa mensurar os impactos gerados por projetos culturais. Como forma de compreender os resultados da realização desta oficina e os potenciais impactos gerados pelo *Cinemaquina*, apresentamos neste capítulo uma análise do relatório preliminar escrito pela PPP e pelo Observatório Itaú Cultural. O projeto *Cinemaquina* segue ativo, portanto, ao final do capítulo, foram descritas as maneiras através das quais pretende-se dar continuidade as ações de preservação promovidas por ele.

¹⁴ Todos os tutoriais elaborados dentro do projeto, bem como outras informações, podem ser acessados a partir do link.tree do *Cinemaquina*. Disponível em: <https://linktr.ee/cinemaquina>. Último acesso em 07 de janeiro de 2024.

2 Preservação audiovisual: uma apresentação por eixos

Para iniciar este capítulo, serão traçadas algumas considerações em relação à definição do que é a preservação audiovisual. Utilizarei, neste trabalho, a descrição oferecida por Carlos Roberto Souza, em sua tese *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*:

A preservação será entendida como o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades. Essas ações, consideradas individualmente, são possíveis e necessárias, mas não suficientes para o objetivo de se atingir a preservação. (Souza, 2009, p.7)

Souza, completa dizendo também que “a preservação não é uma operação pontual, mas uma tarefa de gestão que não termina nunca” (*Id., Ibid.*). O seu entendimento processual da atividade preservacionista dialoga diretamente com o que é apresentado por Ray Edmondson em seu texto *Arquivística Audiovisual: filosofia e princípios*, publicado pela Unesco. Nele, se encontram reunidas uma série de conceitos e reflexões pertinentes ao tema. Sobre o termo *preservação* e o trabalho contínuo que – de fato – o caracteriza, ele escreve:

Preservação é um termo muitas vezes usado equivocadamente. Na profissão, é um conceito preciso e fundamental: a totalidade das atividades necessárias para assegurar o acesso permanente – para sempre – a um documento audiovisual em sua máxima integridade. Não é um processo fechado. No contexto digital, mais do que nunca, é uma tarefa de manutenção que jamais termina. Um documento nunca está preservado – mas está sempre em preservação. Contudo, a preservação nunca é um fim em si: sem o objetivo do acesso, ela não faria sentido. (Edmondson, 2017, p. 7)

Ainda que essas definições tragam em si uma objetividade técnica coerente, ou como escreveu Edmondson, “um conceito preciso e fundamental”, gostaríamos de colocá-las em perspectiva com a realidade da atividade no Sul Global, mais diretamente no Brasil. De forma geral, podemos dizer que – neste lado do mundo – o trabalho é realizado fora de uma estrutura institucional considerada adequada, sem todos os materiais necessários, sem suficiente aporte financeiro e, em muitos casos, sem continuidade nas ações – condição inerente apontada pelos

autores para que a preservação ocorra. Os próprios profissionais atuam de maneira precarizada, com salários baixos e empregos instáveis.

Conforme dito, ambos os pesquisadores reforçam que a preservação tem como base, o seu caráter processual e contínuo. É essa mesma essência que contrasta com a grande problemática da área no país: a falta de uma cultura preservacionista solidificada e amparada por políticas públicas de Estado que possam garantir o fluxo contínuo necessário para a atividade. De um lado enfrenta-se a insegurança no seguimento das ações que garantiriam a preservação dos materiais audiovisuais já salvaguardados e de outro têm-se um cenário ainda mais sensível: aquele em que os materiais sequer estão institucionalizados e onde não há qualquer perspectiva de que isso ocorra. Dentro desse contexto brasileiro, já bastante instável, foi tomada a decisão de voltar à atenção para a preservação audiovisual no Nordeste, pois, apesar de a região contar com alguns equipamentos estatais (cinematecas, filmotecas, Museus da Imagem e do Som), nenhum deles possui a estrutura física e de pessoal necessários para que sejam realizadas as atividades que esses conceitos e definições propõem. Entende-se, portanto, que trazer a discussão sobre a preservação audiovisual para esse contexto precarizado e carente de investimento público, parte fundamentalmente do questionamento sobre como esse conceito pode ser operado na realidade regional.

De modo geral, os manuais técnicos e os protocolos de preservação audiovisual¹⁵, tem como base de prática as experiências de arquivos e acervos filmicos localizados no Norte Global. Seus problemas de ordem técnica e financeira, no entanto, não são os mesmos enfrentados por nós. Durante a realização de uma especialização em Preservação e Restauro Audiovisual¹⁶, cursada com companheiros da América Latina, escutei uma fala recorrente: *é preciso criar técnicas e condições que atendam às especificidades dos nossos problemas* – desde como lidar com a alta umidade tropical, até como desenvolver métodos de autonomia tecnológica, como o que está aqui proposto nesta tese. Não se trata, claro, de negar a expertise acumulada pelo campo ou ainda de ignorar a importância de todas as ações e cuidados envolvidos no ato de preservar um material audiovisual. Pelo contrário, se trata de entender

¹⁵ Como contraponto, a Cinemateca Brasileira publicou o “Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas” (Fernanda Coelho, 2001) e o “Manual de Catalogação de Filmes” (José Francisco de Oliveira Mattos, 2002). Mais recentemente a Cinemateca do MAM-RJ publicou também o livro “Revisão de Filmes – Manual Básico” (Natália de Castro, 2023).

¹⁶ Diplomatura em Preservación y Restauro Audiovisual (DiPRA), organizada pela Sociedad por el Patrimonio Audiovisual.

que, mesmo tendo a precarização como ponto de partida, é possível se falar em preservação audiovisual a partir de ações por vezes *hackeadas* ou adaptadas para a nossa realidade.

Neste capítulo, com o intuito de estabelecer uma base de discussão, serão abordados três eixos que considero importantes para o entendimento do campo: a estruturação das distintas instituições de preservação audiovisual; a presença (ou ausência) da preservação audiovisual nos cursos de Cinema e Audiovisual no Nordeste e a relação entre o Estado e os agentes culturais.

2.1 Apontamentos sobre as instituições de preservação audiovisual

Historicamente, o movimento de criação e desenvolvimento das principais instituições de preservação audiovisual e arquivos filmicos no mundo ocorreu – em grande parte – de maneira heterogênea. As iniciativas voltadas para o campo se deram de formas distintas, trazendo – até os dias de hoje – alguma confusão em relação à natureza de alguns desses espaços. Souza (2009) ressalta que – de maneira geral – os arquivos que surgiram entre as décadas de 1940 e 1960 originaram-se de coleções privadas que foram posteriormente transformadas em cinematecas “para continuar seu trabalho de difusão cultural” (*Id., Ibid.*, p.29). A mudança e os altos custos relacionados à manutenção de uma cinemateca, fez com que o Estado passasse a ser uma fonte financiadora para estes espaços. Com o tempo, no entanto, a separação entre público e privado começou a ficar mais opaca e – ainda de acordo com o autor – mesmo a *Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF)*¹⁷ não sabe precisar hoje, por exemplo, quantos dos seus afiliados seriam arquivos públicos ou privados:

Se durante as primeiras décadas dos movimentos dos arquivos havia uma clara diferença entre arquivos públicos e privados, a história parece haver diluído a nitidez dessa separação e, a partir dos anos de 1970, parece ficar cada vez mais difícil separar as categorias. A origem dos recursos de sustentação não se revela condição determinante porque muitas associações privadas – sendo o maior exemplo a *Cinémathèque Française* – sobrevivem graças a fundos concedidos pelo governo. Outros arquivos pioneiros são de uma categoria híbrida, ligados a algum tipo de órgão governamental (um instituto de cinema, por exemplo) mas mantendo a autonomia da sua gestão. A própria questão da autonomia dos arquivos em relação ao Estado também não é clara e varia de país para país, de acordo com o momento histórico. (Souza, 2009, p. 18)

¹⁷ Federação Internacional de Arquivos de Filmes, fundada em 1938. Disponível em: <https://www.fiafnet.org/>. Último acesso em: 05 de fevereiro de 2024.

Diante desta problemática, ele propõe então uma categorização para ajudar a identificar as instituições de acordo com a relação das mesmas com o Estado:

- arquivos criados e mantidos pelo poder público – embora a fonte de seus recursos seja o Estado, eles podem ser complementados com prestação de serviços e patrocínios;
- associações privadas que se mantêm privadas – seus recursos podem ser em parte ou majoritariamente provenientes do Estado e complementados com outras fontes (prestação de serviços, patrocínios, etc.); ou majoritariamente de outras fontes e complementados com recursos provenientes do Estado;
- associações privadas ou departamentos de associações privadas que, em determinado ponto de sua história, são incorporadas – isoladamente ou com suas associações maiores – ao poder público. Em termos de fontes de recursos, aplica-se (a cada momento de sua história) o referido às categorias anteriores;
- departamentos de associações privadas que se mantêm privadas – seus recursos são majoritariamente provenientes da associação a que estão ligados, mas podem ser complementados por outras fontes (prestação de serviços, patrocínios, e mesmo o poder público). (*Id., Ibid.*, p.29)

A complexidade das atividades desenvolvidas pelos arquivos torna comum e necessário, portanto, o uso de verbas advindas de distintas fontes. Essa categorização se faz importante para investigar as políticas públicas relacionadas à preservação audiovisual, onde a relação das instituições com o Estado precisa estar posta. As instituições nordestinas que são aqui abordadas estão, por exemplo, enquadradas no primeiro eixo descrito por Souza: arquivos criados e mantidos pelo poder público. Os Museus da Imagem e do Som (MISes) estão vinculados às secretarias ou fundações de cultura estaduais ou municipais, a Cinemateca da Bahia é um setor (chamado de *coordenação*) dentro da Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia e a Cinemateca Pernambucana, por sua vez, é mantida pela Fundação Joaquim Nabuco.

Apresento abaixo também uma outra classificação, feita utilizando os critérios de *status* legal e escopo institucional, realizada por Cristian Dimitriu e também citada na tese de Souza. Foi consultado o texto original, publicado no periódico mantido pela FIAF (o *Journal of Film Preservation*), onde Dimitriu se propõe a apresentar algumas estatísticas referentes aos arquivos afiliados à federação. Nele, o pesquisador separou desta maneira as instituições:

- arquivos nacionais (75 arquivos): foco na preservação do patrimônio nacional de imagens em movimento de seu próprio país, em todas suas formas e formatos. Eles são responsáveis pelas políticas de depósito legal;
- cinematecas (18): guardam grandes coleções de filmes e concentram suas atividades em políticas de acesso ativas;
- arquivos regionais (19): foco na preservação do patrimônio regional de imagens em movimento (nacional ou multinacional) em todas suas formas e formatos;
- arquivos municipais (10): foco na preservação do patrimônio local de imagens em movimento de sua cidade, em todas suas formas ou formatos;

- arquivos especializados (9): foco na preservação do patrimônio de imagens em movimento de assuntos específicos (trabalho, religião, guerra, etc.);
- arquivos universitários (7): guardam grandes coleções de filmes e de documentação, em todos os formatos, para trabalhos de estudo e pesquisa;
- centros de estudos cinematográficos (4): guardam grandes coleções de vídeo e de documentação, em formatos acessíveis, para trabalhos de estudo e pesquisa;
- museus de cinema (3): concentram suas atividades predominantemente na coleção e exposição de objetos, suportes técnicos, equipamentos, elementos de produção cinematográfica, curiosidades e outros itens não filmicos. (Dimitriu, 2007, p. 09)

Os números em parênteses fazem referência à quantidade de afiliados da FIAF que se enquadravam em cada uma dessas categorias e – ainda que as definições acima estejam diretamente relacionadas a instituições de salvaguarda da imagem em movimento – é possível utilizá-las para refletir sobre as instituições de preservação audiovisual de modo geral.

No estudo de caso realizado no capítulo três, observa-se o uso da nomenclatura *cinemateca* ser aplicado de maneira mais ampla. Dimitriu não especifica numericamente, em seu artigo, o que seria uma *grande coleção de filmes*, mas é possível que, se seguissemos de maneira estrita a sua classificação, as cinematecas da Bahia e de Pernambuco teriam um outro enquadramento. A divisão proposta por Dimitriu, pensada para um outro tipo de divisão administrativa de país, deixa um espaço vazio para o Brasil ao não abarcar o conceito de estado, apenas o de região e município. No exercício de realizar uma adaptação da sua proposta para o nosso país, poderia ser incluído um eixo a mais: o de arquivos estaduais. E talvez, com essa categorização extra, seria possível denominar melhor as cinematecas nordestinas, já que as mesmas não possuem coleções tão grandes e estão focadas em salvaguardar o acervo do estado à qual pertencem.

O uso pouco preciso de terminologias na escolha dos nomes das instituições de preservação audiovisual não é, no entanto, uma característica apenas brasileira. Souza (2009) cita alguns exemplos que tampouco se enquadram na classificação proposta por Dimitriu:

O Nederlands Filmmuseum, de Amsterdã, apesar do nome, não se enquadra no tipo “museus de cinema” pois desenvolve todas as atividades de um arquivo de filmes e não somente as de coleção e exposição de objetos, etc. A Filmoteca de la Universidad Autónoma de México, embora ligada à Unam, não é uma instituição que reúne filmes e documentos apenas para atividades de estudo e pesquisa: ela possui um dos maiores acervos de imagens em movimento da América Latina com finalidades de preservação, e seu trabalho de restauração de filmes é importante há décadas. (Souza, 2009, p. 19)

Nos exemplos citados por Souza, as nomenclaturas remetem a instituições que teriam um escopo maior do que o título que assumem, em teoria, contemplaria. Aqui, ocorre o oposto. Foi enviado, via *e-mail*, uma lista de perguntas para as cinematecas analisadas no capítulo três,

dentre elas, estava a seguinte questão¹⁸: *Por que foi escolhido dar o título de Cinemateca a este equipamento de salvaguarda, haja visto que há outras nomenclaturas possíveis dentro do escopo de arquivos audiovisuais?* A resposta oferecida pela Cinemateca Pernambucana¹⁹, foi:

Tomando como base instituições como a Cinemateca Brasileira, Cinemateca Nacional do México, BFI, Cinemateca Alemã, Cinemateca Francesa, entre outras, entendemos 'cinemateca' como um espaço multidisciplinar, que preserva os filmes, documentos, memória, que busca resgatar o diálogo sobre as obras e que também trabalha em colaboração e proximidade com uma sala de cinema ativa, no nosso caso o Cinema da Fundação, por isso, o título foi escolhido.

A estrutura da Cinemateca Pernambucana não é equivalente aos das instituições por ela citada. A resposta acima, porém, busca encontrar – na função em comum (salvaguarda de filmes e materiais correlatos) destes espaços – o elo que determina a nomenclatura a ser utilizada.

Em outros casos, a adoção do título *cinemateca* por arquivos menores, pode estar vinculada à uma estratégia para aumentar a visibilidade ou a capacidade pública de sobrevivência desses espaços. É possível também que este seja um termo que esteja mais presente no imaginário das pessoas, sendo ele – portanto – o primeiro a ser escolhido ao se pensar em arquivos filmicos, independente do seu porte ou escopo. De todo modo, o que se nota é que a adoção do título institucional não obedece sempre a critérios teóricos. É importante observar esse fato ao realizar mapeamentos de instituições, já que a mera utilização de um termo como “cinemateca”, por exemplo, não traduz por si só a lógica de funcionamento de um equipamento cultural.

Dentro deste universo das instituições dedicadas à preservação e à memória, os MISEs possuem, como escopo, a salvaguarda do acervo audiovisual de onde estão inseridos, seja a nível municipal ou estadual. Tânia Maria Quinta de Aguiar Mendonça, em sua tese sobre as dificuldades da musealização desse tipo de acervo, conceitua o mesmo da seguinte maneira:

[...] documentos constituídos de sons e imagens gravados em suportes [fita cassete, fita Betacam, Cd, Dvd, dentre outros] que diferentemente de outros acervos, necessitam de um dispositivo tecnológico, ou seja, um aparelho para reproduzi-los. Os dispositivos cumprem o papel de intermediário entre o suporte que armazena o documento e o indivíduo que irá ouvir ou ver e ouvir aquele documento. O disco de vinil necessita do aparelho de som, a fita cassete necessita do gravador, a fita de vídeo necessita do vídeo cassete e da tela para exibir as imagens e assim por diante. (Mendonça, 2012, p.182)

¹⁸ As perguntas e suas respostas fazem parte da metodologia utilizada para a realização do estudo de caso, no capítulo dois, e podem ser consultadas no apêndice desta tese. Esse questionamento, em específico, foi deslocado para o capítulo um como uma forma de ilustrar o posicionamento da instituição sobre o tema abordado.

¹⁹ A Cinemateca da Bahia não enviou as respostas.

Apesar de Mendonça não citar a imagem em movimento como exemplo, ressaltamos que ela também compõe esse tipo de acervo. Ao comentar a necessidade dos dispositivos tecnológicos para acessar esse material, a autora diz ainda que:

[...] no caso dos documentos integrantes dos acervos audiovisuais, os desafios de preservação abrangem não somente os suportes, como também os dispositivos, que se deterioram rapidamente e se tornam obsoletos em períodos cada vez mais curtos de tempo. E como a questão é mais complexa e cheia de particularidades, os acervos audiovisuais foram, ao longo das últimas décadas, tratados de forma negligenciada pelas instituições museológicas: ou como diferentes e especiais, ou como complementares e sem a importância patrimonial como os acervos de outras tipologias, ou ainda, totalmente relegados ao descaso e a deterioração. (*Id., Ibid.*)

Aqui ela se refere, principalmente, a instituições museológicas que possuem materiais audiovisuais sem que estes sejam – necessariamente – o objeto principal do seu escopo. Essa observação, realizada pela autora, destaca a importância de que os acervos audiovisuais de modo geral – mas aqui enfatiza-se os acervos de imagem em movimento – sejam direcionados para instituições especializadas em sua salvaguarda. Esse é um dos motivos pelos quais a regionalização da preservação audiovisual – a partir de um planejamento estratégico, com investimentos contínuos e efetivação de profissionais qualificados – se faz tão importante.

Os MISes, por possuírem como objetivo a salvaguarda municipal ou estadual de acervos audiovisuais, são espaços estratégicos para a realocação desse tipo de material, que se encontra sem os devidos cuidados em outras instituições ou ainda para aqueles que, todavia, não estão institucionalizados. Para que isso possa ocorrer de uma maneira eficiente, é necessário transformá-los em espaços que dialoguem com a comunidade onde estão inseridos, garantir dotação orçamentária anual, realizar concursos públicos para a contratação dos seus funcionários, preparar a estrutura física para garantir um acondicionamento seguro para o acervo depositado e estabelecer uma política museológica que garanta o acesso público ao material que está ali salvaguardado. Essa questão será melhor aprofundada adiante.

2.1.1 Cinematecas e MISes

A estrutura preservacionista no campo do audiovisual, no país, é formada – de modo geral – por cinematecas e pelos Museus da Imagem e do Som (MISes). A história da principal instituição de preservação audiovisual nacional – a Cinemateca Brasileira – é formada por um conjunto de mudanças e adaptações que ocorreram com o intuito de manter o funcionamento da instituição, como detalhado por Carlos Roberto:

O caso Cinemateca Brasileira é o exemplo mais complexo no plano nacional e talvez latino Americano dos arquivos de filmes. Criada como associação privada – Clube de Cinema de São Paulo (1946) -, passou em seguida a departamento de uma associação privada – Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949). Desligada dessa, transformou-se em entidade autônoma – Associação Civil Cinemateca Brasileira (1956). Para que pudesse assinar um convênio com o governo do Estado de São Paulo mudou seu estatuto jurídico para o de fundação – Fundação Cinemateca Brasileira (1961). Como “entidade autônoma” foi incorporada à Fundação Nacional Pró-Memória do Ministério da Educação e Cultura, mediante salvaguardas que lhe garantiam autonomia administrativa e de gestão sobre o acervo (1984). Passou, ainda como vinculada à FNPM, ao âmbito do Ministério da Cultura (1985). Foi vinculada ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (1991) quando da extinção do Ministério da Cultura e criação da Secretaria de Cultura da Presidência da República. Com a recriação do Ministério da Cultura, passou a órgão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1992). Finalmente (2003), tornou-se órgão da administração direta, vinculada à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. (Souza, 2009, p. 47)

A tese de Souza foi publicada em 2009, portanto não acompanhou as mudanças relacionadas à seleção de Organizações Sociais (OS) para gerir a Cinemateca, mecanismo que terceirizou para a iniciativa privada a gestão administrativa da instituição e que será melhor detalhado adiante.

Como o foco desta pesquisa são os acervos da imagem em movimento (também abarcados pelo escopo dos MISes), vamos abrir um parênteses para trazer a definição do termo *imagem em movimento*, apresentado no documento *Recomendação para salvaguarda e preservação da imagem em movimento*²⁰, aprovado pela Conferência Geral da Unesco em ocasião da sua 21ª reunião ocorrida em 1980, em Belgrado:

Se entende por “imagens em movimento” qualquer série de imagens registradas em um suporte (independente do método de captação das mesmas e da natureza do suporte – por exemplo, filmes, fitas, discos, etc. – utilizado inicial e posteriormente para fixá-las) com ou sem acompanhamento sonoro que, ao serem projetadas, dão uma impressão de movimento e estão destinadas à comunicação ou distribuição ao público ou se produzam com fins de documentação; considera-se que abarcam, entre outros, elementos das seguintes categorias:

- i. produções cinematográficas (tais como filmes de longa metragem, curta metragens, filmes de divulgação científica, documentários e atualidades, animações e filmes didáticos);
- ii. produções televisivas, realizadas por ou para emissoras;
- iii. produções videográficas (contidas nos videogramas) que não sejam as mencionadas nos itens i. e ii.²¹

Ao utilizar o termo acervo estarei, portanto, sempre me remetendo àqueles formados por suportes que contenham esse tipo de conteúdo. Paralelamente ao desenvolvimento da

²⁰ Disponível em: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

²¹ Tradução livre da autora para o original em inglês.

Cinemateca Brasileira, houve, durante o período do regime ditatorial civil-militar no Brasil, a criação dos Museus da Imagem e do Som, cuja existência estava fortemente entrelaçada ao ideal de nação que se pretendia forjar durante aqueles anos. O primeiro MIS foi inaugurado no Rio de Janeiro, em 1965, pelo então governador Carlos Lacerda (UDN) e – apesar de haver sido idealizado sob conceitos de musealização ainda elitistas onde o acesso à cultura e à memória deveria ser privilégio de *alguns* – o Museu, ao longo do seu funcionamento, teve o seu espaço apropriado para organização de reuniões e encontros de cunho político e artístico da esquerda, seguindo a forte onda de resistência que emergia contra o regime, como conta Mendonça:

[...] esse perfil de museu que abrigou intelectuais e representantes da esquerda política, não foi o mesmo que marcou a sua concepção e os seus seis primeiros meses de funcionamento. O próprio fundador do MIS Rio de Janeiro, o governador Carlos Lacerda, era um político conservador que desde 1939, quando abandonou o Partido Comunista, do qual era militante, havia se tornado defensor dos movimentos de direita no país. A criação do museu fez parte de sua estratégia de campanha como candidato à presidência do país em 1965, e o MIS Rio se inseriu como um dos instrumentos de construção de uma identidade cultural para o Rio de Janeiro, que havia perdido a condição de capital federal. (Mendonça, 2012, p.155)

O trecho acima evidencia que o nascimento do MIS-RJ teve mais a ver com o contexto político daquele momento, onde o museu era visto como uma ferramenta a serviço da formação dessa identidade, do que com uma agenda cultural em defesa do patrimônio audiovisual. Em 1969 foi inaugurado o MIS do Paraná e um ano mais tarde, em 1970, viria o terceiro MIS do país, criado em São Paulo, através da iniciativa do governador Abreu Sodré (ARENA). Apesar da pouca diferença temporal, o MIS-SP foi criado a partir de uma visão mais moderna da museologia – como mostra o curta-metragem *Nasce o MIS* (1970), encomendado pela instituição, dirigido por Eduardo Leone e montado por Ismail Xavier²². O letreiro inicial do filme, nos informa que ele foi produzido pela “secção de produção audio-visual [sic] do museu da imagem e do som” e a narração, que surge a seguir, apresenta a instituição:

O Museu da Imagem e do Som, como o seu próprio nome indica, e como já vem demonstrando o seu congênere da Guanabara, é uma instituição destinada a registrar, conservar, arquivar, expor, e colocar à serviço da cultura bandeirante e nacional tudo quanto – no campo da reprodução iconográfica e sonora – tiver significação para a nossa história ou para nossa arte. (NASCE O MIS, 1970)

²² O filme pode ser visto em: <https://acervo.mis-sp.org.br/filme/nasce-o-mis-0>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Apesar de, neste momento, materiais relativos à imagem em movimento não terem sido citados, posteriormente o narrador elogia o interesse do governador Abreu Sodré na salvaguarda do “material cinematográfico”. A obra documental, de caráter experimental, mostra uma série de trabalhadores – um mecânico, uma secretária, uma mãe com os seus filhos, etc. – ocupados em suas respectivas atividades, quando a narração os convida a refletir sobre a importância do Museu da Imagem e do Som. A voz *over* pergunta “você já ouviu falar em cinemateca e coisas importantes que você precisa conhecer? Aquele que está informado, poderá transformar”, e segue ainda:

O MIS nasce como um museu completo, pelas suas próprias características, deixando de lado os velhos conceitos para representar a tendência museológica mais avançada. É um museu vivo que tem como matéria prima a comunicação de massa, baseada em recursos de imagem e de som. O MIS apresenta-se como um núcleo importante de estudos sobre as comunicações culturais e um extraordinário meio de difusão artística e educativa. (*Id., Ibid.*)

Momentos depois, entre uma música de Joe Cocker e outra de Caetano Veloso, ouvimos: “o Museu da Imagem e do Som é um museu do ano 2000 desenvolvendo hoje, um trabalho para o futuro. Ele foi feito para você”. Com uma abordagem jovem, o filme parece querer atrair justamente o mesmo tipo de público que havia passado a frequentar o MIS-RJ, sinalizando um desejo de inserção do museu no imaginário social. Ao mesmo tempo, também se percebe o uso dos termos “comunicação de massa” e “difusão educativa” ressoando ainda a visão utilitarista do audiovisual, trabalhada fortemente por Vargas e utilizada pelo regime ditatorial pós-golpe de 1964.

O ano de 1970 foi também de inauguração do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco, o primeiro da região Nordeste. De acordo com Mendonça, durante aquele período, a ideia de acessar essa *identidade* nacional se espalhou e – junto com ela – estava também em desenvolvimento uma nova concepção sobre os *patrimônios* e os *acervos* que expressariam a identidade cultural dos estados:

Dentre os novos patrimônios, estava incluído o patrimônio imaterial e os espaços onde eles pudessem ser musealizados. No contexto dessas reflexões das décadas de 1970/1980 e no rastro do pioneiro MIS Rio, foram criados 14 Museus da Imagem e do Som: além dos MISes do Rio, São Paulo, Paraná e Pará, são dos anos 1970 e 1980, o MIS Campinas, de 1975; o Museu de Comunicação Social de Porto Alegre, de 1974; o MIS Juiz de Fora, 1976; o MIS Ribeirão Preto, 1978; o MIS Ceará, 1980; MIS Alagoas, 1981; o Museu Histórico, Documental, Fotográfico e do Som de Pará de Minas, de 1984; o MIS Cruz, de 1987; o MIS Goiás e o MIS Cascavel, 1988 e o MIS Iguatu, em 1989. (Mendonça, 2012, pg. 159)

Atualmente não é tão simples acompanhar o número de museus e espaços dedicados à memória, pois o mapeamento museológico no Brasil não está plenamente estabelecido. Ainda que iniciativas tenham sido tomadas nesse sentido, as informações que cada uma delas trazem são discrepantes e/ou desatualizadas. Dessa maneira, é um desafio ter um quadro definitivo que ilustre quais instituições estão de fato ativas mesmo ao se trabalhar com um recorte, como, por exemplo, o das instituições de preservação do patrimônio audiovisual.

A pesquisadora Tânia Maria Quinta de Aguiar Mendonça, ao se propor a fazer um mapeamento dos Museus da Imagem e do Som no Brasil esbarrou, também, na dificuldade de encontrar informações atualizadas. Na época daquela escrita, de maneira a cruzar dados com o objetivo de apresentar um mapeamento mais próximo do real, ela utilizou: o Guia de Museus Brasileiros²³, o Cadastro Nacional de Museus (CNM)²⁴, informações coletadas no I Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som²⁵ e um levantamento que ela mesma conduziu. Em 2015, dois anos após a escrita do seu texto, uma outra ferramenta foi desenvolvida com base no CNM do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram): o MuseuBr, uma plataforma criada paralelamente à Rede Nacional de Identificação de Museus (ReNIN)²⁶ e que oferecia, dentre outras coisas, mapas georreferenciais e informações específicas sobre as instituições cadastradas. No site do CNM, no local reservado à apresentação do MuseuBr, consta a seguinte descrição:

Estando integrada a outros mapas culturais, a plataforma tem reduzido o risco de desatualização das informações, uma vez que estas são compartilhadas em outras plataformas como a do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC (<http://sniic.cultura.gov.br/>) e a do Registro dos Museus Ibero-americanos (<http://www.rmiberoamericanos.org/>) do Programa Ibermuseum (<http://www.ibermuseum.org/>).

Durante o período de escrita desta pesquisa, a plataforma do MuseuBr, bem como a página do SNIIC saíram do ar. Não foram encontradas informações sobre o motivo pelo qual essas ferramentas teriam parado de funcionar, mas é possível que a razão esteja relacionada ao desmonte consequente da dissolução do Ministério da Cultura durante o governo de Jair

²³ Publicação elaborada através do trabalho do Cadastro Nacional de Museus. Teve edição única, lançada em 2011 pelo então Ministério da Cultura. Acesso em: <https://antigo.museus.gov.br/guia-dos-museus-brasileiros/>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

²⁴ O CNM é uma ferramenta criada em 2006 com o intuito de mapear os museus brasileiros. Através do CNM foram publicados o *Guia de Museus Brasileiros* e o *Museus em Números – Vol. 1*, ambos em 2011.

²⁵ Encontro promovido pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em junho de 2009. Não foram encontradas informações sobre edições posteriores.

²⁶ A ReNIN foi criada em conjunto com a iniciativa do MuseuBr e nela atuam órgãos federais, estaduais e municipais. Mais informações em: <https://renim.museus.gov.br/renim/>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Bolsonaro, já que todas as políticas relacionadas ao acompanhamento dos museus foram descontinuadas naqueles 04 anos, gerando um apagão de dados no setor. Esses portais só voltaram a ativa após o retorno do MinC, já na gestão de Luiz Inácio Lula da Silva.

As iniciativas acima citadas, que tiveram início em 2003, com a elaboração da *Política Nacional de Museus* e que foram sendo aprimoradas ao longo dos anos, tinham como objetivo geral fornecer dados sobre a museologia brasileira. Durante a pesquisa, ao consultar as atividades e programas atualmente desenvolvidos pelo Ibram e relacionados ao CNM²⁷, foram encontradas referências apenas aos projetos que foram interrompidos. A falta de um acompanhamento numérico ou analítico prejudica o planejamento e a execução de políticas públicas estratégicas para essas instituições, além de dificultar a realização de estudos que necessitem desses dados. Esta pesquisa, por exemplo, identificou a descrição de instituições que ou foram desativadas ou que sequer saíram do papel.

Um desses dados é relativo ao Museu da Imagem e do Som de Sergipe, listado no site do MuseusBr mas que, em realidade, nunca existiu. A tentativa de implementação deste museu – que inicialmente havia sido planejado para funcionar apenas de maneira *on-line* – foi organizada pelo setor sergipano da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas (ABD). A diretoria da ABD-SE, com o intuito de viabilizar a criação de uma instituição de preservação audiovisual no estado, escreveu dois projetos no ano de 2012: o primeiro para o edital *Pontos de Memória*, do Ibram e o segundo para um edital promovido pela antiga Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe. Ambos foram contemplados, porém devido a dificuldade em encontrar um espaço físico que acolhesse o projeto, ele foi descontinuado²⁸. Ainda assim, os dados referentes a ele – inseridos pela própria ABD – continuavam ativos na plataforma MuseusBr até o momento em que ela saiu do ar, entre o final do ano de 2021 e início de 2022.

²⁷ Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

²⁸ Informações obtidas através de conversa telefônica com Thiago Hora realizada em março de 2022. Hora foi secretário da Associação na época da escrita dos projetos e, posteriormente, presidente da mesma.

Figura 1 - Ficha Cadastral do MIS/SE no MuseusBR.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SERGIPE		
MUSEUM INSTITUTION TYPE Museo		
LOCATION AND CONTACT DETAILS Country: Brazil Region/State: Nordeste (BRA) Department/Province: Sergipe (BRA) City/Town/District: Aracaju (BRA) Address: Rua Vila Cristina 148 Sociedade Semear São José Postcode: 49015-000 Website: www.abdse.org.br Institution email: abd.abdsergipe@gmail.com Telephone: +55 (79) 41020344		
OWNERSHIP Entidad Privada - Varias entidades privadas	ENTRANCE/ADMISSION/TICKET TYPE Gratuita	EDUCATIONAL AND CULTURAL ACTIVITIES Exposiciones - Temporales - Visitas guiadas - 1
COLLECTIONS Mixto No. of objects inventoried/numbered/recorded: 1454	VISITORS Year: 2013 Total annual visits 3,360 Total annual website visits: - Year: 2012 Total annual visits 3,000 Total annual website visits: - Year: 2011 Total annual visits 3,000 Total annual website visits: -	
HISTORY Year opened: 2012	SERVICES Tienda/Libreria - Otros	

Fonte: MuseusBr.

Essa é uma questão que merece muita atenção pois, a presença de dados fantasmas – como o do exemplo acima – maquiagem a verdadeira situação da estrutura preservacionista, tendo impacto direto na análise de diagnóstico do setor. Eles podem induzir os pesquisadores ao erro ao sugerir que a estrutura é mais robusta numericamente do que de fato ela é. Foi encontrada no Cadastro Nacional de Museus a mesma referência:

Figura 2 - Ficha cadastral do MIS/SE no CNM.

Resultados da Pesquisa Mostrando 1-1 de 1 registro(s).

Museu da Imagem e do Som de Sergipe
Situação de funcionamento: Em implantação
Endereço: Rua Vila Cristina,148,Sociedade Semear,São José, Aracaju,SE
 Cep: 49015-000
Telefone: (79) 4102-0344
Fax:
Email: abd.abdsergipe@gmail.com
Site: www.abdse.org.br

Natureza administrativa: Privada
Ano de criação: 2012
Ano de abertura: 2012
Tipologia do acervo:
 • Artes Visuais
 • Imagem e Som
 • Virtual

Dias e horários de abertura ao público:

Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo
			14:00-18:00		09:00-16:00	

Para visitação do público em geral é necessário agendamento? Não
O ingresso ao museu é cobrado? Não
O museu possui infraestrutura para recebimento de turistas estrangeiros? Não
O museu promove visitas guiadas? Não
O museu possui biblioteca? Não
O museu possui arquivo histórico? Sim
O arquivo tem acesso ao público? Sim

[Voltar](#)

Fonte: Site do CNM.

Neste último caso, a situação de funcionamento aparece listada como *em implantação* e o ano de criação e abertura informado como 2012. Isso ilustra a falta de checagem contínua no banco de dados, o que o torna não confiável e invalida o seu propósito. O próprio site informa que a sua última atualização se deu em dezembro de 2015, confirmando a problemática existente. Baseados nessas constatações, durante o mapeamento das instituições de preservação audiovisual do Nordeste aqui analisadas (cinematecas e museus da imagem e do som) e como forma de checar se as mesmas existiam ou se continuavam ativas foram realizadas tentativas de contato – via *e-mail* e/ou ligação telefônica – e verificações nas redes sociais destes equipamentos, com o intuito de observar se as mesmas estavam sendo atualizadas.

Assim, foram identificadas três cinematecas e oito MISEs. A tabela abaixo mostra como eles estão distribuídos na região:

Tabela 1- Relação de equipamentos de salvaguarda audiovisual por estados.

Estado	Cinemateca	Museu da Imagem e do Som
Maranhão	--	02 (capital)
Piauí	--	--
Ceará	--	01 (capital) 03 (interior)
Rio Grande do Norte	01	--
Paraíba	--	--
Pernambuco	01	01 (capital)
Alagoas	--	01 (capital)
Sergipe	--	--
Bahia	01	--

Fonte: Elaboração própria.

Apesar do número de instituições ser significativo, as informações obtidas durante a pesquisa mostram que o funcionamento desses espaços nem sempre é contínuo. Segue abaixo uma descrição do atual *status* e do modo de funcionamento desses espaços.

O Museu da Imagem e do Som do Maranhão está ativo, com atividades sendo divulgadas com alguma periodicidade. Ele é um órgão ligado à Secretaria Estadual de Turismo e Cultura do Maranhão e está localizado no Forte São Luís, um local de visitação turística na capital, São Luís. O MIS-MA possui página atualizada na plataforma *Instagram*²⁹ e uma conta desatualizada (a última postagem data 27 de outubro de 2023) no *Facebook*³⁰. Há também no estado o Museu da Memória Audiovisual do Maranhão, uma instituição privada, criada em 2010 e pertencente à Fundação Nagib Haickel. O mesmo possui uma conta, também desatualizada (última postagem data de 24 de Julho de 2023), na plataforma *Facebook*³¹.

No Piauí, há um projeto de criação para um MIS no antigo prédio da Câmara Municipal, localizado no centro de Teresina. A entrega da obra, que teve início em 2016, com um custo total de R\$8.000.000,00 – só foi concluída em 2023. Até o presente momento o espaço continua vazio, sem mobiliário e sendo alvo de vandalismo – conforme matéria noticiada pelo jornal local *TV Cidade Verde*³². De acordo com a reportagem, há uma mobilização por parte do coletivo teresinense Salve Rainha para ocupar o espaço de forma artística, com o intuito de pressionar a gestão pública a dar prosseguimento aos trâmites necessários para a inauguração.

No Ceará, o MIS Chico Albuquerque, fundado em 1980 e localizado em Fortaleza, passou por uma reforma e voltou a ser aberto ao público em março de 2022. A nova fase do museu pode vir a ser objeto de estudo e discussão por parte dos gestores culturais dos demais estados e municípios nordestinos, pois ela conseguiu desassociar o MIS da imagem rígida de um museu obsoleto, voltado – como já dissemos – a forjar uma identidade cultural nacionalista e fundado em uma concepção verticalizada da memória, para transformá-lo em um equipamento cultural moderno, integrativo e aberto à sua comunidade. O texto de apresentação do Museu³³, intitulado “Em direção a um futuro mais justo”, assim o descreve:

²⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/museudaimagemedosomma>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

³⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/museudaimagemedosomma>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

³¹ Disponível em: https://www.facebook.com/museumavam/?locale=pt_BR. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mVyAf2QZ-qE>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

³³ Disponível em: <https://mis-ce.org.br/o-mis>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

O Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque, ressurgiu ampliado e equipado para sua missão. Tem a tarefa de informar e educar disponibilizando mensagens artísticas e sociais para o seu público, construindo processos mais democráticos e colocando um ponto de interrogação nas estruturas conservadoras. (EM DIREÇÃO A..., 2022, [s.p.]

O Museu possui uma equipe interdisciplinar, dividida entre as seguintes áreas: Diretoria, Acervo e Pesquisa, Administrativo Financeiro/Operacional, Comunicação e Inovação, Difusão e Ação Cultural, Educação e Formação, Laboratórios e, por fim, Tecnologia da Informação. O MIS Chico Albuquerque passou a ter – adaptando as categorias apresentadas anteriormente, por Christian Dimitriu – características de um arquivo estadual, focado na preservação do acervo do Ceará, integrando em seu escopo trabalhos laboratoriais de digitalização e restauro. De acordo com o site da instituição, o seu laboratório conta com um *scanner DFT Scannity HDR*, equipamento capaz de escanear películas nas bitolas super-8mm, 16mm e 35mm e desenhado especificamente para o trabalho de restauro. Durante a mesa “Uma Política Nacional para a Preservação Audiovisual”, realizada em junho de 2023, dentro da programação da 18ª CineOP³⁴, o diretor do museu, Silas de Paula, afirmou que o MIS possui atualmente “talvez o melhor laboratório tecnológico da América Latina”, e que conta com uma equipe que foi formada pelo próprio MIS para realizar o trabalho de digitalização e restauro. O Museu é um equipamento da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, gerido – assim como a Cinemateca Brasileira – por uma Organização Social, o Instituto Mirante (responsável também por outros equipamentos da mesma secretaria). Os demais Mises listados no Ceará estão localizados nos municípios de Limoeiro do Norte, Iguatu e Cruz. São espaços pequenos, que possuem espaço expositor para equipamentos e materiais correlatos. Só foi possível, no entanto, confirmar o funcionamento do Museu do Som e da Imagem de Cruz³⁵.

Já no Rio Grande do Norte a Cinemateca Potiguar, fundada em 2018, é mantida pelo Instituto Federal do estado e está localizada em Natal. A Cinemateca possui um acervo majoritariamente formado por cópias de filmes em DVD e atua também como repositório para a produção contemporânea potiguar, recebendo filmes de realizadores independentes e também de produtoras comerciais. Por se tratar de um projeto de extensão do IFS-Natal, ela possui como base de atuação a educação, através de ações formativas, oferecimento de estágios, realização

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OhkE6i-EDos>. Último Acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

³⁵ Confirmação obtida por contato telefônico, através do número (88) 99699 - 4081.

de exposições, lançamentos de filmes, etc. É possível também acompanhar as suas atividades através do *site*³⁶ e da sua página na plataforma *Instagram*³⁷.

Na Paraíba foi divulgado, no final de 2019, o projeto de uma cinemateca capitaneada pela Universidade Federal da Paraíba³⁸. Não foram encontradas mais notícias a respeito da iniciativa, mas é possível o projeto tenha ficado paralisado após o início da pandemia do Covid-19, cujos impactos mais diretos no Brasil se deram a partir do mês de março de 2020.

O MIS de Pernambuco, o primeiro MIS do Nordeste (1970), localizado anteriormente em um casarão histórico na Rua da Aurora, em Recife, teve o seu acervo realocado em 2008 para uma reserva técnica na Casa da Cultura de Pernambuco. A mudança de endereço, inicialmente temporária, se arrasta até hoje pois a reforma que a motivou nunca foi concluída. A Casa da Cultura, uma antiga casa de detenção, funciona como um centro turístico de venda de artesanatos locais e não conta com a estrutura necessária para esse tipo de acolhimento. Em razão disso, o acervo só pode ser acessado mediante autorização prévia e as atividades realizadas pelo museu são restritas. Já a Cinemateca Pernambucana, equipamento sobre o qual falaremos melhor no próximo capítulo, foi fundada em 2018 e segue ativa.

O Museu da Imagem e do Som de Alagoas, foi fundado em 1981 e está localizado em Maceió. Parte do seu acervo pode ser acessado *on-line* através do seu *site*³⁹ e a sua programação é divulgada através da sua página na plataforma *Instagram*⁴⁰. Ao analisar as postagens do museu, é possível perceber que as atividades realizadas no Misa caracterizam um espaço de arte um tanto quanto genérico, como realização de entrega de prêmios e exposições de artes visuais. Não foram encontradas publicações que remetam a atividades ligadas ao acervo propriamente dito.

Sergipe, como foi dito anteriormente, não possui nenhuma instituição de preservação audiovisual, apesar de ter tido um festival de cinema longo entre 1972 e 1981 e um histórico de ações coletivas no campo cinematográfico que contou com a fundação de distintos clubes de cinema e com a promoção de cursos de realização cinematográfica na bitola super-8mm ministrado dentro das escolas secundaristas, entre outras ações. Essa historiografia foi por mim

³⁶ Disponível em: <https://cinematecapotiguar.org/>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

³⁷ Disponível em <https://www.instagram.com/cinematecapotiguar/>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

³⁸ Disponível em: <https://www.ufpb.br/ufpb/contents/noticias/ufpb-avanca-para-criacao-da-primeira-cinemateca-da-paraiba>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

³⁹ Disponível em: <https://misa.al.gov.br/>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/misaalagoas/>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

discutida no trabalho de conclusão de curso intitulado *Coração Selvagem, Tela livre: o cinema superoitista em Aracaju* (2013) e também no documentário experimental *Super Frente, Super-8* (2015)⁴¹.

A Cinemateca da Bahia, que funciona como uma das coordenações da Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia (DIMAS/Funceb), foi inaugurada em 2018 e recebeu, em dezembro de 2022, um investimento de R\$720 mil reais para revitalização. De acordo com o site da Secretaria de Cultura do Governo da Bahia⁴²:

Estão sendo feitos reparos, novas pinturas e impermeabilização em paredes, recuperação de estruturas em concreto, revisões da rede elétrica e telhado, dentre outros serviços que darão melhores condições de ampliar e efetivar a aplicação das orientações no trato dos itens do acervo recomendados por parâmetros nacionais de estrutura para a conservação e preservação dos bens sob sua guarda. (CINEMATECA DA BAHIA..., 2022, [s.p.])

O acervo atualmente salvaguardado pela Cinemateca, estava depositado anteriormente na Biblioteca Pública do Estado de forma não apropriada. De acordo com Mendonça:

Apesar de [o nordeste] ser a região mais pobre do país, do ponto de vista social e econômico, é a terceira em número de instituições museológicas em geral e, em particular, instituições museológicas que tem acervos audiovisuais sob sua guarda – são 620 museus cadastrados, sendo que 154 apresentam tipologia imagem e som, e desses, nove são MISes.⁴³ (Mendonça, p. 202, 2010)

Como dito anteriormente, não é possível analisar esses dados de maneira apenas numérica. A existência jurídica e administrativa de um MIS não indica necessariamente a existência de um equipamento de salvaguarda em plena atividade, possuidor de uma política museológica condizente com o seu acervo e inserido propriamente na comunidade a qual pertence. Dentre os museus aqui listados, apenas o MIS Ceará cumpre todos estes requisitos, os demais se tornaram espaços culturais ora sucateados, ora desfocados de suas funções. É necessário, portanto, se perguntar o que são de fato esses espaços culturais e como eles se transformaram ao longo do tempo. Cinquenta e nove anos após a inauguração do primeiro MIS, no Rio de Janeiro, nos indagamos se estas instituições estão realmente conseguindo salvaguardar o patrimônio audiovisual dos seus estados e municípios.

⁴¹ Disponível em: <https://vimeo.com/144478405>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

⁴² Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2022/12/21414/Cinemateca-da-Bahia-e-Sala-Walter-da-Silveira-ganham-requalificacao.html>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

⁴³ A autora listou 09 MISes listando o Museu da Imagem e do Som do Conselho Regional de Medicina da Paraíba. Por não encontrarmos referências de que esse MIS está ativo, optamos por não o listar.

Para responder a este questionamento não há caminhos fáceis a serem percorridos: é necessário que se analise, individualmente, a necessidade de mudanças estruturais – tendo em vista a conservação dos materiais, bem como a garantia de acesso a esse acervo – e de gerenciamento de cada um desses equipamentos culturais com o objetivo de garantir que os mesmos sejam utilizados de maneira efetiva. Abre-se, portanto, indicação para que outras pesquisas possam investigar mais profundamente se os acervos audiovisuais dos estados e municípios estão sendo direcionados para os MISEs locais; se esses espaços possuem estrutura física adequada para a conservação dos seus acervos; se o acesso ao acervo está garantido; se os canais de comunicação com o público estão abertos, se há pessoal qualificado dentro do seu quadro de funcionários; se há dotação orçamentária para a manutenção do local; se há trabalhos sendo realizados com o acervo, etc. As pesquisas sobre preservação audiovisual no Brasil ainda não abarcaram propriamente o estudo regionalizado sobre os MISEs nordestinos, considerando a relação de trânsito entre os acervos, os agentes institucionais, a comunidade e o Estado. Essas são algumas questões que não puderam ser abarcadas por esta pesquisa, mas que considero espaços ricos de investigação a serem analisados.

De forma geral, no entanto, é possível afirmar que é necessário que se realize uma articulação política que viabilize a estruturação e implementação de políticas públicas de Estado para estes espaços. Acredito que essa estrutura preservacionista pode ser vista como ponto de partida para a elaboração de uma política regional de preservação audiovisual. O intuito principal deve ser o de colocar em prática o trabalho de descentralização dos acervos audiovisuais, fazendo com que seja possível para esses museus receber os acervos dos seus estados e municípios que estejam desterritorializados, abrigados em instituições de outras regiões, bem como aqueles que estejam depositados em instituições diversas cujo escopo não seja o da salvaguarda audiovisual. Segmentar a atuação dos MISEs é uma maneira de descentralizar a demanda de instituições maiores, como a Cinemateca Brasileira, e de estimular que estados e municípios possam também desenvolver políticas de salvaguarda para os seus patrimônios audiovisuais.

Agora que abordamos horizontalmente essas instituições de preservação audiovisual, vamos realizar um panorama histórico para compreender as bases das políticas públicas culturais no Brasil, contexto no qual estes equipamentos culturais surgiram e se desenvolveram.

2.2 Políticas públicas culturais no Brasil: um panorama

Neste trabalho, as políticas públicas culturais serão identificadas como sendo o conjunto de diretrizes e medidas governamentais, realizadas com a finalidade de promover a cultura através de ações de fomento, de acesso, de preservação, etc. Idealmente, tais medidas devem ser estudadas, planejadas e implementadas de acordo com os objetivos e com as metas determinados e discutidos em conferências nacionais, estaduais e/ou municipais de cultura, realizadas com a participação de agentes culturais e da sociedade civil. É de suma importância – ao tratar deste tema – destacar o papel de acompanhamento da implementação e execução dessas ações, a fim de fiscalizar se o que foi proposto está sendo realizado e também de verificar se há modificações que precisam ser feitas, para que os resultados esperados sejam atingidos.

Para analisar a relação entre o Estado, os artistas, a sociedade civil e as instituições aqui estudadas, será utilizado o conceito de *campo*, desenvolvido por Pierre Bourdieu (1996, 2007, 2012), pois o mesmo fornece as ferramentas necessárias para analisar estruturas sociais a partir da perspectiva da mobilização dos agentes que as compõem. De acordo com Bourdieu, o campo é um espaço social que funciona sob regras próprias e no qual agentes individuais e coletivos interagem, na busca de recursos e poder. Sobre a identificação dos agentes, Bourdieu explica:

Perguntam-me frequentemente o que me faz reconhecer que uma instituição ou um agente faz parte de um campo. A resposta é simples: reconhece-se a presença ou existência de um agente em um campo pelo fato de que ele transforma o estado do campo (ou que, se o retiramos, as coisas se modificam significativamente). (Bourdieu, 2012, p. 202)

No contexto das políticas públicas para o audiovisual, por exemplo, existe um campo cultural que envolve artistas, público, trabalhadores dos distintos setores, produtores, distribuidores, pesquisadores, instituições culturais, de ensino, governamentais, etc. As políticas públicas são estabelecidas através das disputas e alianças estabelecidas por estes agentes, dentro do campo social da cultura.

Dentro da dinâmica desse campo, existem interesses conflitantes e variados graus de influência, o que impacta diretamente na formulação destas políticas. Importante destacar também que o campo é orgânico, pois os agentes nele inseridos possuem mobilidade social, o que altera por vezes a sua posição hierárquica e o seu acúmulo de capital. Além disso, não é incomum perceber que agentes que antes travavam disputas, passam a formar laços de aliança e vice-versa, movidos por algum tipo de interesse – seja de ordem coletiva ou pessoal. Isso

ocorre com frequência na relação entre o Estado e os agentes culturais dentro do panorama aqui desenhado.

Bourdieu também trata da importância do *habitus*, ou seja, da internalização que cada indivíduo faz do ambiente que o rodeia: seja no âmbito familiar, social, escolar ou político. Essa complexa rede de influências é determinante para entender a ação das pessoas no mundo e ajuda na compreensão e discussão da manutenção de estruturas sociais e da construção de identidades individuais e coletivas. O *habitus* nos ajuda a compreender os ciclos de repetição da desigualdade social, a submissão dos indivíduos diante de situações de injustiça e também, por outro lado, a ação em busca de protagonismo na tomada de decisões por parte de coletivos, associações, sindicatos, partidos, etc. Aqui conseguimos identificar, por exemplo, ações como a do projeto *Cinemaquina* (abordado no capítulo quatro), onde agentes do campo cultural pertencentes à sociedade civil – diante de um cenário carente de políticas públicas – formam vínculos e alianças com o intuito de desenvolver um mecanismo de autonomia tecnológica para que a preservação audiovisual e o acesso às obras cinematográficas (super-8) de uma comunidade possam ser por ela acessadas. Os indivíduos (agentes), para Bourdieu, se movem munidos de distintos tipos de capital: social (rede de contatos), econômico (recursos financeiros) e cultural (conhecimento, educação, habilidade de leitura dos códigos culturais). Por isso, com o intuito de mobilizar a dinâmica deste campo algumas ferramentas podem ser acessadas politicamente. Um exemplo deste tipo de ferramenta, que será discutido no capítulo três, são os planos municipais e estaduais de cultura.

Com a descrição histórica apresentada aqui, pretende-se compreender as movimentações realizadas pelos agentes dentro do campo cultural no Brasil ao longo das últimas décadas, onde a dinâmica das conexões e das disputas foi alterada inúmeras vezes de acordo com o contexto político a qual estas estavam submetidas.

Para iniciar este caminho de análise, gostaria de citar Anita Simis quando a mesma destaca que:

O direito cultural concorre no aprimoramento democrático, ele é parte integrante da luta contra privilégios e da busca de uma socialização, não apenas de bens materiais, mas também do acesso à cultura, e neste sentido o Estado é responsável pela promoção da política cultural, nela incluída a defesa pelo patrimônio. (Simis, 2010, p.10)

Fica determinado, portanto, a cultura como um direito e o Estado como um agente que – constitucionalmente – deve ser garantidor de tal. O patrimônio cultural está inserido dentro

do escopo desta responsabilidade Estatal, aferida pela Constituição de 1988, através do seu Artigo 216⁴⁴. Ainda de acordo com a autora:

No Estado democrático, o papel do Estado no âmbito da cultura não é o de produzir cultura, dizer o que ela deve ser, dirigi-la, conduzi-la, mas sim formular políticas públicas de cultura que a tornem acessível, divulgando-a, fomentando-a, como também políticas de cultura que possam prover meios de produzi-la, pois, a democracia pressupõe que o cidadão possa expressar sua visão de mundo em todos os sentidos. (*Id., Ibid.*)

Esse pensamento, balizado pela constituição, que aponta o papel do Estado como o ente dentro do sistema democrático, responsável por dar acesso e por proteger a cultura através das mais variadas maneiras e por garantir a todo e qualquer indivíduo o seu direito de produzir e consumir cultura, só vai ser defendido explicitamente no Brasil, como forma de atuação governamental, no ano de 2003: no primeiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva, durante a gestão do então ministro Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura. À época, ao assumir o ministério, Gil proferiu um discurso de posse⁴⁵ que iria demarcar uma ruptura com o modo no qual o MinC havia sido conduzido até então. É possível enxergar uma ligação direta entre um dos trechos de sua fala e o que escreveria Simis alguns anos mais tarde:

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência. Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira. (LEIA..., 2003, [s.p.])

Ao utilizar a ferramenta da repetição, para afirmar que “não cabe ao Estado fazer cultura”, Gil tira do Estado o poder de determinar e, portanto, conduzir e censurar a criação cultural de acordo com os seus interesses. Comportamento político que ocorreu durante as ditaduras vividas no país e também, mais recentemente, durante o governo de cunho autoritário e identificado com a extrema direita, de Jair Bolsonaro. Paralelamente, ao elencar o que o

⁴⁴ A Constituição da República Federativa do Brasil está disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

⁴⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>. Último acesso em: 12 de agosto de 2023.

Estado deveria fazer, listando as suas atribuições, ele afasta-se de políticas já adotadas por governos democráticos brasileiros, de bases neoliberais, quando os mesmos entregaram na mão do mercado a decisão sobre o que seria produzido e difundido no Brasil. É nesse ponto tão importante que Gil estabelece a ruptura com o antigo e se propõe a modificar a relação entre os agentes (Estado/ fazedores de cultura) dentro do campo cultural.

O ex-ministro afirmou também que, ao assumir o seu cargo, assumiria conjuntamente o compromisso de “tirar o Ministério da distância que ele se encontra hoje do dia-a-dia do brasileiro”, definindo a horizontalidade na criação das agendas do MinC. Ainda nesse sentido, a administração de Gil esteve focada em desenhar políticas públicas voltadas para a regionalização da cultura. No audiovisual, dentre algumas iniciativas, é possível citar – por exemplo – a criação dos Núcleos de Produção Digital, espaços formados a partir da cooperação técnica entre a Secretaria do Audiovisual (SAv) e instituições estaduais e municipais, que nasceram com o objetivo de regionalizar a formação e a produção audiovisual, até então localizadas de maneira majoritária na região sudeste do país. Sobre esse trabalho de descentralização, ele afirmou ainda:

Quero o Ministério presente em todos os cantos e recantos de nosso País. Quero que esta aqui seja a casa de todos os que pensam e fazem o Brasil. Que seja, realmente, a casa da cultura brasileira. E o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta "classe artística e intelectual". Cultura, como alguém já disse, não é apenas "uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos". Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra "folclore". Os vínculos entre o conceito erudito de "folclore" e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. "Folclore" é tudo aquilo que não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa é produzido por gente inculta, por "primitivos contemporâneos", como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe "folclore" o que existe é cultura. É preciso ter humildade, portanto. Mas, ao mesmo tempo, o Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas públicas, apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado. É claro que as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca. Sabemos muito bem que em matéria de cultura, assim como em saúde e educação, é preciso examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte. Sabemos que é preciso, em muitos casos, ir além do imediatismo, da visão de curto alcance, da estreiteza, das insuficiências e mesmo da ignorância dos agentes mercadológicos. Sabemos que é preciso suprir as nossas grandes e fundamentais carências. (*Id., Ibid.*)

A descentralização aparece quando se identifica o MinC como *a casa de todos* em contraposição a um órgão público acessado por *alguns*. Da mesma forma a amplitude de significados que a palavra *cultura* passa a abrigar em seu discurso, permite que os fazeres artísticos diversos possam ser acolhidos. Importante também entender que, ao colocar em seu discurso de posse as leis de incentivo como uma ferramenta de financiamento cultural e não como a única maneira de se produzir cultura no país, ele – munido do seu capital político – mexe as peças do tabuleiro, tirando poderes decisórios das mãos do mercado e buscando horizontalizar a relação entre o Estado e os demais agentes culturais. A visão de Gil sobre a atuação que o Ministério da Cultura iria assumir pode ser entendida como um resgate do sentido estrito do que são as políticas públicas, conforme ele ressalta adiante em sua fala:

O Ministério não pode, portanto, ser apenas uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial. Tenho, então, de fazer a ressalva: não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura. No sentido de que toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência. No sentido de que toda política cultural não pode deixar nunca de expressar aspectos essenciais da cultura desse mesmo povo. Mas, também, no sentido de que é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. Para fazer uma espécie de "do-in" antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta. Logo, não se trata somente de expressar, refletir, espelhar. As políticas públicas para a cultura devem ser encaradas, também, como intervenções, como estradas reais e vicinais, como caminhos necessários, como atalhos urgentes. Em suma, como intervenções criativas no campo do real histórico e social. Daí que a política cultural deste Ministério, a política cultural do Governo Lula, a partir deste momento, deste instante, passa a ser vista como parte do projeto geral de construção de uma nova hegemonia em nosso País. Como parte do projeto geral de construção de uma nação realmente democrática, plural e tolerante. Como parte e essência de um projeto consistente e criativo de radicalidade social. Como parte e essência da construção de um Brasil de todos. (*Id., Ibid.*)

Ao assinalar o papel do Estado como responsável pelo estímulo à produção, Gil tira do mercado e da política de incentivo fiscal o protagonismo que havia recebido até então, durante mais de uma década, entre os mandatos de José Sarney (1985-1990) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2003). Com isso – ele diz – “a arte e a cultura deixam de se tornar reféns do interesse mercadológico”. Essa é uma medida ou, como ele se refere, um “atalho” para sanar a problemática da centralização e do repasse de verbas para “uma clientela preferencial”.

Trouxe esse discurso para análise, porque o considero especialmente interessante para analisar um tipo de atuação governamental dentro do campo da cultura, entendendo que ele demarca historicamente uma virada importante para o MinC. A partir dele pode-se criar um ponto de comparação com outros momentos vividos pelo Ministério. Vale salientar que, naquele momento, Gil deixou claro que esse movimento de fortalecer o papel do Estado em relação à cultura, não fazia parte de um projeto de criação de um ideal de nação que partiria do governo para a sociedade, como ocorreu então durante a ditadura civil-militar e também anteriormente, nos governos de Getúlio Vargas. O então ministro defendeu um caminho inverso: transformar o ministério em um espaço para receber os distintos “Brasis”, sem pretensão de encontrar uma unicidade cultural, pelo contrário, esperando estimular a pluralidade que faria parte do “corpo cultural do país”.

Não obstante, é importante dizer que a gestão do ex-ministro operou dentro de um campo político maior, o que nitidamente demarcou limites em suas ações. Mesmo nas gestões posteriores, ainda ligadas ao grupamento político do Partido dos Trabalhadores, a preservação audiovisual não foi contemplada da maneira devida, como será observado adiante. Para costurar essa historiografia, apresento abaixo um panorama dividido por períodos.

2.2.1 Período Vargas: o início das políticas culturais

De acordo com Antonio Rubim (2007), somente é possível falar em políticas culturais no Brasil a partir da década de 1930. Esse foi o período em que o governo, então presidido por Getúlio Vargas, passou a construir ações planejadas para o campo da cultura e é também o ano em que o Ministério da Educação e Saúde, que naquele período seria o responsável pelo setor cultural, é criado. O decreto nº 21.240/32, de 1932, durante a primeira fase do governo Vargas, foi a primeira medida tomada pelo então presidente para regulamentar a produção cinematográfica brasileira. De acordo com Laura Bezerra e Renata Rocha no artigo *Políticas do Audiovisual*, este decreto teria distintos efeitos:

Nacionaliza a censura de filmes, que, até então era de responsabilidade das polícias locais (uma demanda dos produtores); diminui as taxas alfandegárias para a importação de filme virgem (uma forma de fomento à produção) e cria o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que em 1938 seria transformado no famigerado Departamento de Informação e Propaganda (DIP). Seu aspecto mais importante, porém, é instituir o uso do cinema para a formação da unidade nacional, com a exibição obrigatória de filmes educativos brasileiros nas salas de cinema antes das obras do circuito comercial – com isso temos a primeira cota de

tela (número mínimo de filmes nacionais obrigatórios) do país. (Bezerra; Rocha, 2012, p. 117)

Vargas enxergou no cinema uma função didática útil para um país de proporções continentais, com um grau de desigualdade social alto e com “enorme índice de analfabetismo” (*Id., Ibid.*). O governo, naquele momento, sentia a necessidade de estabelecer uma comunicação direta e efetiva com a população encontrando, então, no rádio e no cinema meios para que isso pudesse ser realizado. Vargas precisava firmar a sua figura como a de um presidente que iria unificar o país e, após conseguir abafar os opositores que tinham poderes regionais, ele passou a cooptar distintos setores da sociedade como maneira de fortalecer o seu governo. “Foi a partir dessa concepção que o cinema passou a ser empregado como instrumento político e pedagógico, atuando como canal de comunicação, doutrinação e educação do povo brasileiro” (Gregio; Pelegrini, 2017, p. 96). A cota de telas, que já passou por distintas formatações e que existe até os dias de hoje, foi uma forma encontrada para garantir espaço para a produção brasileira – e para a sua propaganda estatal – nos cinemas.

Em 1934, diante de um público formado por trabalhadores da área cinematográfica, Vargas proferiu o famoso discurso *O cinema nacional – elemento de aproximação dos habitantes do país*⁴⁶, do qual foram separados os seguintes trechos que exemplificam a política que o então presidente queria aplicar em relação ao cinema e o que ele esperava obter como resultado da utilização do que ele chamaria de um dos “mais úteis fatores de instrução”:

Sanear a terra, polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão, adaptando-o às necessidades do seu habitat, é o primeiro dever do Estado. Ora, entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, instrui-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, êle [*sic.*] apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam.

[...]

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão 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. Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à

⁴⁶ Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1934/04.pdf/view>. Último acesso em: 14 de agosto de 2023.

preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu. (Vargas, 1934)

Essa visão doutrinária, típica de governos autoritários⁴⁷, acompanharia as ações de Vargas em relação à cultura e ao cinema durante os seus governos. Foi dentro desse contexto que, em 1931, foi criado o Departamento Oficial de Propaganda (DOP) que posteriormente, no ano do discurso acima destacado, viraria o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) já citado anteriormente. Fica clara a função catequizadora à qual o cinema brasileiro esteve submetido pelo Estado naquele período: o objetivo era estimular a produção para que ela funcionasse como propaganda política a favor da criação de um país unificado e domesticado.

Paralelamente, o cinema brasileiro vivia também as tentativas de fazer deslanchar o *studio system* com a Cinédia, que na década de 1930 emplacaria grandes bilheterias com *Alô, Alô Carnaval* (Dir. Adhemar Gonzaga, 1936) e *Bonequinha de Seda* (Dir. Oduvaldo Vianna, 1936). Com o número de produções aumentando, os empresários e trabalhadores do cinema também passaram a se organizar enquanto classe trabalhadora:

No final de 1931, foi fundada pelos importadores e exibidores a Associação Brasileira Cinematográfica. No ano seguinte, alguns cineastas fundaram a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, na qual Getúlio foi homenageado com o título de presidente de honra. Já em 1933, o Sindicato Cinematográfico de Exibidores foi criado. (Gregio; Pelegrini, 2017, p. 98)

Intelectuais e artistas da época apoiaram as medidas de políticas culturais do período Vargas, ainda que nem todos convergissem ideologicamente com ele.

Esses artistas e intelectuais, especialmente os ligados ao movimento Modernista, se voltaram para o poder estatal, pois acreditavam ter encontrado os meios necessários para desenvolver o projeto nacional que se iniciou na década anterior, o qual visava integrar sociedade e cultura na tentativa de construir uma nova identidade nacional do povo brasileiro. (*Id., Ibid.*, p.90)

Dentro do campo cultural cinematográfico havia então um movimento do governo em direção aos grupos culturais – com um claro interesse em conduzir e controlar o que era produzido – mas também desses setores em direção ao Estado, em uma tentativa de utilizar as ferramentas de nacionalização que Vargas passara a criar, para desenvolver os seus próprios projetos. Entre essas ferramentas vamos encontrar, além dos decretos criados, também a inauguração de órgãos governamentais dedicados aos distintos setores artísticos, tais como

⁴⁷ A exemplo da íntima relação mantida pelo nazismo e pelo fascismo com o cinema.

música, teatro, literatura, etc. Essa dinâmica entre os agentes inseridos neste campo permaneceu durante boa parte do governo varguista.

No ano de 1936 foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), com o objetivo de produzir e difundir os filmes educativos atrelados à política Vargas. Em 1939 o DPDC é substituído pelo Departamento de Informação e Propaganda, migrando – durante esse processo – do Ministério da Educação para o Ministério da Justiça (*Id., Ibid.*). Enquanto o INCE produzia filmes educativos, o DIP agia diretamente na censura e também produzia filmes de propaganda mais direta. A partir desse momento nenhuma obra poderia ser exibida sem o certificado de aprovação de censura. A produção institucional, a intermediação do setor com o mercado e a censura do que era produzido seriam – portanto – o grande foco de toda essa estrutura criada em torno do cinema. Carlos Roberto (2009), chama a atenção para o fato de que – mesmo diante da necessidade de gerir as obras que estavam sendo ali criadas – a preocupação com a preservação audiovisual daqueles materiais escapava dos cuidados daquelas instituições:

O Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado em 1936 pelo Ministério da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas por inspiração de intelectuais do porte de Francisco Venâncio Filho, Anísio Teixeira e Edgard Roquette-Pinto, que o dirigiu até 1947, tinha tudo a ver com cinema aplicado à educação e nada a ver com preservação. Aliás é bastante evidente que o assunto estava longe da preocupação da comunidade cinematográfica brasileira (Souza, 2009, p.43)

(...)

Cabe ainda uma rápida referência ao Departamento de Imprensa e Propaganda, e à Agência Nacional que o sucedeu no governo Dutra. Essas repartições foram responsáveis pelas séries Cine jornal brasileiro e Cinejornal informativo, nada tendo a ver com o assunto preservação. Muito pelo contrário, na década de 1950, coube à Cinemateca Brasileira resgatar alguns milhares de latas de cinejornais que a Agência Nacional estava simplesmente jogando fora. (*Id. Ibid.*, p. 44)

É desse período também (1937) a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), sendo ele “o primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro, hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) ” (Gregio; Pelegrini, 2017, p. 93). Ainda de acordo com os autores:

O SPHAN abrigou diversos artistas e intelectuais ligados ao movimento Modernista, como Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira e Lúcio Costa. Essas instituições tinham como eixo central o Ministério da Educação, que foi dirigido por Gustavo Capanema de 1934 a 1942, tendo como chefe de gabinete o poeta Carlos Drummond de Andrade. (2017, p. 93)

Ainda que a criação do SPHAN represente um marco para a salvaguarda do patrimônio brasileiro, esse acontecimento não teve impactos sobre a preservação audiovisual. Basta lembrar, como citado inicialmente neste capítulo, que a criação da Cinemateca Brasileira só ocorreria 12 anos mais tarde (1949), sem ter tido – nesse processo – nenhuma ligação com o órgão. A estrutura do SPHAN, como descrita acima, ilustra uma relação costurada não necessariamente por uma comunhão ideológica, mas por uma visão estratégica de atuação entre os artistas e o governo. Aqui vale destacar a importância do Movimento Modernista, em especial da figura de Mário de Andrade para a valorização do patrimônio cultural brasileiro.

Já em 1942, mais próximo ao final do período do Estado Novo, foi criado o Conselho Nacional de Cinematografia com o “objetivo de representar e regulamentar as relações entre os variados setores que compunham a produção e o mercado cinematográfico, como produtores, sindicato de exibidores, distribuidores e importadores de filmes” (*Id., Ibid.*, p. 109). Nesses anos finais as atividades cinematográficas seguiam monitoradas por esses órgãos até que, com a deposição de Vargas, em “18 de outubro de 1946 foi criada uma nova Constituição que eliminava a censura prévia, o controle estatal sobre os meios de comunicação e restabelecia a liberdade de expressão” (*Id., Ibid.*, p. 111), o que modificou sobremaneira o cenário do período.

Dentro desse novo contexto social se estabelece, durante a década de 1950, uma grande influência da cultura americana no Brasil, resultado também da aliança entre os países durante o final da 2ª Guerra Mundial. Os filmes estadunidenses encontraram aqui um potencial parque exibidor e espaço para crescer. Sobre esse período Simis, descreve:

Neste contexto, a partir dos anos 50, e principalmente, com a falência ou dificuldade de grandes empresas como a Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, se por um lado há um amadurecimento em torno dos problemas que envolvem o setor, não há um projeto mais articulado para promover o desenvolvimento cinematográfico. (Simis, 2010, p. 80)

Apesar de a criação do Ministério da Cultura e da Educação ter ocorrido em 1953, a ação estatal no campo da cultura naquele período se resumiu a propostas pontuais, utilizadas para sanar algumas insatisfações do setor. Lia Calabre, em seu livro *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*, assinala que “o período de 1946 a 1960 pode ser identificado como o momento áureo do crescimento da indústria cultural no Brasil, no qual a presença do Estado como elaborador e fomentador de políticas era bastante restrito” (2009, p. 10), mostrando uma diminuição da força do estado enquanto agente dentro do campo cultural. O equilíbrio entre a iniciativa privada e o Estado mostra-se bastante desbalanceado, o que irá se repetir em outros momentos da história brasileira.

Após a sua deposição, Vargas passa a atuar nos bastidores, arquitetando maneiras não só de permanecer na política, como também de retornar à presidência. Como resultado disso, ele é eleito como Senador pelo estado do Rio Grande do Sul e passa a apoiar o general Eurico Gaspar Dutra (PSD) para presidente. Em uma estratégia de reconstrução da sua imagem, ele tenta realizar conciliações com os demais partidos e também busca se afastar da visão popular de um governante autoritário. Seu plano funciona: nas eleições de 1950 é eleito e volta ao cargo de presidente. As tensões que ele enfrentaria nos campos sociais e econômicos, no entanto, com a oposição ao seu governo atingindo diferentes esferas da sociedade brasileira – alimentadas pela mídia do período – o levam a cometer suicídio em agosto de 1954. Nos anos posteriores o país viveria uma atmosfera desenvolvimentista, voltada para a indústria, enxergando o cinema como consumo de massa e bem comercial, já sem o caráter educacional e formativo até então defendido pelo Estado.

2.2.2 Período ditatorial: a cultura e o audiovisual após o golpe

Na década de 1960 há uma nova movimentação do campo cultural, com o retorno de políticas governamentais para o setor. Em 1961 é recriado o Conselho Nacional de Cultura – diretamente vinculado ao gabinete da presidência e não mais ao Ministério da Educação e da Cultura – através do decreto nº 50.293. Relegada a segundo plano na década de 1950, quando o foco estava voltado para criar e fortalecer a indústria e a modernização do país (com a construção de Brasília representando o apogeu desse momento), a cultura passa novamente a ser vista como ferramenta de controle estatal devendo, portanto, voltar a ser mantida pelo Estado. Essa postura é sentida no cinema:

A década de 1960 apresenta uma série de medidas legislativas referentes à produção audiovisual, em sua maioria buscando criar condições favoráveis para o desenvolvimento de uma indústria nacional tendo como fortes opositores os distribuidores e exibidores ligados à produção estrangeira, em especial a norte-americana, que tentava controlar o mercado no conjunto das Américas. (Calabre, 2009, p. 58)

Um decreto que chama atenção é o nº 50.450, de abril de 1961, que busca regular a exibição de filmes e de propagandas comerciais na televisão, com o objetivo de garantir espaço para o que estava sendo produzido nacionalmente. De acordo com Calabre, “o decreto buscava tanto abrir mercado para a produção nacional no novo meio de comunicação – que começava a dominar a vida privada dos indivíduos – quanto garantir mercado de trabalho para os artistas na TV” (2009, p. 58).

Depois do golpe de 1964 e do recrudescimento da ditadura, as medidas de centralização e o apelo nacionalista sobre a cultura tomam força novamente através dessa contínua publicação de decretos. É o que acontece, por exemplo, com a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nos cinemas (a reserva de telas que havia sido estabelecida no primeiro governo de Vargas, como dito anteriormente, com o decreto nº 21.240). A medida permaneceu sofrendo alterações ao longo das décadas, com mudanças em relação ao tipo de filme (curta-metragem/longa-metragem), ao número de dias de exibição, e à forma como a aplicação deveria ser feita. Em 1978, durante o governo do ditador Ernesto Geisel (ARENA) a reserva chegou ao seu expoente: foi determinado que fossem exibidos longas-metragens nacionais durante 140 dias por ano. Essa medida protecionista contribuiu para a defesa de espaço do filme brasileiro no mercado exibidor:

Pelos dados numéricos obtidos em fontes oficiais, no período compreendido entre 1935 e 1939 houve um crescimento ascendente da produção de filmes nacionais, enquanto que seu principal concorrente – o filme americano – perdeu posições, chegando em 1939 a indicar uma cifra menor que a de 1937. Ora, tendo em vista que até 1939 não havia nenhuma outra medida legislativa de incentivo à produção cinematográfica, a não diferença de um para dez na taxa alfandegária imposta aos filmes virgens em relação aos filmes impressos, a obrigatoriedade de exibição para os filmes foi em grande medida responsável pela salvação da produção cinematográfica nacional. (Simis, 2010, p. 76)

Simis, no entanto, analisa que essa ação – que tinha paralelamente o peso da censura atuando em conjunto – não teve como resultado a consolidação de uma indústria cinematográfica nacional “que pudesse competir com o produto estrangeiro” (*Id., Ibid.*). Vale ressaltar que – até esse momento – as medidas eram regulatórias, mas não agiam diretamente no fomento da produção. Esse fato só viria a ser alterado no ano de 1966, durante o período governamental do ditador Humberto Castelo Branco (ARENA). Naquele ano foi criado o Instituto Nacional de Cinema, que “deveria formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição, e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior” (*Id. Ibid.*, p. 86). Com a criação do INC e o decorrente apoio financeiro gerado, a produção de filmes nacionais aumentou nos anos seguintes. A atuação do órgão é, no entanto, curta, pois, a partir da criação da Embrafilme, os recursos antes destinados ao Instituto passam a ser realocados para a Empresa.

Vale lembrar que é desse período (1966) a criação do primeiro Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, construído – como dito anteriormente – dentro desse contexto de

elaboração de uma identidade local. Dentro do campo da memória de modo geral, vemos as primeiras iniciativas serem tomadas de maneira organizada a partir da criação do Conselho Federal de Cultura, instituído a partir do Decreto-lei n° 74, também em 1966. O Conselho era composto por nomes como Ariano Suassuna, Gilberto Freyre, João Guimarães Rosa, entre outros, indicados diretamente pelo presidente (Calabre, 2009).

A recuperação da biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes e do Arquivo Nacional foi uma das primeiras tarefas consideradas prioritárias pelo CFC. O projeto era fortalecer tais instituições e fornecer efetivo alcance nacional, possibilitando que, modernizadas, se tornassem coordenadoras do processo de crescimento de instituições congêneres, agindo assim como órgãos centralizadores e de normatização em suas respectivas áreas (com sistema ou serviços nacionais de artes plásticas, bibliotecas, museus, arquivos, folclore, etc.) (*Id., Ibid.*, p. 60).

Naquele momento o pensamento sobre a memória e a preservação estava atrelado às instituições e à arte “oficial”, refletindo também a corrente museológica do período e o conservadorismo próprio das políticas do Estado. O cinema, portanto, ainda não estaria entre as artes listadas. Segundo a autora:

No decreto de criação [do conselho] havia um artigo especial para a câmara de patrimônio. Além do patrimônio edificado, também eram objetos de convênios a restauração e proteção dos acervos documentais e bibliográficos, como, por exemplo, os preservados pelos Institutos Históricos e Geográficos espalhados por todo o país. (*Id., Ibid.*)

O Conselho também tinha como objetivo agir como articulador, mediando as demandas estaduais e municipais com a gestão federal. Para isso, estimulava o desenvolvimento de Conselhos Estaduais de Cultura e também de Secretarias de Cultura. Calabre relata que tal iniciativa teve impactos positivos, pois em 1971 “o país contava com conselhos de cultura instalados e em pleno funcionamento em 22 estados”. (*Id., Ibid.*, p. 61). O CFC ainda encabeçou um projeto de criação de Casas de Cultura nos municípios e tentou estabelecer um Plano Nacional de Cultura. Essas ações vêm a configurar a articulação de política cultural mais regionalizada realizadas até então no país. O mesmo tradicionalismo conservador é visto, no entanto, no que se refere ao próprio conceito de cultura:

Existia uma clara preocupação dos conselheiros do CFC, e de alguns setores do governo, com um processo que poderia ser denominado de “desnacionalização da cultura” ou de “avanço da cultura norte-americana sobre o país”, associado, principalmente, às indústrias do audiovisual. (*Id., Ibid.*, p. 63)

Esse foi um debate que não se limitou apenas às instituições governamentais. Os próprios artistas do período tinham discussões acaloradas a respeito do que seria entendido como cultura popular ou nacional. É possível citar, como exemplo, a marcha contra a guitarra

elétrica (1967) capitaneada por Elis Regina e alguns outros nomes da música popular brasileira, incluindo dentre eles o próprio Gilberto Gil – que anos mais tarde declarou que havia participado do evento apenas como forma de atender a uma demanda de Elis Regina, de quem era muito próximo⁴⁸. Naquele evento os artistas se manifestavam contra a “americanização” da cultura e das raízes da música brasileira.

Em 1969, no auge de todas essas discussões, é criada a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), com uma forte perspectiva nacionalista. No artigo *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*, Tunico Amancio assim descreve a mesma:

[...] uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC. Do capital social da Empresa 70% eram subscritos pela União, representada pelo MEC, e os restantes por outras empresas de direito público e privado” (Amancio, 2007, p. 175)

De acordo com o pesquisador, no entanto, o foco em exportação desagradou a classe cinematográfica que argumentava que antes de expandir para o mercado exterior, a Embrafilme deveria primeiro ajudar a consolidar a participação de filmes brasileiros no mercado nacional. A partir dos anos 1970 a empresa passou também a financiar produções, inicialmente através da modalidade de empréstimo, contemplando nesse início empresas e produtores. Ao longo da sua existência a Embrafilme sofreu diversas críticas a um suposto funcionamento baseado em clientelismo. Essa discussão se deu – em grande parte – de maneira pública nas folhas do jornal *Última Hora* onde nomes como Hélio Oiticica, Rogério Sganzerla e Ivan Cardoso iriam utilizar o espaço da coluna *Geléia Geral*, de Torquato Neto, para criticar os cineastas do Cinema Novo, acusando-os de estarem associados à ditadura. As respostas viriam, por sua vez, nas páginas do *Pasquim*, onde o Cinema Novo se abrigaria (Barreto, 2017). Essa divisão entre os cineastas mais jovens (tanto aqueles ligados ao que seria classificado depois como Cinema Marginal, quanto os superoitoístas) de um lado e os cineastas do grupo do Cinema Novo de outro, seria – portanto – de ordem ideológica e passava diretamente pela Embrafilme, espaço que parecia inacessível para os primeiros.

A “nova” Embrafilme será prioritariamente uma área de poder do grupo “nacionalista”, associado ao Cinema Novo, e entre as mudanças que são encaminhadas em 1974 se encontra a extinção do INC, a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), ampliação da Embrafilme e a criação da Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), ligado à cultura cinematográfica (pesquisa, memória, filmes técnicos, científicos e culturais etc.). A Embrafilme acrescentaria a suas atribuições a coprodução, a exibição e distribuição de filmes em território

⁴⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rNPojYM1-Qo>. Último acesso em: 01 de setembro de 2023.

nacional, a criação de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria cinematográfica (filmes e equipamentos) etc. (Amancio, 2007, p. 176).

Dentre as novas atribuições da Embrafilme não houve, no entanto, espaço para a preservação audiovisual ou para pensar, de modo geral, em como cuidar daquelas obras que estavam sendo fomentadas através da Empresa, o que evidencia o foco mercadológico que a conduzia.

Amancio enxerga no modelo de coprodução adotado pela Embrafilme, a “mais ousada configuração enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica” (*Id., Ibid.*, p. 177), pois nesse momento o Estado – ao assumir o risco da produção – assumiria também um papel de gerenciador, que antes competia a setores privados. Como dito anteriormente, a dotação orçamentária do INC diminuiu a partir da criação da Empresa e, em 1975, o Instituto é encerrado de maneira definitiva o que, além de contribuir para a expansão da Embrafilme, vai dar origem também o Conselho Nacional de Cinema (Concine). Dessa forma fica perceptível que o Estado naquele momento não estava disposto a deixar fios soltos no que se refere ao controle da atividade cinematográfica, pois com o encerramento das atividades do INC, se fez necessário criar um outro organismo que pudesse regular as atividades cinematográfica, mantendo-as em funcionamento de acordo com os interesses governamentais. Anita Simis (2010), chama atenção para o fato de que as mudanças relacionadas a esses organismos institucionais não pareciam ocorrer a partir de rupturas internas, pois o quadro gestor migrava de um órgão para outro. Dessa maneira,

[...] o mentor do projeto da Empresa [Embrafilme] foi o então presidente do INC, significativamente o primeiro diretor da Embrafilme: Durval Gomes Garcia. O mesmo ocorreu com o INC em relação ao Concine: o primeiro presidente do Concine, Alcino Teixeira de Mello, foi o presidente do INC (1972-1975). (*Id., Ibid.*, p. 46-47)

De maneira geral o Concine, também criado a partir de um decreto (nº 77.299), teve uma atuação longa⁴⁹ – quando comparado aos demais órgãos – tendo acompanhado a transição governamental da ditadura para a democracia.

⁴⁹ O Concine atuou durante 14 anos.

2.2.3 Período da redemocratização: da Lei Sarney às Leis Emergenciais de Apoio à Cultura

Com o lento processo de abertura democrática acontecendo, no final da década de 1970 e início da década de 1980, observa-se – mais uma vez – o afastamento do Estado em relação às políticas culturais, formando um novo arranjo no campo. Apesar de ter sido, neste momento, que ocorreu a criação do Ministério da Cultura, a promoção da atividade cinematográfica sai da lógica interventora – e fomentadora – do Estado e volta a ser escanteada para o mercado. Assim surge a primeira lei (e não decreto) do audiovisual: a Lei nº 7.505, também conhecida como Lei Sarney, sancionada em junho de 1986, com a renúncia fiscal como base orçamentária.

A renúncia fiscal funciona da seguinte maneira: aprova-se o direito de uma obra de captar recursos com empresas privadas e essas, por sua vez, ao fazerem o repasse de verbas para determinada produção, conseguem abater parte do valor investido no imposto de renda tributado naquele ano. Ou seja, no fim o dinheiro continua saindo do Estado indiretamente, porém este se exime da responsabilidade de lidar com os produtores e com a cultura de maneira direta. Dessa forma, deixam para o mercado o poder de escolha sobre o que será ou não produzido, já que fica a cargo das empresas decidir para onde direcionarão os seus patrocínios.

No governo seguinte, de Fernando Collor de Mello (PRN), o MinC foi extinto e junto com ele, também a Embrafilme, causando uma fissura no setor. O fechamento da Empresa representou um grande golpe na produção de filmes brasileiros, que passou a não ter mais nenhum suporte para competir com a predatória indústria estrangeira. A instabilidade econômica do período refletiu no campo cultural, que sofreu com a aplicação de uma lógica neoliberal de diminuição do Estado.

Após o impeachment de Collor, Itamar Franco (PMDB) assumiu o governo e instaurou novamente o Ministério da Cultura. O sistema de renúncia fiscal continuou sendo visto como a principal forma de gerir a cultura e seguiu-se tendo uma configuração do campo cultural onde o Estado aparecia de forma retraída.

Foi durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (PSDB), que a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) foi estabelecida, a partir da Medida Provisória 2.228-1, em setembro de 2001. No mesmo período foi criada também a Agência Nacional do Cinema (Ancine), que surgiu a partir da necessidade de regulação da atividade cinematográfica no país, fruto da pressão do setor, materializada no III

Congresso Brasileiro de Cinema, e de um contexto político de criação de agências reguladoras para a comunicação.

A Lei Rouanet, criada em 1992 como uma modificação da Lei Sarney, foi alterada durante o governo de FHC: “As alterações ampliaram um mecanismo de exceção, o do abatimento de 100% do capital investido pelo patrocinador” (Calabre, 2007, p. 08). Esse tipo de política, trouxe, no entanto, consequências negativas, como sinaliza Calabre:

O resultado de todo esse processo foi o de uma enorme concentração na aplicação dos recursos. Um pequeno grupo de produtores e artistas renomados são os que mais conseguem obter patrocínio. Por outro lado, grande parte desse patrocínio se mantém concentrado nas capitais da região sudeste. As áreas que fornecem aos seus patrocinadores pouco retorno de marketing são preteridas, criando também um processo de investimento desigual entre as diversas áreas artístico-culturais, mesmo nos grandes centros urbanos. Essa foi a conjuntura herdada pelo Ministro Gilberto Gil, no governo do Presidente Lula. (*Id., Ibid.*, p. 08)

Com isso, diante da cronologia até aqui apresentada, volto ao discurso de posse de Gilberto Gil para reafirmar o motivo pelo qual o considero uma ruptura no pensamento das políticas culturais nacionais: pela primeira vez, a ação de um Estado forte no campo cultural ocorreu dentro de um sistema político democrático. Desse modo, Gil rompeu com décadas de um ciclo que Rubim (2007) categorizou como *triste tradição*.

Como dito no início do capítulo, os frutos dessa forma política de gerir a cultura seriam o desenvolvimento de uma relação Estado-cultura pautada na descentralização, na busca pela autonomia e no fortalecimento dos agentes culturais. Isso não quer dizer – no entanto – que o período dessa gestão tenha sido desprovido de ambiguidades, pelo contrário: no campo da preservação audiovisual elas foram sentidas de forma marcante, pois não foram estabelecidas as políticas públicas necessárias para uma estruturação do setor dentro dos vieses aqui colocados (descentralização, continuidade, fortalecimento, etc.). Houve, no entanto, um inegável avanço para o campo cultural, uma semeadura que rendeu frutos em diversas áreas – inclusive no cinema.

A gestão, seguinte, de Juca Ferreira (no segundo mandato do presidente Lula) foi importante para a implementação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que foi promulgado através da Lei nº 11.437 e que tem como base orçamentária recursos advindos do próprio setor (Condecine) e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel), de onde provém a maior parte das arrecadações. O Fundo é administrado por um Comitê Gestor que realiza a gerência tendo como guia linhas de ação ligadas à atividade cinematográfica. Nesse período também continuaram os estudos de projetos importantes que viriam a ser estabelecidos

posteriormente, como o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Cultura (SNC). De acordo com Ferreira, a fonte de inspiração para a criação do SNC veio da experiência do Sistema Único de Saúde (SUS):

O próximo passo foi pensar como organizar as políticas culturais para os anos vindouros e, inspirados no SUS e respeitando as devidas diferenças, começamos a construir o Sistema Nacional de Cultura (SNC). A equipe do MinC formulou, então, uma proposta de Fundo, Plano e Conselho que seriam os pilares das políticas nacionais. Importante frisar que, a exemplo do governo federal, estados e municípios deveriam seguir o exemplo e organizar estruturas próprias para as políticas culturais. Desse modo teríamos, em pouco tempo, secretarias ou fundações estaduais e municipais de Cultura com os seus respectivos planos, conselhos e fundos específicos para a temática (Ferreira, 2022, p. 191)

Ele também destacou o foco em resignificar o papel do Estado dentro do campo cultural – representando uma continuidade da gestão anterior – ao descrever como objetivo do MinC a aproximação dos demais agentes culturais, bem como a aplicação de uma política formativa:

Outro objetivo a ser alcançado com a organização da atuação do Estado nesse campo era trazer para o cotidiano dos trabalhadores da cultura, como artistas, diretores e produtores, a semântica das políticas públicas. Orçamento Plano Plurianual (PPA), diretrizes e metas, conselhos setoriais, planos setoriais para as linguagens artísticas e muitas outras palavras que, uma vez incorporadas ao dia a dia da cultura nacional, poderiam significar recursos permanentes, planejamento de curto, médio e longo prazo e participação social institucionalizada para o Brasil. (*Id., Ibid.*)

As gestões seguintes, com Dilma Rousseff (PT) como presidenta e Ana de Hollanda e Marta Suplicy, respectivamente, como gestoras da pasta da cultura, ainda que se tratassem de governanças que – a princípio – possuíam o mesmo projeto político de governo, estabeleceram uma mudança na condução do Ministério. De acordo com Calabre (2015), é durante o período Dilma que é executada uma nova forma de intermediação, promovida pelo governo, entre o mercado e a cultura: a chamada economia criativa, que ganhou uma secretaria dentro do MinC. Há, dessa maneira, um certo afastamento estratégico sendo promovido em relação aos 08 anos anteriores. Calabre chama ainda a atenção para a quebra de comunicação entre os agentes do campo da cultura e o ministério, fator caro para as administrações anteriores, como destacado anteriormente. De todo modo, é importante sublinhar que foi ainda no governo de Rousseff que foi publicado o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (2013)⁵⁰ e que foi de fato instaurado o SNC, ferramenta essencial para o estabelecimento de bases estruturais de gestão

⁵⁰ Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/governanca/planejamento-institucional/pdm-plano-de-diretrizes-e-metas-para-o-audiovisual>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

cultural nos estados e municípios. No site do governo federal encontramos a seguinte definição para o Sistema:

Segundo o art. 216-A da Constituição Federal, o Sistema Nacional de Cultura é um processo de gestão e promoção das políticas públicas de cultura democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação (União, Estados, DF e Municípios) e a sociedade. O SNC é organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais.⁵¹

A emenda constitucional n.º 71, que institui o SNC, é de novembro de 2012 e estabelece que o SNC seria composto pela seguinte estrutura: órgãos gestores da cultura; conselhos de política cultural; conferências de cultura; comissões intergestoras; planos de cultura; sistemas de financiamento à cultura; sistemas de informações e indicadores culturais; programas de formação na área de cultura e sistemas setoriais de cultura. Esses itens compõem um complexo e sofisticado sistema que, ao mesmo tempo em que permite formas de regulação, também prevê e valoriza a autonomia para os entes (estados e municípios) que o constituem. A sua criação foi um marco importante para a gestão cultural de cunho participativo. Na prática, no entanto, a aplicação do SNC ocorre de maneira lenta e, só agora, 11 anos depois, inicia-se uma maior aderência nacional ao plano, provocada – por sua vez – pela exigência de compromisso de adesão que a Lei Paulo Gustavo estabeleceu para que o pacto com estados e municípios pudesse ser firmado. Essa moeda de troca, foi uma maneira de realizar o que vinha se arrastando nos últimos anos.

Laura Bezerra, na mesa *Políticas Públicas para o patrimônio audiovisual: perspectivas e viabilidade*⁵² organizada pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, contou que foi durante a curta estadia de Juca Ferreira novamente no MinC⁵³ que a Associação acordou com o ministério a apresentação de uma versão inicial do Plano Nacional de Preservação, como uma ação contínua à elaboração do Plano Nacional de Cultura e da implementação do Sistema Nacional de Cultura, já realizados pelo Ministério. Após a entrega, o MinC se comprometeu em colocar essa primeira versão do PNP para consulta pública em seu site. Passada essa fase, uma Comissão mista seria formada com servidores do MinC e integrantes da ABPA para, por fim, consolidar a versão final do Plano com a intenção de que ele pudesse virar um projeto de

⁵¹ Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/sobre/o-que-e-o-snc/>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jEUQIgWQ0H0>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

⁵³ Juca Ferreira voltou a ser ministro da cultura no segundo mandato de Dilma Rousseff, entre o período de 01 de janeiro de 2015 a 16 de maio de 2016, quando – por fim – houve o golpe de Estado que derrubou a presidenta.

lei. Porém, 40 dias antes da reunião que teria como resultado a formação dessa Comissão, o Brasil vivenciou, mais uma vez em sua história, um golpe de Estado – o que minou as ações de cooperação iniciadas.

Após o golpe de Estado sofrido pela presidenta Dilma Rousseff, em 2016, seu vice-presidente Michel Temer (MDB) assumiu o cargo presidencial e – durante a sua gestão – o governo voltou ao ciclo de abraçar uma política liberal de diminuição do Estado. Em seu primeiro dia como presidente interino (2016 - 2018), Temer extinguiu o MinC e transformou-o em uma secretaria dentro do Ministério da Educação. A gestão da pasta ficou a cargo de Mendonça filho (UNIÃO), um dos principais articuladores do golpe, político de carreira que não possuía nenhuma aproximação com a cultura e com o setor cultural de maneira geral. A reação da sociedade e da classe artística foi imediata: prédios institucionais ligados à pasta foram ocupados em 21 capitais⁵⁴ em um movimento nacional intitulado “Fica MinC!”. Muitos artistas se mobilizaram realizando shows e apresentações, e cartas públicas foram escritas e divulgadas na mídia. O resultado de tamanha pressão foi a anulação da medida tomada por Temer: uma semana depois do ocorrido, o MinC voltou a existir como Ministério, dessa vez, sob a condução de Marcelo Calero (PSD). Nesses dois anos de governo interino, o MinC passou pela gestão de mais dois ministros: Roberto Freire (CIDADANIA) e Sérgio Sá Leitão (sem partido). Barbalho (2018), no artigo *Política cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no governo Temer* enxerga na atuação do MinC durante o governo interino, uma continuidade da política implementada por Ana de Hollanda, com foco na economia criativa – principalmente durante a administração de Sá Leitão. A instabilidade econômica e política – com um governo cuja taxa de reprovação popular chegou aos 82% – junto a um desinteresse da gestão, atingiu em cheio a cultura, fazendo com que não houvesse ações de destaque nesses dois anos.

É nesse contexto de convalescência que o MinC será mais uma vez golpeado, já no governo de Jair Bolsonaro (PL). Em 1 de janeiro de 2019, ao ser empossado, o então presidente – através da medida provisória nº 870 – extinguiu os Ministérios da Cultura, do Esporte e do Desenvolvimento Social e os uniu através do Ministério da Cidadania, sob a administração de Osmar Terra (MDB). Parte do discurso de campanha de Bolsonaro foi baseado em “enxugar a máquina pública”, cortar os ministérios significaria – em sua fala – parar de gastar o dinheiro

⁵⁴ Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/05/michel-temer-volta-atras-e-anuncia-recriacao-do-ministerio-da-cultura.html>. Último acesso em 08 de fevereiro de 2024.

público com estruturas superdimensionadas e cargos frutos de acordos políticos. A promessa de governar com apenas 15 ministérios nunca foi, no entanto, cumprida: Bolsonaro iniciou a gestão com 22 ministérios e a finalizou com 23. A cultura foi reduzida novamente à uma secretaria, dessa vez denominada Secretaria Especial da Cultura tendo sido primeiramente, como citado, vinculada ao Ministério da Cidadania e – posteriormente – transferida para o Ministério do Turismo.

A gestão de Bolsonaro, marcada pelo autoritarismo, pelo desrespeito à democracia, à Constituição e às instituições nacionais, foi extremamente danosa à cultura. A Secretaria Especial da Cultura passou pela administração de sete diferentes secretários⁵⁵ ao longo dos seus quatro anos de governo, e protagonizou episódios extremamente polêmicos. Um deles envolveu o então Secretário Roberto Alvim, que realizou – durante um pronunciamento público – um discurso de evocações nazistas, ao plagiar o ministro de propaganda da Alemanha Nazista, Joseph Goebbels⁵⁶. O vídeo provocou reação na Câmara, no Senado e no Supremo Tribunal Federal, além de ter repercutido na mídia e entre as diferentes esferas sociais, fazendo com que Alvim colocasse o seu cargo à disposição do governo.

Para o cinema, os anos de Bolsonaro como presidente foram desastrosos, pois foi promovido um projeto de desmonte que resultou em um grande retrocesso para o setor. Foram tomadas desde ações com forte efeito simbólico – como a retirada dos cartazes de filmes brasileiros da sede da Agência Nacional de Cinema (Ancine)⁵⁷ – até a interrupção de programas governamentais e um apagão de dados, com vários sites sendo retirados do ar. O Estado se posicionou de maneira antagônica aos artistas, no que Bolsonaro chegou a denominar como uma “guerra cultural”. Sua gestão se concentrou, portanto, em produzir publicamente um discurso extremamente conservador e violento que “fabricou” inimigos da moral, dos valores da família, dos valores cristãos. Com essa estratégia ele justificou perante o seu eleitorado, a destruição promovida no setor cultural e também em outras esferas da política brasileira, pois estaria em luta permanente contra esses personagens.

⁵⁵ Henrique Pires (01 de janeiro de 2019 – 21 de agosto de 2019); José Paulo Martins (21 de agosto de 2019 – 09 de setembro de 2019); Ricardo Braga (09 de setembro de 2019 – 06 de novembro de 2019); Roberto Alvim (07 de novembro de 2019 – 17 de janeiro de 2020); José Paulo Martins (17 de janeiro de 2020 – 04 de março de 2020); Regina Duarte (04 de março de 2020 – 10 de junho de 2020); Mário Frias (23 de junho de 2020 – 30 de março de 2022); Hélio Ferraz (30 de março de 2022 – 31 de dezembro de 2022).

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=61-99HUGbAs>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/ancine-retira-cartazes-de-filmes-nacionais-de-sua-sede-site/>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

Em 2019 o então presidente passou a articular modos de tirar do setor cinematográfico a sua autonomia. Uma das coisas que buscou realizar, mas que não conseguiu operacionalizar, foi a transferência da Ancine para Brasília, a fim de manter o órgão mais próximo dos seus correligionários. Ele também ameaçou publicamente a Agência, afirmando que se não pudesse colocar “filtros” em suas produções iria privatizá-la ou extingui-la⁵⁸. Em 2019, o Tribunal de Contas da União ordenou que fossem interrompidos todos os repasses de renda para novas produções, inclusive aquelas já aprovadas, até que as contas da Agência fossem colocadas em ordem⁵⁹. Como resultado dessa ação os editais da Ancine ficaram paralisados por três anos.

Além dos ataques à Agência, Bolsonaro também modificou a estrutura do Conselho Superior de Cinema, órgão colegiado que pertencia ao Ministério da Cultura e que depois migrou para o Ministério do Turismo. A descrição do CSC no site da Ancine, diz que o objetivo do mesmo é realizar “a formulação da política nacional do cinema, a aprovação de diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria audiovisual, e o estímulo à presença do conteúdo brasileiro nos diversos segmentos de mercado”⁶⁰. Ao reduzir o número de cadeiras dos representantes do setor de seis para três e o número de representantes da sociedade civil de três para dois⁶¹, o governo passou a ter maioria com sete ministros. A mudança fez parte das tentativas do governo de direcionar as políticas nacionais rumo a uma ideologia voltada para o nacionalismo esvaziado de significados e repleto de ataques aos direitos individuais. A declaração dada por Bolsonaro ao se pronunciar sobre as produções realizadas através da Ancine foi: “Não somos contra essa ou aquela opção, mas o ativismo não podemos permitir, em respeito às famílias”⁶². Posteriormente, quando questionado a respeito, o porta-voz do Palácio do Planalto – Rêgo Barros – afirmou que: “O presidente não censurará filmes patrocinados pela Ancine. No entanto, o governo também não patrocinará filmes que atentem contra valores éticos e morais tradicionais na nossa sociedade”⁶³. Em uma tentativa de realizar

⁵⁸ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-que-pretende-bolsonaro-ao-fechar-ancine-e-pautar-o-cinema-nacional/>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

⁵⁹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/tcu-manda-ancine-suspender-verbas-publicas-para-o-audiovisual.shtml>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

⁶⁰ Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/conselho-superior-do-cinema>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

⁶¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/bolsonaro-reduz-participacao-da-sociedade-civil-no-conselho-superior-do-cinema.ghtml>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

⁶² Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/se-nao-puder-ter-filtro-nos-extinguiremos-a-ancine-diz-bolsonaro.ghtml>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

⁶³ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/mudanca-no-fundo-de-fomento-mais-um-impasse-que-estrangula-cinema-nacional-em-2019-23828014>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

um jogo de palavras para esconder o que já estava sendo repercutido dentro do setor e na mídia, Barros acabou por confirmar: Bolsonaro queria estabelecer uma censura prévia às produções de tudo o que não fosse considerado próprio, por ele e por sua base, para o consumo do que eles denominavam como “família tradicional”. O que, em realidade, representou uma estratégia política de matar por inanição tudo o que pudesse ser considerado contrário à sua gestão. Houve também, nesse mesmo período, uma tentativa de interferência no FSA, quando se anunciou uma possível transferência da gerência do Fundo, da Ancine para a Secretaria Especial da Cultura. Como forma de paralisar qualquer ação ou repasse de verbas executado pelo FSA, Bolsonaro deixou o seu Comitê Gestor sem nomeação durante meses no ano de 2019, até que a mudança fosse realizada o que, por fim, não ocorreu⁶⁴.

A preservação audiovisual também foi atacada de frente por Bolsonaro, ação coerente com um governo que desprezou a cultura e que quis reescrever a história transformando ditadores em heróis. Esse ataque culminou no incêndio ocorrido em julho de 2021, em um dos galpões da Cinemateca Brasileira, localizado na Vila Leopoldina, em São Paulo. A Cinemateca vinha sendo gerida por uma Organização Social (OS) e, nesse tipo de gestão, o Estado deixa a cargo de uma instituição privada a responsabilidade administrativa de determinado órgão, fazendo o repasse de verbas para tal. Para que a administração público-privada ocorra de maneira eficiente, o Estado precisa possuir capacidade de acompanhamento e de avaliação sobre os serviços prestados. O que ocorreu com a Cinemateca mostra o oposto: a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp), ganhadora do edital público lançado por Temer em 2018, além de ter realizado uma administração que não agradou ao setor, também parou de receber o repasse financeiro do Estado no início de 2020. A partir deste momento, teve início um embate entre a Associação e o governo federal: enquanto a primeira dizia que o governo estava em dívida com ela, o mesmo alegava que o contrato entre as partes já havia sido finalizado e que, portanto, não teria como realizar o repasse da verba. A Acerp continuou pagando os salários dos funcionários até abril de 2020, com um fundo financeiro destinado a Cinemateca, mas depois desse período foi necessário fechar as portas da instituição e manter apenas o essencial para que o prédio pudesse continuar com um funcionamento interno mínimo.

Apesar da grande pressão social para que esse problema fosse solucionado, a Acerp entregou as chaves da Cinemateca para a Secretaria Especial de Cultura em agosto daquele

⁶⁴ Fonte igual à do link acima listado.

mesmo ano. O então Secretário, Mário Frias, alegou que, com o contrato encerrado, não haveria motivos para a Acerp continuar com o controle administrativo da Cinemateca. A Secretaria Especial da Cultura, no entanto, não abriu um novo edital público para seleção de uma nova OS e tampouco passou a administrar por conta própria o espaço. Com o prédio fechado e todos os trabalhadores afastados, surgiu um sério risco para a segurança do acervo. Diante dessa situação, o Ministério Público Federal ajuizou uma ação civil pública contra a União em julho de 2020. A ação foi motivada por alegações de estrangulamento financeiro e abandono administrativo, conforme reportado pela Folha de São Paulo⁶⁵ naquele mesmo mês. Essa medida legal buscava responsabilizar e pressionar a União a tomar medidas adequadas para proteger o acervo e garantir a manutenção adequada da instituição. A ação foi indeferida e exatamente um ano mais tarde, ocorreu o incêndio nos galpões da Vila Leopoldina. Apenas em novembro de 2021 foi aberto novo edital de seleção para a administração do local, o que proporcionou o retorno da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC).

O caso da Cinemateca Brasileira é um exemplo concreto da ação destrutiva do governo Bolsonaro para a cultura. Dentro da cruzada – em sua guerra cultural – o que ele não conseguiu legalmente extinguir, ele tentou debilitar. A violência do governo federal colocou em estado de enfretamento permanente os agentes do campo cultural. Ao mesmo tempo, a situação escancarou a problemática da centralização da preservação audiovisual no país. Durante um ano e meio a maior instituição de preservação brasileira esteve fechada e filmes e materiais correlatos provindos de todas as regiões do país estiveram sob o risco eminente de serem perdidos.

Como reação direta, uma ampla discussão pública passou a tomar forma diante desses fatos. A situação precária da Cinemateca Brasileira passou a ser pauta constante de matérias jornalísticas, causando comoção social e um senso de unidade em torno da instituição. Isso trouxe a temática da preservação audiovisual e do patrimônio – de modo geral – à tona. O fato de o Museu Nacional ter sofrido um incêndio em 2018, ocorrência também relacionada à falta de investimento, fez com que – ao menos naquele momento – acendesse na sociedade a consciência das consequências causadas pela perda dessas instituições.

⁶⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/associacao-diz-que-pedido-de-entrega-das-chaves-da-cinemateca-e-arbitrario.shtml>. Último acesso em: 13 de setembro de 2023.

Como dito anteriormente, a classe artística permaneceu em alerta durante os quatro anos do governo Bolsonaro. Passou a ser comum ver realizadores audiovisuais denunciarem as ações do presidente em festivais internacionais, ou escreverem cartas e manifestos que continham assinaturas tanto de produtores independentes, quanto de empresas de grande porte. Essa união também ajudou o setor a atravessar uma crise sem precedentes: a da pandemia do Covid-19. Nesse cenário, houve uma grande pressão civil e política que resultou na elaboração das leis emergenciais de apoio à cultura: A Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc e, posteriormente, a Lei Paulo Gustavo (LPG).

A Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020) foi sancionada em junho de 2020, com o objetivo de oferecer meios de transferência de renda para trabalhadores da cultura através de auxílio emergencial mensal, auxílio para manutenção de espaços artísticos, editais e prêmios, dentre outros. O projeto de Lei foi proposto pelo Senador Paulo Rocha (PT) e destinava 3 bilhões de reais para a cultura, sendo 1,5 bilhão para os estados e 1,5 bilhão para os municípios. Aos entes federados coube realizar o processo de escuta na construção dos editais, que deveriam apresentar uma maneira não burocratizada de possibilitar o acesso à verba pelos proponentes. Após a aplicação do que ficou conhecido como LAB I, veio a proposta do Projeto de Lei, n.º 1.518, de 2021, para instituir a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, que garantiria os mesmos investimentos para a cultura durante um período de cinco anos.

Após ser completamente vetada pelo governo federal, com o argumento de que a mesma seria prejudicial aos interesses públicos, o veto foi derrubado e a promulgação da Lei se deu em julho de 2022. A deputada que idealizou o projeto de Lei, Jandira Feghali (PCdoB) declarou à época que aquele seria um veto ideológico e não técnico, já que a Lei havia sido aprovada por ampla maioria na Câmara e por unanimidade no Senado⁶⁶. Já a Lei Paulo Gustavo não chegou a ser implementada durante o governo Bolsonaro, pois também sofreu veto por parte do ex-presidente em abril de 2022. Apesar de o Congresso ter conseguido derrubar o veto em julho daquele mesmo ano, o governo federal emitiu a Medida Provisória nº 1.135/2022, que agiu adiando o repasse das verbas numa clara tentativa de impedir a aplicação da Lei. No final de 2022, o Supremo Tribunal Federal decidiu pela suspensão da Medida Provisória e pela manutenção dos valores previstos no projeto de Lei.

⁶⁶ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/chico-alves/2022/05/05/veto-de-bolsonaro-e-ideologico-diz-deputada-que-criou-lei-aldir-blanc.htm>. Último acesso em: 05 de setembro de 2023.

Ela foi assinada somente em maio de 2023, já pelo atual presidente Lula que, ao contrário de Bolsonaro, declarou que a Lei seria “um instrumento de resgate do incentivo à cultura no Brasil, depois de anos de desmonte”⁶⁷. A LPG surgiu também como uma Lei de caráter emergencial, com a finalidade de ajudar a sustentar o setor durante a crise, injetando 3,8 bilhões na cultura, dinheiro advindo – em grande parte – dos superávits do FSA e também do Fundo Nacional da Cultura e que representa a maior dotação orçamentária já recebida pela cultura na história do país.

Para o campo da preservação do patrimônio audiovisual, a LPG representa a possibilidade de um incentivo financeiro inédito, pois o caráter descentralizado do edital faz com que se torne possível a realização de projetos, nas distintas linhas de atuação, de maneira ramificada nos municípios e estados da federação. Ainda que cada secretaria ou fundação cultural tenha autonomia para a escrita dos seus editais, a Lei prevê em seu artigo 6º o fomento de ações de preservação audiovisual:

Art. 6º Para dar cumprimento ao disposto no caput do art. 5º desta Lei Complementar, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios deverão desenvolver ações emergenciais por meio de editais, chamamentos públicos, prêmios ou outras formas de seleção pública simplificadas para:

[...]

III - capacitação, formação e qualificação no audiovisual, apoio a cineclubes e à realização de festivais e mostras de produções audiovisuais, preferencialmente por meio digital, bem como realização de rodadas de negócios para o setor audiovisual e para **a memória, a preservação e a digitalização de obras ou acervos audiovisuais**, ou ainda apoio a observatórios, a publicações especializadas e a pesquisas sobre audiovisual e ao desenvolvimento de cidades de locação⁶⁸. (BRASIL, 2022, [s.p.])

A execução da Lei, portanto, tem o potencial de trazer impactos transformadores. Durante a fase atual – de execução da mesma – foram registrados problemas em alguns estados relacionados à escrita de editais, seleção de propostas e considerações de recursos. Essas questões, no entanto, não serão abordadas nesta pesquisa porque estão ocorrendo concomitantemente à escrita da mesma, o que impede a coleta de dados sólidos. Ainda assim, é importante ressaltar que, se a maior parte dos estados e municípios de fato aprovarem projetos para a preservação audiovisual, irá ocorrer – pela primeira vez na história do país – ações voltadas para o setor sendo realizadas de forma simultânea e com incentivo financeiro do

⁶⁷ Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/noticias/2023/07/lei-paulo-gustavo-tem-adesao-de-todos-os-estados-e-de-quase-100-de-municipios>. Último acesso em: 05 de setembro de 2023.

⁶⁸ Grifo próprio.

Estado. Cada um desses projetos terá, por sua vez, uma habilidade inerente de frutificar novas ações e de realizar descobertas relacionadas a seus acervos locais.

A ABPA divulgou uma carta pública durante a realização do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura – I Encontro Nacional de Gestores de Cultura, em agosto de 2023⁶⁹, com o intuito de reforçar a importância da elaboração de editais que contemplem ações e projetos voltados para a preservação audiovisual, de acordo com o que está previsto no artigo citado acima. Além disso, na carta, a Associação chama a atenção para a urgência em se adicionar, nos editais de fomento, a “entrega de formatos de arquivo adequados para a preservação digital”. O documento também chama a atenção para:

A criação de editais públicos para a implantação da infraestrutura adequada para preservação. Seja compra, instalação, implantação, reforma e/ou incorporação de equipamentos relacionados à infraestrutura de preservação de materiais audiovisuais de diferentes suportes e padrões, à climatização de reservas técnicas, como também para a atualização tecnológica, no que se refere tanto à tecnologia analógica quanto à digital. (CARTA ABERTA, 2023, p.02)

Esse ponto chama atenção, pois é comum que os editais públicos voltados para o audiovisual não permitam a compra de equipamentos (somente aluguel), tampouco investimentos em infraestrutura física. Esse tipo de exigência relacionada ao uso da verba recebida não dialoga com as necessidades inerentes ao campo da preservação e reflete o fato de que, até o momento, a área não esteve no escopo dessas medidas. Aqui abro um parêntese para dizer que o projeto *Cinemaquina* só se tornou possível, por exemplo, porque o edital Itaú Rumos Cultural não possui esse tipo de veto. O Itaú também realiza um acompanhamento contínuo das propostas selecionadas, o que permite a readequação de rubricas quando necessário. Essa é uma forma de operação extremamente eficiente, pois no percurso de desenvolvimento de qualquer projeto é esperado que ocorram adaptações necessárias. Esse tipo de gerenciamento, só é possível como uma equipe gestora grande e preparada, uma realidade nem sempre presente nas secretarias e fundações de cultura dos estados e dos municípios. A LPG, no entanto, abre essa possibilidade de gestão, pois permite que 5% da verba recebida pelos entes federados seja utilizada para viabilizar a administração dos recursos, executar os processos de seleção e realizar o acompanhamento dos projetos até a finalização da prestação de contas.

⁶⁹Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cv93INygsZN/?img_index=1. Último acesso em: 07 de setembro de 2023.

Até agora, nota-se – pelo percurso que foi apresentado neste trabalho – que todas as ações de políticas culturais voltadas para o cinema se concentraram – principalmente – na produção, distribuição e exibição. Apesar de a preservação fazer parte da cadeia produtiva do audiovisual, nem sempre ela foi vista assim e, em realidade, essa percepção parece não ser tão óbvia para os trabalhadores da própria indústria cinematográfica e envolvidos nas demais áreas do cinema, até os dias de hoje. Há de se considerar, nessa análise, a relativa pouca idade da organização do setor de preservação audiovisual no país, somada à carência no campo da formação e ao fato de a preservação audiovisual encontrar dificuldades em ser vista como um setor que pode trazer retorno financeiro aos investimentos feitos pelo Estado, ainda que essa não seja a sua meta. Soma-se a esse cenário, o fato de que a característica do próprio MinC ao longo dos anos foi a de ser um ministério pequeno, dotado de pouco poder orçamentário e administrativo, e refém das instabilidades governamentais.

Em 2023 a cultura voltou a ter uma pasta ministerial própria, no retorno de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência. A escolha do presidente Lula para assumir o Ministério da Cultura, foi recebida com aprovação pelo setor: Margareth Menezes, uma mulher artista, negra e nordestina. Simbolicamente a escolha representaria uma mudança drástica em relação aos desérticos anos do governo anterior. Atualmente, o Ministério da Cultura tem atuado conforme a linha iniciada no primeiro mandato de Lula. A ministra Margareth Menezes, ao tomar posse, discursou sobre um movimento de recuperação do MinC⁷⁰:

E por quê o MinC foi extinto? Obviamente não foi porque ele é irrelevante, mas justamente pelo contrário: quem o extinguiu, sabe da nossa importância. Combate-se a cultura quando se quer um país calado, obediente. A cultura incomoda, a cultura mexe, a cultura desobedece, a cultura floresce e por isso ela é também expressão de democracia de direitos. Dela, a arte oxigena, porque revolve camadas profundas do nosso viver e do nosso ser, cultura e arte são ferramentas de transformação constante, independente das ações que tentaram brecá-las, quanto mais se tenta freá-las, mas desafiadoras e revolucionárias elas renascerão. (Menezes, 2023)

Através da sua fala, a ministra ilustra a disputa travada dentro do campo cultural nos últimos anos. Ainda nesse sentido, ela citou também o apoio que a cultura recebeu da população, dos meios de comunicação e dos congressistas durante o período em que o Ministério esteve fechado, sublinhando o reconhecimento da importância do MinC pela população brasileira. Assim, da mesma forma que Gil e Ferreira o fizeram anteriormente, ela

⁷⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m0Y_rjK2HB4. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

reconfigura o campo, situando o Estado como aliado e não mais como inimigo dos agentes culturais. Durante a sua fala, inclusive, a ministra se referiu a si mesma como cantora, deixando claro que a representação ministerial que assume se constrói a partir do seu lugar como artista.

A nova gestão do MinC colocou em sua formação estrutural duas novas diretorias dentro da Secretaria do Audiovisual: a Diretoria de Formação e Inovação Audiovisual e a Diretoria de Preservação e Difusão Audiovisual. A segunda apresenta as seguintes funções⁷¹:

- I - planejar, coordenar e avaliar ações relativas à preservação, recuperação, pesquisa e difusão do patrimônio audiovisual brasileiro;
- II - zelar pela preservação e tratamento das informações e dos acervos audiovisuais e iconográficos herdados ou administrados pela Secretaria do Audiovisual;
- III - monitorar a exibição obrigatória de conteúdos audiovisuais na rede de ensino, em cumprimento do disposto no § 8º do art. 26 da Lei 9.394, de 1996;
- IV - analisar e sistematizar iniciativas de divulgação do audiovisual brasileiro no exterior; e
- V - promover a participação de obras cinematográficas e audiovisuais brasileiras em festivais e apoiar os festivais de cinema e audiovisual no Brasil. (BRASIL, 2023)

A diretora responsável, Daniela Fernandes, esteve à frente da Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia (DIMAS) entre os anos de 2017 a 2023 e foi sob a sua gestão que foi instituída e inaugurada a Cinemateca da Bahia. Para a preservação audiovisual, ter uma diretoria dedicada à área representa uma vitória e um grande avanço dentro do campo, pois significa a ocupação de um espaço que até então lhe era negado. Os próximos anos possuem o potencial de serem fundamentais para a construção de bases sólidas de políticas públicas para o setor, pois teremos pela primeira vez alinhamentos inéditos: um contexto de maior consciência social e artística em relação a importância da preservação do patrimônio audiovisual, a injeção de verbas periódicas para a realização de projetos descentralizados a partir da Política Nacional Aldir Blanc, uma estruturação mais fortalecida do Sistema Nacional de Cultura e – por fim – uma diretoria voltada para a área, dentro do Ministério da Cultura.

A descrição de como ocorreu parte do processo de estruturação de políticas culturais no Brasil não pretendeu englobar todos os acontecimentos das últimas décadas, tampouco realizar um aprofundamento em cada um dos fatos abordados. A complexidade da dinâmica do campo

⁷¹ Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/competencias-da-secretaria-do-audiovisual>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

cultural, somado ao longo período temporal examinado, impossibilitaria esse tipo de empreitada dentro deste trabalho. O panorama nacional traçado acima intencionou – mais do que nada – ser uma ferramenta para tentar compreender a atuação dos agentes culturais e as conjunturas a partir das quais determinadas posturas políticas foram tomadas ao longo dos distintos períodos de gestão cultural aqui abordados.

Percebe-se através do histórico brasileiro, a fragilidade e a instabilidade das políticas públicas culturais. Em realidade, fica nítido que a história do país é marcada por constantes ataques à democracia, sendo atravessada por uma disputa política que tem se mostrado cada vez mais polarizada – reflexo do próprio cenário mundial. O desafio da cultura nacional têm sido sobreviver na corda bamba das mudanças governamentais: se, por um lado, a cultura é sempre a primeira a receber cortes, seja sob uma perspectiva neoliberal de entrega ao mercado, ou através da perseguição ideológica – como a que foi enfrentada nos períodos ditatoriais e durante o governo de Jair Bolsonaro, é imprescindível que seja sublinhada a força que os agentes culturais conseguiram construir ao longo das últimas décadas.

Esse fortalecimento surge também, mas não só, como resultado de ações estatais. Nesse sentido, faz-se referência às gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira à frente do MinC, que priorizaram o diálogo entre os agentes do campo (o Estado, as instituições, a sociedade civil e os artistas), na busca de uma construção participativa, com bases sociais e democráticas, fortalecendo investimentos realizados na cultura – através das políticas de regionalização, do processo de escuta dos agentes, da criação de editais para as diferentes linguagens artísticas e da instituição simbólica do MinC como a “casa da cultura brasileira”. Ao instrumentalizar esses agentes, o MinC agiu ativamente para preparar o terreno no qual poderiam ser semeadas as políticas públicas de Estado e não de governo. Isso traria aos agentes a possibilidade de fazer a leitura dos códigos políticos, como descreve Bourdieu (2012), dando a eles a possibilidade de entender estrategicamente como se posicionar melhor frente aos desafios postos. Com o campo mais fortalecido, organizado, descentralizado e melhor instrumentalizado se tornou difícil realizar o desmonte do setor cultural durante as mudanças políticas e governamentais que ocorreram posteriormente. Isso pôde ser visto nas diferentes situações nas quais o governo precisou recuar diante de medidas impopulares de cortes e bloqueios para a cultura.

Ao mesmo tempo é importante ressaltar que, mesmo durante a administração dos governos de esquerda, a preservação audiovisual não alcançou o merecido *status* dentro da cultura e das políticas públicas. O reconhecimento da importância da salvaguarda desse material

não se deu de forma plena, carecendo de materialidade, e o foco nos investimentos para o audiovisual permaneceu seguindo uma lógica produtivista. O repasse de verbas, quando ocorreu, se concentrou na estruturação da Cinemateca Brasileira e – mesmo para ela – não teve continuidade. O governo federal, através do MinC e da SAV, não traçou nenhum planejamento voltado para a área, tampouco a incluiu nos programas de descentralização focados no audiovisual.

Assim, ao olhar a nossa história, nota-se que a falta de uma cultura preservacionista para o audiovisual se expressa de maneira incisiva na carência de políticas públicas de Estado voltadas para a área. O que o país vivenciou até hoje foram experiências pontuais que não entregam o que o campo da preservação necessita: continuidade, orçamento, estabilidade para contratação de funcionários, formação e treinamento, etc. A nova formatação do MinC, com uma diretoria de Preservação e Difusão dentro da SAV, somada aos avanços no Sistema Nacional de Cultura nos estados e municípios, juntamente com os futuros impactos causados pelas Leis Emergenciais – caso seus recursos sejam corretamente aplicados – podem, no entanto, trazer melhorias substanciais para o setor. Entendo a educação como um ponto basilar neste processo, sendo o pilar de uma conscientização horizontalizada em relação ao valor do patrimônio audiovisual, portanto irei abordar a temática do ensino da preservação audiovisual no próximo tópico.

2.3 A Preservação Audiovisual nas Instituições de Ensino Superior

A preservação audiovisual é uma atividade multidisciplinar, que envolve diferentes áreas do saber: cinema, museologia, história, ciência de dados, técnicas laboratoriais, etc. Um dos fatores que afetam diretamente a sua prática no país é a carência de espaços de ensino com formações que abarquem o campo, gerando não só a falta de profissionais, como também um desconhecimento generalizado sobre o tema em áreas que, em realidade, deveriam abraçá-la. No ensino superior de Cinema e Audiovisual, o foco aqui deste tópico, uma disciplina dedicada ao assunto é ainda difícil de ser encontrada, apesar da existência da Resolução núm. 10/2006 do Conselho Nacional de Educação⁷² que, como aponta Laura Bezerra em seu artigo *A*

⁷² Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/escola-de-gestores-da-educacao-basica/323-secretarias-112877938/orgaos-vinculados-82187207/12991-diretrizes-curriculares-cursos-de-graduacao>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

Preservação Audiovisual no Brasil Contemporâneo (2010), orienta as instituições de ensino superior (IES) a adotarem uma estrutura curricular que abarque a preservação.

A referida Resolução, é – no entanto – bastante genérica no que diz respeito à indicação sobre a aplicação e condução do ensino da preservação audiovisual:

Art. 3º O egresso do curso de Cinema e Audiovisual deve estar capacitado nas seguintes áreas:

- a) Técnica e formação profissional – voltada para a formação prática, habilita o aluno a atuar profissionalmente nas áreas de Direção, Fotografia, Roteiro, Produção, Som, Edição\Montagem, Cenografia e Figurino, Animação e Infografia.
- b) Realização em cinema e audiovisual – voltada para o desenvolvimento de projetos de produção de obras de diferentes gêneros e formatos, destinados à veiculação nas mídias contemporâneas.
- c) Teoria, análise e crítica do cinema e do audiovisual – voltada para a pesquisa acadêmica nos campos da história, da estética, da crítica e **da preservação**.
- d) Economia e política do cinema e do audiovisual – voltada para a gestão e a produção, a distribuição e a exibição, as políticas públicas para o setor, a legislação, a organização de mostras, cineclubes e **acervos**, e as questões oriundas do campo ético e político.

[...]

Art. 6º O currículo do curso de Cinema e Audiovisual de cada IES deve conter atividades acadêmicas que contemplem os seguintes eixos:

1. Realização e Produção – eixo que contempla o desenvolvimento de obras audiovisuais de diferentes gêneros e formatos, destinados à veiculação nas mídias contemporâneas; incorpora ainda o uso e o desenvolvimento de tecnologias aplicadas aos processos de produção e difusão do audiovisual.
2. Teoria, Análise, História e Crítica – eixo que proporciona que o exercício da análise do objeto aborde o pensamento histórico e estético acerca do cinema e do audiovisual por meio do exame das diferenças e das convergências entre os processos históricos dos diferentes meios, e que incide também sobre **o campo da organização de acervos**.
3. Linguagens – eixo que abarca a análise da imagem em seus diferentes suportes, apontando para a especificidade estilística de cada meio e contribuindo para a elaboração de juízos críticos dos produtos audiovisuais.
4. Economia e Política – eixo pautado pelas questões ligadas à gestão e à produção, à distribuição e à exibição, levando-se em conta o potencial de inovação tecnológica da área. Contemplam ainda as questões referentes à ética e à legislação, como também as políticas públicas para o setor, incluindo as de **preservação e de restauração dos acervos**.
5. Artes e Humanidades – eixo interdisciplinar, voltado para as Artes (teatro, artes plásticas, etc.) e as Humanidades (história, literatura, comunicação, etc.) (BRASIL, 2006)⁷³.

Apesar de estar citada mais de uma vez no texto, a preservação aparece pincelada dentro de outras áreas maiores, deixando um espaço aberto para que as IES possam se sentir menos pressionadas a seguir a orientação. Ela surge em quatro momentos no documento: duas vezes no artigo 3º, que estabelece as áreas do conhecimento em que o egresso do curso de cinema deve estar capacitado, dentro dos itens “Teoria, Análise e Crítica do Cinema e do Audiovisual”

⁷³ Todos os grifos assinalados nesta citação foram feitos pela autora.

e “Economia e política do audiovisual” e, posteriormente, no artigo 6º, que discorre sobre as atividades acadêmicas que devem estar presentes no currículo dos referidos cursos. Nesse segundo momento a preservação aparece dentro do item “Teoria, Análise, História e Crítica”, de maneira tímida, referida como “o campo da organização dos acervos” e também dentro do item “Economia e Política”, que se detêm sobre os estudos relacionados às políticas públicas para o setor audiovisual. Nos quatro casos, o ensino da preservação audiovisual está diretamente ligado ao campo teórico, como uma subárea a ser abordada.

Nota-se também que, no documento, há uma maior ênfase direcionada à produção, o que caminha em paralelo ao modo como as políticas públicas e, especialmente o mercado, tem tratado o cinema ao longo das décadas. De acordo com Bezerra (2010), a preservação audiovisual no país começou a se desenvolver de maneira mais organizada na primeira década dos anos 2000. Ela cita como exemplos, entre outras coisas, a realização da primeira Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP), no ano de 2006, a criação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), em 2008, a escrita da primeira carta de Ouro Preto, também no ano de 2008 e destaca que o documento publicado pelo CNE surge dentro deste contexto.

No início dos anos 2000 ocorreu também uma reestruturação dos cursos de Comunicação Social no país. Houve, naquele período, uma discussão nacional a respeito das habilitações⁷⁴ que formavam o bacharelado em Comunicação Social, estando entre elas a habilitação em Cinema ou Cinema e Audiovisual⁷⁵. Foi esse o cenário que deu nascimento a esta resolução da CNE. Apesar de me debruçar sobre esta resolução com um olhar crítico, abrigada pelo privilégio da distância temporal, ressalto que este documento representou um avanço para o ensino de Cinema e Audiovisual na medida em que estabeleceu as suas diretrizes curriculares – defendendo, portanto, as suas especificidades e a sua importância. Enxergo, assim, a sua publicação como uma conquista da mobilização promovida pelo Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (Forcine) naquele período. O parecer⁷⁶, divulgado juntamente com as normativas, ilustra um pouco aquele momento ao destacar o modo de construção do estudo que resultou na escrita do documento:

⁷⁴ De modo geral as habilitações listadas para a Comunicação Social são: Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Rádio e Tv e Cinema e Audiovisual. Importante dizer, porém, que o curso de Cinema nem sempre está ligado à Comunicação Social. Em algumas universidades ele aparece dentro do departamento de Artes e em outras, figura de maneira independente em relação às demais graduações

⁷⁵ A nomenclatura do curso varia de acordo com cada IES.

⁷⁶ Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/pces044_06.pdf. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

A proposta de Diretrizes Curriculares para os Cursos Superiores de Cinema e Audiovisual foi longamente discutida pela Comissão Especial criada pela SESu/MEC, em setembro de 2004, composta por representantes do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema Audiovisual (FORCINE), da Universidade de São Paulo, da Universidade de Brasília, da Universidade Federal de Minas Gerais, da Universidade Federal Fluminense, da Universidade Federal do Ceará, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, da Universidade Federal da Bahia, além de membros da própria Secretaria de Ensino Superior. Essas instituições de ensino são as principais escolas de cinema no Brasil e mantêm, há muitos anos, uma significativa produção acadêmica e extracurricular. (Mello, 2006, p. 01)

O documento fala ainda que a Comissão Especial defendeu o desmembramento dos cursos de cinema e audiovisual da Comunicação Social, visando “uma conformação autônoma de um campo de conhecimento” (2006, p. 02). Agora, 17 anos depois da sua publicação, acredito ser necessário que se faça uma revisão do referido texto, buscando entender o que precisa ser atualizado. É importante avaliar a maneira como as IES avançaram (ou não) no ensino do cinema nessas quase duas décadas que se passaram, incluindo nesse processo uma séria reflexão acerca da inserção real do ensino da preservação audiovisual em seus cursos.

A Forcine mantém disponibilizada em seu site⁷⁷ algumas pesquisas realizadas pelo Fórum que poderiam nortear esse caminho: um mapeamento da estrutura curricular dos cursos de cinema e audiovisual no Brasil, realizada em 2011, e a atualização da listagem desses mesmos cursos feita em 2016. A pesquisa mais recente⁷⁸, realizada pelo Fórum em parceria com a Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual (Socine), é do ano de 2020 e teve como intuito a elaboração das Diretrizes para Implementação de Políticas para a Diversidade nas Escolas de Cinema e Audiovisual Brasileiras. O texto introdutório do *e-book* resultante desse trabalho, escrito pelas professoras Alessandra Meleiro e Tainá Xavier, explica a metodologia utilizada:

Em 2020, a entidade, em parceria com a Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), mapeou corpos docentes e técnicos das escolas de audiovisual brasileiras (Bacharelados, Tecnólogos, Licenciaturas, Especializações e Cursos livres), identificando políticas, iniciativas, projetos e coletivos que trabalham com diversidade e acessibilidade nas escolas. Tal iniciativa visa à coleta de dados, demandas e sugestões para a formulação do documento de Diretrizes (Meleiro; Xavier, 2020, p. 08).

A pesquisa também traz em seu corpo dados sobre a regionalização dos cursos de Cinema e Audiovisual no país e, apesar de investigar informações de IES em conjunto com

⁷⁷ <http://www.forcine.org.br/site/publicacoes/gerais/>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

⁷⁸ O site da Forcine indica que a segunda parte da pesquisa foi iniciada no ano de 2021. Em 13 de junho de 2023 enviei um e-mail para o Fórum solicitando informações sobre a publicação deste novo material e, em 26 de junho do mesmo mês, recebi uma resposta indicando que o novo e-book ainda estava em processo de diagramação.

cursos livres e técnicos, os números dialogam com o cenário de centralização encontrado no mercado audiovisual. Metade dos cursos estão localizados no Sudeste e os 50% restantes se dividem entre as demais regiões: 18,5% no Sul, 16,5% no Nordeste, 13% no Centro-Oeste e 1,9% no Norte.

Uma das falas citadas no *e-book*, proferida pelo pesquisador Djalma Ribeiro durante o XVI Congresso Forcine, evidencia uma das consequências deste tipo de cenário: “Se temos uma concentração maior de escolas de cinema, de audiovisual e de comunicação em uma região do país, fica muito centralizado e muitas vezes essas pessoas têm que se desterritorializar. [A pessoa] tem que sair do Norte, do Nordeste para ir para o Sudeste” (*Id., Ibid.*, pg. 29). Como pesquisadora da área de cinema e realizadora audiovisual posso compartilhar a minha própria experiência ao relatar que a maior parte dos cursos que realizei, foram acessados fora do meu estado (Sergipe). Pude optar, em minha trajetória, por buscar as práticas relacionadas ao fazer cinematográfico da minha região, porém entendo que isso foge à regra e se reflete no fato das nossas historiografias escaparem por nossos dedos à medida em que nos deslocamos não apenas geograficamente, mas muitas vezes também colonialmente. Com isso, enfatizo o quanto a forma como a educação está estruturada pode ajudar a revolucionar ou a sedimentar espaços e situações de desprivilegio.

2.3.1 Mapeamento do ensino da preservação audiovisual nas IES nordestinas

Neste estudo, foi realizado um levantamento sobre a presença de disciplinas voltadas para o ensino da preservação audiovisual dentro dos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual nas IES nordestinas. As seguintes informações foram encontradas:

- **Bahia:** Possui 05 universidades que oferecem o curso de graduação de Cinema e Audiovisual, sendo delas três particulares (Centro Universitário Jorge Amado, Universidade Salvador e Centro Universitário UNIFTC) e duas públicas (Universidade Federal do Recôncavo Baiano e Universidade Federal da Bahia). Nenhuma delas oferece disciplinas voltadas para a preservação audiovisual.

- **Sergipe:** A Universidade Federal de Sergipe (UFS) conta com uma graduação em Cinema e Audiovisual e com um curso de mestrado através do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE). O curso de graduação não possui, em sua grade curricular, disciplinas voltadas para a área e o mestrado não tem, atualmente, nenhum grupo de pesquisa que trabalhe com o tema. Através do projeto *Cinemaquina* – do qual o departamento

de Comunicação Social da UFS é parceiro – pretende-se iniciar um trabalho de inserção do ensino sobre o patrimônio audiovisual nos cursos de graduação e mestrado. Uma das maiores dificuldades encontradas neste trajeto é a falta de professores que tenham conhecimento/experiência na área e/ou que consigam e queiram integrar a preservação nas matérias que já lecionam.

- **Alagoas:** Não foi encontrada nenhuma instituição de ensino superior que ofereça curso de Cinema e Audiovisual.

- **Pernambuco:** Possui duas universidades que oferecem o curso de Cinema e Audiovisual, sendo uma delas particular (Centro Universitário AESO Barros Melo) e a outra pública (Universidade Federal de Pernambuco). A Universidade Barros Melo inclui a preservação audiovisual em seu currículo. Ao entrar em contato com a coordenação obtivemos acesso à ementa que nos informa que a disciplina, chamada Preservação Audiovisual, é ofertada no sétimo semestre, possui carga horária de 35h – sendo 25h teóricas e 8h práticas. O documento também traz o objetivo da mesma:

O foco principal [da disciplina] é permitir que o aluno reconheça os processos de restauração de filmes de acervos em estado avançado de deterioração, a transferência de materiais em suporte de nitrato de celulose para suporte de segurança (poliéster) e a confecção de cópias (matrizes ou reproduções para empréstimo), até chegar aos dias de hoje, com as digitalizações de acervos, e a recuperação de cópias analógicas.⁷⁹

O conteúdo programático, não deixa claro como as 8h práticas seriam executadas:

Estudo sobre os arquivos de filme; A preservação audiovisual enquanto aspecto da política cultural; Restauração e preservação: uma nova dimensão da criação estética e artística; O papel da FIAF na preservação de filmes; A criação de uma nova prática: os laboratórios de restauração; A restauração na era digital; A restauração do filme “Limite”: uma experiência representativa; Cinema de arquivo e arquivo de cinema; As nossas matrizes; Estudo dos principais acervos: referência cinemateca Brasileira e Pernambucana; A perspectiva da preservação do audiovisual no Brasil; Centro de documentação CEDOC; Emissoras televisivas; Preservação de arquivos sonoros.

Já o planejamento de aulas está apresentado da seguinte maneira:

Aulas expositivas dialogadas. Leitura e discussão de material bibliográfico. Exibição de filmes, nos quais são trabalhadas, de maneira diferenciada, as noções de preservação e restauração. Seminários.

⁷⁹ Ementa da disciplina *Preservação Audiovisual*, obtida através de troca de e-mail com a coordenação do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Barros de Melo. O documento encontra-se disponível para consulta na seção de anexos desta tese.

Apesar de constar no conteúdo programático o estudo de acervos utilizando como referência a Cinemateca Pernambucana, não foi encontrado durante o estudo de caso realizado sobre a instituição (e apresentado no próximo capítulo) nenhum projeto de parceria com essa universidade. Essa poderia ser uma forma de a disciplina ganhar contornos mais práticos e, ao mesmo tempo, de auxiliar na formação de novos funcionários para a instituição.

Já a UFPE não tem, entre suas disciplinas obrigatórias, o ensino da preservação audiovisual. No entanto, encontramos entre a lista de eletivas a disciplina “Memória e Preservação Audiovisual”. De acordo com a descrição, que aparece no Relatório do Perfil Curricular do curso, a disciplina aborda “O papel da memória para a compreensão das sociedades contemporâneas. A importância social e política da memória e a necessidade de sua preservação e difusão. As diferentes plataformas de preservação audiovisual”.

Figura 3 - Informações sobre a disciplina Memória e Preservação Audiovisual da UFPE.

CO915- MEMORIA E PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL	ELETIVO	0	30	30	60	3.0
PRE-REQUISITO:	Não há Pré-Requisito para esse Componente Curricular.					
CO-REQUISITO:	Não há Co-Requisito para esse Componente Curricular.					
REQUISITO DE CARGA HORÁRIA:	Não há Requisito de Carga Horária para esse Componente Curricular.					
EMENTA:	O papel da memória para a compreensão das sociedades contemporâneas. A importância social e política da memória e a necessidade de sua preservação e difusão. As diferentes plataformas de preservação audiovisual.					

Fonte: Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

De acordo com o documento, a carga horária seria dividida entre 30h de conteúdo teórico e 30h de prática. O documento é bastante vago, no entanto, e não informa como essas horas seriam preenchidas. Também não foi possível confirmar se a disciplina vem sendo ofertada.

- **Paraíba:** A Universidade Federal da Paraíba (UFPB) possui o curso de Cinema e Audiovisual, mas o mesmo não conta com uma disciplina voltada para o campo da preservação audiovisual em sua grade curricular ou em sua lista de disciplinas optativas/eletivas.

- **Rio Grande do Norte:** A Universidade Potiguar (Unp) oferece o bacharelado em Cinema e Audiovisual. O curso é voltado para a área de produção e não possui disciplina de preservação audiovisual.

- **Ceará:** A Universidade Federal do Ceará (UFC) possui um bacharelado de Cinema e Audiovisual dividido em três linhas: Teorias e Estéticas do cinema e audiovisual; Criação e Realização e, por fim, Orientação (direcionada ao trabalho de conclusão de curso). Nenhuma das linhas, no entanto, traz a disciplina de preservação audiovisual. Em Fortaleza, a Universidade de Fortaleza (Unifor) oferece o bacharelado em Cinema e Audiovisual, sem

incluir – no entanto – a preservação audiovisual entre as disciplinas obrigatórias ou optativas/eletivas.

- **Piauí:** Não foi encontrada nenhuma instituição de ensino superior que ofereça o curso de Cinema e Audiovisual.

- **Maranhão:** Não foi encontrada nenhuma instituição de ensino superior que ofereça o curso de Cinema e Audiovisual.

Esse mapeamento nos mostra que dos nove estados da região, três não possuem curso de ensino superior na área de cinema. Dos 11 cursos de cinema encontrados, apenas dois (localizados no mesmo estado) incluíram disciplinas voltadas para a preservação audiovisual. O debate sobre o ensino da preservação nos cursos de cinema é complexo e passa desde a falta de professores com especialização na área, ao orçamento limitado das IES, até a falta de estrutura física para as aulas práticas. O que não pode deixar de ser dito, no entanto, é que a inserção de uma disciplina como essa envolve também um pensamento político que os departamentos dos cursos precisam assumir. É fundamental entender a preservação como parte integrante da cadeia produtiva do audiovisual e perceber que é necessário que os estudantes possam trabalhar com ela desde o momento de feitura dos seus trabalhos na universidade, o que auxiliaria, inclusive, no processo de gestão dos filmes universitários de cada instituição.

2.3.2 Caminhos possíveis a serem trilhados nas IES

Um modelo bem-sucedido de inserção da preservação audiovisual na universidade é encontrado na Universidade Federal Fluminense, a partir da experiência do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA) que funciona dentro do Departamento de Cinema e Vídeo. O professor Rafael de Luna (2022), ao analisar a experiência do LUPA, explica que o mesmo nasceu como fruto da disciplina “Preservação, Restauração e Políticas Audiovisuais”, implementada no ano 2005 (inicialmente como disciplina optativa, se tornando posteriormente obrigatória) a partir de uma reforma da estrutura curricular do curso de cinema. O pesquisador conta que “as primeiras discussões do que viria a ser o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual se deram em 2014, por professores do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF” (LUNA, 2022, p. 435), nove anos – portanto – depois da inserção da disciplina de preservação. Ter o LUPA como um dos desdobramentos da disciplina de preservação

audiovisual é a demonstração concreta dos bons resultados que podem ser obtidos a partir da inserção de uma disciplina dedicada ao tema dentro dos cursos universitários.

Os cursos de graduação, de modo geral, possuem disciplinas optativas abertas, usualmente denominadas como “Seminários Temáticos” ou variações do tipo. Elas são ofertadas de modo que os professores possam – de maneira mais livre – oferecer conteúdos que não estariam inicialmente previstos na grade curricular, mas que são de interesse do seu corpo docente e discente. Esse – a exemplo de como ocorreu na UFF – esse é um caminho válido para que os departamentos possam gradualmente inserir a preservação audiovisual nos cursos de cinema, mas é importante frisar que o objetivo final deve ser o de assumir a disciplina como parte do currículo obrigatório, com a intenção clara de trazer continuidade ao ensino e às iniciativas que podem surgir dentro dessas matérias.

Uma outra maneira de aproximar a preservação audiovisual dos cursos de cinema é através das atividades de extensão⁸⁰. A Resolução núm. 07, de 18 de dezembro de 2018, também do Conselho Nacional de Educação, estabeleceu que os cursos universitários precisam dedicar 10% da sua carga horária total a esse tipo de atividade. Em seu artigo *Dilemas e desafios da formação em preservação*, o professor e pesquisador João Luiz Vieira discorre sobre a importância da formação teórico-prática à qual os profissionais em preservação deveriam ter acesso:

A inseparável articulação entre prática e teoria em níveis avançados seria proposta por um currículo inovador que levasse em conta o trabalho direto, de campo, dentro dos arquivos, com os diferentes suportes audiovisuais, independentemente da tecnologia, formatos, janelas, plataformas; no aperfeiçoamento dos métodos de análise e diagnóstico dos diferentes tipos de danos físicos e deterioração; no planejamento e desenvolvimento de estratégias técnicas específicas de restauração e conservação que possam dar conta da multiplicidade de materiais audiovisuais atuais e do passado, e, simultaneamente em disciplinas dentro das universidades que proponham uma formação ampliada voltada para a história (do cinema e do audiovisual brasileiros e mundiais), a teoria, a crítica e pesquisa. A pesquisa, em especial, deverá ser pensada sempre em sua gestão e articulada a programas específicos de apoio, locais, nacionais e internacionais, como as fundações estaduais de apoio, o CNPq, a Ancine, a Finep, o Iphan, a Fiaf, entre outros. E também, nesse currículo necessariamente interdisciplinar, a ênfase deverá considerar a sustentabilidade dos arquivos e cinematecas, e implicar procedimentos de gerenciamento de coleta, política e ética das aquisições, entre outras disciplinas já consagradas na arquivologia e documentação, como catalogação, processamento de informações audiovisuais, etc. (Vieira, 2015, p.190)

⁸⁰ Apesar de este tópico estar centrado nas IES, retorno aqui à Cinemateca Potiguar (já citada no tópico anterior), do IFS-Natal, como um bom exemplo de projeto de extensão ligado à preservação audiovisual.

Uma formação com essas características – ancorada no princípio da extensão universitária – poderia estimular o desenvolvimento de uma expertise local que conseguiria, dentre outras coisas, pensar os problemas regionais da preservação audiovisual. Questões como umidade, temperatura, acervos localizados em prédios sem estrutura de conservação e demais especificidades, poderiam ser encarados como ponto de partida dentro da experiência prática.

Outro exemplo universitário, agora sediado no Nordeste, é o do projeto “Cinema Paraibano: Memória e Preservação” que resultou na digitalização de filmes paraibanos, além da feitura de um site (atualmente fora do ar) e na publicação de um livro. Esse trabalho, assim como o LUPA, é o desdobramento de uma semente plantada na universidade: no ano de 1979 o documentarista Jean Rouch, através da Associação Varan de Paris, fechou um convênio com a Universidade Federal da Paraíba para a fundação do Núcleo de Documentação Cinematográfica, o NUDOC. O Núcleo possuía um Atelier de Cinema Direto onde os alunos da universidade recebiam uma formação em cinema direto e tinham acesso a um estúdio no Centro de Formação em Cinema Direto de Paris. A partir dessa cooperação vários filmes na bitola super-8 foram produzidos pelo Atelier.

Entre os anos de 2012 e 2013 professores dos departamentos de cinema e de antropologia da UFPB se uniram para realizar uma pesquisa acerca da produção audiovisual da Paraíba. De acordo com o texto introdutório do livro “Cinema e Memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980”, “a ideia foi ‘tornar público’ (no sentido de dar ao público o direito de ter acesso) filmes e registros que foram feitos na década de 1970 e ao longo de 1980 e que estavam depositados nos acervos do NUDOC, na UFPB, além de arquivos particulares” (Falcone, 2013, p. 07). A iniciativa teve patrocínio do Programa Petrobrás Cultural e envolveu diferentes etapas da preservação audiovisual, como pesquisa, catalogação e digitalização.

Recentemente ocorreu, durante a realização do XXVI Encontro da Socine, a primeira reunião para discutir a formação de uma rede de arquivos universitários. O convite para a mesma foi divulgado nas listas de *e-mail* da Socine e também da ABPA, e apresentou o seguinte texto:

Convite - Reunião Rede de Arquivos Universitários
 A preservação audiovisual é uma questão fundamental no âmbito do ensino, pesquisa e extensão em cinema e audiovisual. A introdução das primeiras disciplinas sobre preservação audiovisual em alguns cursos de graduação em cinema e audiovisual do Brasil, há mais de vinte anos, foi um marco fundamental para a maior consciência sobre o tema. Entretanto, é necessário continuar avançando, especialmente após o retrocesso ocorrido nas políticas públicas para o setor nos últimos anos e diante do desafio da expansão e descentralização da salvaguarda da memória audiovisual em todo o país.

Diante disso, foi programado para o Encontro da SOCINE, na quarta-feira, dia 8/11, às 14h30, uma reunião de trabalho para discutir a possibilidade de criação de uma rede nacional de arquivos audiovisuais universitários. O objetivo da reunião é aproximar professores e pesquisadores que já desenvolvem ou tem interesse em desenvolver atividades no campo da preservação audiovisual em suas instituições com a finalidade de criar um grupo de trabalho para pensar e propor ações que ampliem iniciativas de ensino, pesquisa e extensão em preservação audiovisual nas universidades brasileiras, em todo o território nacional. A justificativa para a reunião é a crença na importância das universidades, em particular das graduações em cinema e audiovisual, na preservação do audiovisual nacional, inclusive a produção universitária realizada no âmbito dos próprios cursos.

Conforme relato de Diogo Velasco, um dos professores participantes⁸¹, estavam presentes neste encontro professores universitários e um representante da Secretaria do Audiovisual (SAV). Segundo Velasco, durante a reunião, foram compartilhadas as experiências de cada docente, relacionadas às suas respectivas instituições de ensino, e foram discutidas formas para construir coletivamente uma rede de professores e pesquisadores comprometidos em propor modos de inserir a preservação dentro da universidade. De acordo com notícia publicada no site da Socine⁸², a criação da Rede Universitária de Acervos Audiovisuais (RUAAV) foi aprovada durante a Assembleia Geral promovida pela entidade, “com o objetivo de ser um espaço de troca e discussão sobre preservação audiovisual no âmbito das universidades, particularmente dos cursos de cinema, artes e comunicação.”

Esses exemplos nos apontam caminhos que podem ser percorridos para trazer a preservação audiovisual, de maneira permanente e oficial, para a universidade. Os desafios estão postos: falta de recursos financeiros, falta de pessoal qualificado, falta de estrutura física e, em boa medida, falta de consciência política em essência, por parte dos departamentos de cinema. Ao mesmo tempo é imprescindível, enxergar a universidade como um local de potência⁸³ a ser explorado para que seja possível estruturar do ponto de vista teórico e prático os nossos próprios protocolos de preservação audiovisual, adequados às nossas realidades e também, claro, às nossas limitações.

⁸¹ Relato colhido através de conversa informal com Diogo Velasco, professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

⁸² Disponível em: <https://www.socine.org/2023/11/ingresso-na-lista-da-rede-universitaria-de-acervos-audiovisuais-ruaav/>. Último acesso em: 09 de fevereiro de 2024.

⁸³ Queremos ressaltar que esse tópico é focado nas IES, porém presenciamos durante a pandemia do Covid-19 no Brasil um fenômeno interessante de cursos on-line. A própria Associação Brasileira de Preservação Audiovisual utilizou bastante essa ferramenta, ajudando a difundir de maneira mais horizontal o conhecimento sobre o tema.

3 Preservação audiovisual no Nordeste ou Como preservar o que não se conhece e como conhecer o que não está preservado?

Neste capítulo, direciono o foco da discussão para as políticas públicas de preservação audiovisual no Nordeste. A base para esta análise serão os planos estaduais e municipais de cultura dos estados e das capitais nordestinas⁸⁴ e alguns indicadores por nós formulados e descritos mais adiante. Também serão apresentados em paralelo, como forma de estabelecer um corpo para este estudo, o Plano Nacional de Cultura, publicado em 2010, durante a gestão ministerial de Juca Ferreira, o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual publicado pelo MinC em 2013, na gestão da então ministra Marta Suplicy e, por fim, o Plano Nacional de Preservação Audiovisual lançado em 2016 pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual e revisado pela entidade em junho de 2023. Com isso, trago para este trabalho as ferramentas que já foram elaboradas para e pelo setor no que diz respeito a políticas públicas.

Posteriormente, será acrescido ao debate a apresentação de estudos de caso sobre duas instituições nordestinas: a Cinemateca Pernambucana e a Cinemateca da Bahia. Durante o planejamento desta etapa da pesquisa foi decidido que seria realizado um acompanhamento temporal de dois anos em ambas instituições. Para isso, foi criado um questionário na plataforma *Google Forms* composto por 67 perguntas, divididas em cinco seções: características; difusão; gestão e estrutura administrativa; composição do quadro de funcionários; características do acervo; gestão do acervo e, por fim, dificuldades. O mesmo documento foi então respondido em dois momentos diferentes⁸⁵. Com isso se tornou possível verificar mudanças ocorridas nestes espaços. Como forma de cobrir algumas lacunas, submetemos também uma lista de perguntas personalizadas para cada instituição, que serão listadas no tópico correspondente.

3.1 Políticas Públicas para a Preservação Audiovisual no Nordeste

Início esse tópico trazendo para apreciação três itens apresentados pela ABPA no diagnóstico integrante do Plano Nacional de Preservação Audiovisual publicado pela entidade. São eles os itens 1, 2 e 5:

⁸⁴ Por uma decisão metodológica foi tomada como base de amostragem apenas os planos estaduais e os municipais de suas referidas capitais, dada a impossibilidade de analisar os planos de todos os municípios da região

⁸⁵ As datas de respostas são diferentes para cada instituição e estarão sinalizadas no referido tópico.

1. Ausência de políticas públicas para o setor.
2. Ausência de reconhecimento pelo Estado e pela sociedade, do patrimônio audiovisual como integrante do patrimônio histórico e cultural do Brasil e da preservação audiovisual como um elo fundamental da cadeia produtiva do audiovisual.
- [...]
5. Disparidade entre os acervos, arquivos e iniciativas independentes dedicados à salvaguarda do patrimônio audiovisual brasileiro, com concentração de recursos e ações no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. (PLANO..., 2023, p. 03)

Esses itens em conjunto apresentam, por si só, um cenário complexo e desafiador, no qual a preservação audiovisual aparece como uma parte invisível não só do elo da cadeia produtiva do audiovisual, como também do conjunto de medidas tomadas para proteger o patrimônio histórico e cultural do Brasil. Invisibilidade essa que é refletida na falta de políticas públicas para o setor. O diagnóstico destaca também a falta de regionalização no que concerne os investimentos destinados a arquivos e acervos audiovisuais.

Apesar do ponto de partida para a análise do cenário nordestino se dar dentro deste contexto nacional, é importante colocar uma lente de aumento para entender como ele se apresenta na região. Para isso, foi proposta a checagem de quatro indicadores, por mim elaborados, com o intuito de verificar a atuação do Estado, através dos seus órgãos públicos culturais, em prol da salvaguarda dos seus patrimônios audiovisuais. Com isso pretendeu-se organizar as informações encontradas, sistematizando-as a partir de um eixo comum.

São eles: a) A existência de leis que definam obrigações e reponsabilidades públicas direcionadas à preservação audiovisual; b) A existência de instituições de salvaguarda do patrimônio audiovisual (já examinadas no segundo capítulo); c) O aporte de recursos financeiros voltados para as distintas atividades da preservação audiovisual d) A existência de projetos futuros, em execução ou concluídos voltados para a preservação audiovisual.

3.1.1 A coleta de dados e seus desafios

Durante a coleta de dados, adotei uma abordagem qualitativa e exploratória, em razão das dificuldades em acessar documentos padronizados e dados oriundos das fundações e secretarias de cultura dos estados e capitais, órgãos responsáveis pelas políticas culturais destes entes federados.

Para obter as informações relacionadas a estes indicadores foi necessário valer-se de distintas fontes. Durante a investigação sobre a existência de leis e regulamentações que

abordassem a temática da preservação audiovisual utilizei, como fontes primárias, os sites oficiais dos próprios órgãos governamentais, através das suas seções de motor de busca para legislações locais, bem como o sistema de pesquisa *on-line* dos Diários Oficiais destas localidades. Foram utilizadas, para tanto, as palavras-chave *memória*, *cinema*, *audiovisual*, *preservação audiovisual* e *patrimônio audiovisual*. Já a existência de instituições de salvaguarda, foi averiguada conforme metodologia descrita no capítulo dois desta tese.

Para verificar os itens “c” e “d” foram realizadas tentativas de contato com as secretarias e fundações de cultura dos estados e suas respectivas capitais. Vale a pena recordar que todo cidadão tem direito a solicitar informações relacionadas à gestão dos órgãos públicos, garantia já estabelecida pela Constituição Brasileira, mas também reafirmada pela Lei de Acesso à Informação (Lei Federal nº 12.527/2011). Assim, foram elaboradas as seguintes perguntas⁸⁶:

1. Houve, em algum momento, algum projeto da Secretaria de Cultura ou de qualquer órgão estadual para a preservação audiovisual?
2. Há algum planejamento futuro ou projeto acontecendo neste momento para a preservação audiovisual?
3. Existe dotação orçamentária dentro da pasta da Secretaria de Cultura para a preservação audiovisual?
4. A preservação audiovisual aparece – de maneira nominal – no Plano Estadual de Cultura?
5. A Secretaria de Cultura já recebeu alguma demanda do setor audiovisual a respeito da preservação audiovisual?
6. Existe alguma legislação estadual voltada para a preservação audiovisual?
7. Há verba prevista para a preservação audiovisual no edital da Lei Paulo Gustavo?

Os contatos realizados para envio dessas perguntas se deram através de ligações telefônicas, *e-mails* e da utilização dos serviços públicos municipais e estaduais de protocolo eletrônico para endereçamento de ofícios externos. Essas vias, no entanto, se mostraram ineficientes, pois a taxa de resposta foi ínfima, como se verá logo abaixo.

⁸⁶ Ao direcionar as perguntas para secretarias ou fundações municipais, nós adaptamos o texto para elas. Ex.: Em vez de utilizar o termo “órgão estatal”, substituímos por “órgão municipal”. As respostas completas estão disponíveis na seção de anexos deste trabalho.

Durante as tentativas de contato telefônico, percebi que o direcionamento interno (recepção/secretaria e setores administrativos) das chamadas é usualmente mal executado. A seguinte situação ocorreu em praticamente todas as instituições: uma pessoa, normalmente ligada à recepção, atende o telefone e repassa a chamada para o ramal competente. As ligações, no entanto, eram passadas para o ramal errado e, diante disso, eram redirecionadas internamente (por funcionários alocados em outros setores) até que eventualmente a chamada acabava caindo.

Não consegui ser melhor sucedida via *e-mail*. A única resposta recebida veio da gestão de audiovisual da Secretaria de Cultura e Turismo de Salvador, que informou o recebimento da nossa solicitação e se comprometeu a oferecer um retorno. Foram enviados 04 e-mails, ao longo de 03 meses⁸⁷, para cobrar um retorno sobre as perguntas enviadas. Todos os e-mails foram respondidos pela gestão, mas apenas com a informação de que as respostas seriam enviadas “em breve”, o que, por fim, não ocorreu.

Por essas razões, foi decidido protocolar ofícios eletrônicos com as perguntas acima listadas. Através desse método, conseguimos duas respostas: uma da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Ceará e a outra da Secretaria de Cultura do Governo do Estado de Alagoas. Os demais documentos, no entanto, não saíram da fase de “tramitação interna”, o que ilustra uma extrema morosidade de processamento desses órgãos.

Tabela 2 - Relação de respostas por estado.

Estado	Respondeu	Observação
Maranhão	Não	--
Piauí	Não	--
Ceará	Sim	Resposta concedida via ofício
Rio Grande do Norte	Não	--
Paraíba	Não	--
Pernambuco	Não	--
Alagoas	Sim	Resposta concedida via ofício
Sergipe	Não	--
Bahia	Não	--

Fonte: Elaboração própria.

⁸⁷ *E-mails* trocados entre 18 de setembro e 20 de dezembro de 2023.

Tabela 3 - Relação de respostas por capital.

Estado	Respondeu	Observação
São Luiz	Não	--
Teresina	Não	--
Fortaleza	Sim	--
Natal	Não	--
João Pessoa	Não	--
Recife	Não	--
Maceió	Não	--
Aracaju	Não	--
Salvador	Não	Deu aviso de recebimento mas não enviou as respostas.

Fonte: Elaboração própria.

Em decorrência da baixa taxa de respostas, a pesquisa passou a utilizar como interface de mediação para acesso a informações, os sites oficiais e também, quando existentes, as publicações nas redes sociais das secretarias e fundações.

3.1.2 Resultados obtidos na análise geral

Conforme destacado, um dos primeiros desafios encontrados consistiu justamente no acesso às informações. O atendimento externo (ao público) das gestões parece existir de maneira meramente protocolar e a conseqüente distância entre os agentes públicos e os cidadãos, provocada pela impossibilidade de troca, torna os órgãos administrativos espaços inacessíveis e desestimula os intentos participativos da sociedade civil. Essa forma de atuação pode ser analisada como uma estratégia de concentração de capital político, ao invés de ser vista como uma falha operacional, pois ela garante que – dentro deste campo – o Estado possa conduzir suas atividades de maneira unilateral, de acordo com as prioridades dos gestores e do alinhamento político do governo. Em outras palavras, a “falha” no serviço de comunicação funciona como um filtro que exclui todos aqueles que não possuem vínculos pessoais ou políticos com a administração pública, evidenciando uma falta de políticas de acesso à informação e transparência nestes órgãos. Diante do exposto, a conferência direta com os órgãos, sobre os dados referentes aos indicadores acima listados não pôde ser realizada. Da

mesma maneira, apenas foi possível obter informações sobre os indicadores “c” e “d” relativas aos estados do Ceará e de Alagoas. Apresento abaixo os dados encontrados:

- Indicador “a”: A existência de leis que definam obrigações e reponsabilidades públicas direcionadas à preservação audiovisual

Através da utilização dos meios anteriormente expostos, não foram encontrados registros de legislações que regulamentem especificamente as atividades da preservação do patrimônio audiovisual nos estados nordestinos e suas capitais. O que indica que, caso essas leis existam, os estados e suas capitais não as disponibilizaram digitalmente, nem de maneira simplificada, o que impede que o cidadão possa conhecê-las, acessá-las e fazer uso das mesmas. Levando-se em consideração, porém, que esse tipo de legislação de fato não exista, pode-se inferir que esses locais não se comprometeram de maneira oficial e legal com a proteção e a promoção dos seus patrimônios audiovisuais, fato que carrega consigo várias implicações.

Podemos destacar, entre elas, a vulnerabilidade dos materiais já institucionalizados diante do vácuo deixado pela ausência de orientações legais para estes acervos. Isso provoca, entre outras coisas, incertezas relacionadas à dotação orçamentária destinada aos equipamentos de salvaguarda audiovisual e o consequente funcionamento dos mesmos a longo prazo. A falta de uma estrutura legal que estabeleça diretrizes para a preservação audiovisual, também implica em um maior risco de danos e perdas causados por má gestão institucional, o que é visto não só dentro das instituições dedicadas exclusivamente a este propósito, como também naquelas onde os materiais audiovisuais são parte de um acervo múltiplo e diverso (bibliotecas, arquivos públicos, etc.). Fora do universo dos materiais já institucionalizados, as consequências imediatas são a escassez de instituições de salvaguarda e a falta de conscientização, tanto por parte do Estado quanto da sociedade, sobre a necessidade de proteger e valorar esses materiais, problemática descrita também no item número 02 do PNPA acima citado.

Essa pesquisa, no entanto, identificou duas leis que regulam o setor do audiovisual e nas quais a preservação é citada. A primeira delas é a Lei do Audiovisual do Estado de Pernambuco (Lei nº 15307/2014)⁸⁸, que “disciplina a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no âmbito do Estado de Pernambuco e cria o Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco” (PERNAMBUCO..., 2014, [s.p.]). Apesar de esta não ser uma lei elaborada para a preservação audiovisual, o documento faz referências diretas à mesma. O seu artigo terceiro, que dispõe

⁸⁸ Disponível em: <https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=271100>. Último acesso em: 09 de fevereiro de 2024.

sobre os objetivos da Lei, traz listado: a) “promover a conservação do patrimônio audiovisual” e b) “fortalecer todos os elos da cadeia audiovisual” (*Id., Ibid.*). Já o artigo quarto, por sua vez, identifica a preservação audiovisual como parte desta cadeia produtiva.

No artigo quinto, que traz as definições dos termos trabalhados dentro do documento, são descritos:

IX - Conservação: as ações técnicas diretamente relacionadas a manter a integridade da obra audiovisual com vistas a perpetuar sua reprodutibilidade - desde a duplicação para qualquer formato até a projeção;

[...]

X - Preservação: todas as ações pertinentes à perpetuação de uma obra audiovisual, incluindo os trabalhos de formar acervo, documentar, conservar e difundir (dar acesso);

[...]

XVI - Patrimônio audiovisual:

a) as séries de imagens, fixadas sobre qualquer suporte, bem como as geradas ou reproduzidas por qualquer tipo de aplicação, também em suporte virtual, acompanhadas ou não de som, as quais, sendo projetadas, dão uma impressão de movimento e que, tendo sido realizadas para fins de comunicação, distribuição ao público ou de documentação, se revistam de interesse cultural relevante;

b) as produções cinematográficas, as produções televisivas e as produções videográficas; e

c) todos os documentos, textos e artefatos utilizados no processo de produção e/ou difusão de uma obra audiovisual (*Id., Ibid.*).

A Lei também estabelece as diretrizes que irão guiar o edital Funcultura Audiovisual e, em seu capítulo III, ela determina que o mesmo contemple “as modalidades de desenvolvimento de projetos, produção, finalização, distribuição, difusão, formação, **pesquisa e preservação**”⁸⁹. Adiante será discutido se a forma como o edital abarca a preservação é, de fato, eficiente.

A Secretaria de Cultura de Alagoas, em sua resposta, informou que não há no estado uma legislação específica para o audiovisual e, diante disso, destacou a importância da Secult:

Nesse contexto, a SECULT desempenha o papel de cuidadora dessa demanda de modo discricionário. A ausência de uma legislação específica destaca a importância da atuação da SECULT na preservação e promoção do patrimônio audiovisual do Estado. A abordagem discricionária da SECULT nesse sentido assegura que a preservação e inclusão de produções audiovisuais no acervo do MISA sejam conduzidas com flexibilidade e autonomia. Essa prática, embora não respaldada por uma legislação específica, destaca a relevância da atuação do órgão na salvaguarda da memória cultural por meio da preservação de obras audiovisuais.

A importância de uma secretaria de cultura para a preservação audiovisual é inegável, pois este é o órgão público responsável por desenvolver e implementar – acompanhado por um

⁸⁹ Grifo próprio.

processo de escuta da sociedade civil – as políticas públicas para o setor. Apesar disto, as decisões que dependem exclusivamente da administração pública, são vulneráveis, pois a instabilidade gerada pela troca de gestões pode fazer com que projetos inteiros sejam paralisados ou descontinuados. A lei contribui justamente para garantir a proteção e a execução das ações administrativas. Com isso entende-se que a resposta oferecida pela gestão da Secult de Alagoas destoa de uma busca concreta pela proteção do seu patrimônio audiovisual, pois ao se colocar como “cuidadora dessa demanda” ela parece não considerar que toda gestão é temporária e que não há como oferecer garantias sobre como as próximas gestões irão atuar.

A segunda lei encontrada, já no estado do Ceará, foi a Lei Estadual nº 17.857, de 29 de dezembro de 2021⁹⁰, que “institui o Programa Estadual de Desenvolvimento do Cinema e Audiovisual (Programa Ceará Filmes), e cria o Sistema Estadual do Cinema e Audiovisual. Assim como ocorre com a Lei do Audiovisual de Pernambuco, esta também faz referência à preservação do patrimônio audiovisual cearense. O seu artigo segundo descreve como objetivo geral do Programa Ceará Filmes, “o fomento ao desenvolvimento da produção do audiovisual cearense em conexão com a arte e a cultura digital, promovendo os processos de criação, formação, exibição, distribuição, **preservação**, pesquisa e intercâmbio⁹¹” (Ceará, 2021, [s.p.]) Dentre os objetivos específicos, citados em seu artigo quarto, está o de “promover a conservação do patrimônio audiovisual” (*Id., Ibid.*). Já em relação às ações do Programa Ceará Filmes, está listada a “facilitação e incentivo à visitação de estudantes a equipamentos e museus que versem sobre a preservação do patrimônio audiovisual” (*Id., Ibid.*). Afora essa ação não há, no entanto, nenhum planejamento descritivo sobre como serão *promovidos* processos referentes à preservação ou como será *promovida* a conservação do patrimônio audiovisual.

Contudo, esta Lei representa um avanço no campo audiovisual cearense, especialmente ao estabelecer: a) um Sistema Estadual para o Audiovisual; b) uma Coordenação de audiovisual dentro da Secretaria de Cultural; c) um fundo setorial para o audiovisual no estado. Assim, ainda que a preservação apareça de maneira reduzida em seu texto, a Lei cria mecanismos que – quando bem utilizados – podem vir a beneficiar as ações e atividades ligadas à preservação audiovisual do estado.

⁹⁰ Disponível em: <https://bela.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/cultura-e-esportes/item/8022-lei-n-17-857-29-12-2021-d-o-29-12-21>. Último acesso em: 09 de fevereiro de 2024.

⁹¹ Grifo próprio.

No Rio Grande do Norte, por outro lado, a Lei nº 11.214, de 22 de Julho de 2022⁹², que “institui a Comissão do Filme Potiguar (Potiguar *Film Comission*); define suas diretrizes e finalidades e dá outras providências” (Rio Grande do Norte, 2022, [s.p.]), não traz em nenhum momento os termos *memória* ou *preservação audiovisual* em seu texto. A Lei apresenta a Comissão como sendo responsável por “apoiar e incentivar a produção do setor do audiovisual no Estado do Rio Grande do Norte” (*Id., Ibid.*) e é inteiramente focada em propor ações que tenham impacto positivo para as empresas e produtores do setor, conforme objetivos listados:

I - celebrar acordos, memorandos de entendimento e convênios com entidades relevantes e/ou outras Comissões do Filme (Film Commissions) nacionais e internacionais;

II - propor incentivos econômicos e fiscais para estimular a filmagem em locação de projetos de conteúdos audiovisuais em todos os formatos, e para assegurar que o local se transforme em um destino de produção audiovisual competitivo a nível internacional;

III - conceder autorizações de filmagens em locações em jurisdições específicas;

IV - executar estudos de impacto econômico da atividade audiovisual nas locações;

V - desenvolver um plano estratégico a longo prazo para assegurar o efetivo desenvolvimento econômico sustentável da atividade audiovisual nas locações, impactando a economia estadual e o emprego no setor;

VI - prestar assessorias e consultorias periódicas aos profissionais do setor, de acordo com as demandas apresentadas pela categoria, contribuindo para a formação e qualificação profissional local;

VII - prestar apoio técnico e logístico às empresas e aos produtores do setor audiovisual potiguar;

VIII - fornecer informações às empresas, aos órgãos e às entidades estrangeiras e produtores internacionais interessados em realizar projetos no setor do audiovisual no território potiguar. (*Id., Ibid.*)

As conhecidas *comissões de filmes* são criadas com o objetivo de incentivar a produção de obras audiovisuais em seus locais de atuação. Neste sentido, a Potiguar *Film Comission* atua dentro do esperado, porém, resalto aqui a importância de se planejar ações que abarquem toda a cadeia produtiva do audiovisual. Como pensar unicamente na produção, sem considerar a preservação destas novas obras que irão surgir a partir dos incentivos captados? O que será feito com esses filmes? Quais cuidados receberão?

⁹² Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/rn/lei-ordinaria-n-11214-2022-rio-grande-do-norte-institui-a-comissao-do-filme-potiguar-potiguar-film-commission-define-suas-diretrizes-e-finalidades-e-da-outras-providencias>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

No demais estados, bem como na totalidade das capitais nordestinas, não foram encontradas outras legislações que tratassem do cinema e do audiovisual de modo geral.

- Indicador “b”: A existência de instituições de salvaguarda do patrimônio audiovisual

As pesquisas relacionadas às instituições de salvaguarda audiovisual, bem como as análises decorrentes dela, foram apresentadas no capítulo anterior. Apenas a título de organização apresento a lista novamente aqui:

1) Museus da Imagem e do Som: Maceió, Recife (fechado ao público), Fortaleza, Cruz, Iguatu, e Limoeiro do Norte.

2) Cinemateca: Pernambuco (Fundaj), Bahia (DIMAS) e Rio Grande do Norte (IFRN)

No que diz respeito aos MISEs, enxergam-se problemáticas como: precarização resultante falta de dotação orçamentária e de investimentos condizentes com a complexidade dos seus acervos, deslocamento de acervos para espaços inadequados, utilização da instituição para finalidades artísticas diversas que não dialogam com o escopo de um MIS, etc. Verifica-se um estado de fragilização destes espaços, espelhando a falta de políticas públicas para a cultura e para a preservação audiovisual nos estados e suas capitais. As cinematecas, com exceção da Cinemateca Potiguar, serão abordadas adiante nos estudos de caso apresentados.

- Indicador “c”: O aporte de recursos financeiros voltados para as distintas atividades da preservação audiovisual

A terceira pergunta da lista enviada para as secretarias e fundações de cultura, questionava a existência de dotação orçamentária para a preservação audiovisual no planejamento anual desses órgãos. A Secretaria de Cultura de Alagoas respondeu ao ofício enviado através de um texto corrido, não abordando as perguntas pontualmente. Essa foi uma das questões não respondidas pela gestão. Já a Secult do Ceará citou as futuras metas do Museu da Imagem e do Som do Ceará para os anos de 2023-2024 como resposta:

O contrato de gestão do Museu da Imagem e Som (MIS) garante como meta para 2023-2024 a realização de ação de salvaguarda de 30.000 itens, ação de digitalização de 35.000 itens, além de 01 ação de política de acervo, possibilitando o acesso do público em geral aos conteúdos culturais, atuando na perspectiva da preservação e manutenção do patrimônio material e imaterial e no estabelecimento de diretrizes, normas e políticas para o gerenciamento dos acervos musealizados.

No entanto, a gestão não indicou qual valor seria investido para o cumprimento das metas e tampouco citou se há um compromisso oficial que garanta que o desígnio financeiro seja mantido nos anos vindouros. Não foi possível, obter dados sobre os demais estados e suas capitais pois os mesmos não responderam às perguntas enviadas.

- Indicador “d”: A existência de projetos em execução ou concluídos voltados para a preservação audiovisual.

Os projetos ou ações encontradas dizem respeito à realização de ações de fomento (editais) que incluem dentre as categorias abarcadas a preservação audiovisual. No estado de Pernambuco, o Edital Funcultura Audiovisual é o mecanismo de financiamento para o setor. Paula Gomes, em artigo intitulado *O novo cinema de Pernambuco*, descreve a atuação do Estado a partir dos anos 2000 em relação ao audiovisual:

A prefeitura de Recife, por exemplo, criou o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC), que funciona por meio de renúncia fiscal e teve o último edital publicado em 2012. No âmbito dos mecanismos estaduais, o principal recurso é o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, o Funcultura, instaurado em 2002. O fundo recebe recursos da arrecadação do ICMS e, por meio de editais de seleção pública, contempla e financia diretamente projetos artísticos e culturais. Em 2007 também foi criado um edital próprio para o setor, o Funcultura Audiovisual, e em 2013 foi estabelecido um montante mínimo anual para o fundo, no valor de R\$ 33,5 milhões, divididos em R\$ 11,5 milhões para o setor audiovisual, e R\$ 22 milhões para as demais áreas. Em 2011, o fundo incorporou, dentro da categoria de curta-metragem, o prêmio de roteiros Ary Severo/Firmo Neto, criado em 1999. Esses editais estaduais viabilizam tanto a produção de filmes de menor orçamento, realizados integralmente com essa verba, como de produções maiores, que combinam o montante desse edital com o de outros editais nacionais, como os da Ancine, Petrobras e BNDES. Além disso, Pernambuco também é o primeiro estado a ter uma lei do audiovisual. A Lei 15.307, de 2014, fez com que o setor passasse a ter uma política de Estado imune às trocas de gestão. A lei também criou o Conselho Consultivo do Audiovisual, que viabiliza a participação efetiva da sociedade civil na formulação de políticas públicas para o setor. (Gomes, 2016, [s.p.])

Ao falar sobre o setor no estado de Pernambuco, é necessário fazer um recorte para observar como os agentes culturais deste campo se mobilizaram e o que foi conquistado a partir desta mobilização. A carta *Programa Pernambuco Audiovisual: propostas dos profissionais do audiovisual para o governo de Pernambuco*, foi escrita e entregue por membros da Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas de Pernambuco (ABD-PE) e da Associação Pernambucana de Cineastas (Apeci) ao então governador Eduardo Campos (PSB) em 2007. Essa ação teve papel importante na criação do Funcultura Audiovisual, porém o documento apresentado só trata da preservação audiovisual ao final do seu texto, de maneira bastante superficial. Dividido em partes, ele traz no seu item 03, do trecho “Produzir e propagar – ideias para a preservação e a divulgação do audiovisual pernambucano”, a seguinte demanda:

3- Digitalização do acervo do Mispé.

A película do filme é uma mídia analógica e sujeita a desgastes e acidentes favorecendo a perda parcial ou total dos registros em celuloide. Com a atual tecnologia

pode-se facilmente digitalizar o acervo para uma matriz em alta resolução (2K) digital. Deste modo com o devido tratamento e manutenção não haveria mais perdas das obras para sempre (*sic.*). Do mesmo modo também o acervo em áudio (fitas de rolo e cassete), em vídeo (VHS, BETA, UMATIC) e fotográfico, precisam ser também digitalizados para que esses bens preciosos de nossa cultura atinjam as próximas gerações. (PROGRAMA..., 2007, [s.p.]

O texto, que faz referência ao acervo do MISPE, trata apenas da necessidade de digitalização dos materiais ali depositados, desconsiderando a conservação das matrizes, a importância do fortalecimento do próprio Museu enquanto equipamento cultural, as dificuldades inerentes à preservação digital em si e demais demandas que poderiam ser identificadas através de um diagnóstico mais cuidadosamente elaborado pelos signatários do documento. A carta é um indicativo de que, ao menos naquele momento, os profissionais envolvidos com o elo de produção da cadeia audiovisual, reconheciam a importância da preservação audiovisual, mas não estavam familiarizados com ela.

O Funcultura Audiovisual, foi lançado em 2007 contendo uma categoria que englobava a preservação, conforme diretriz indicada pela, já citada, Lei do Audiovisual do Estado de Pernambuco. Em seus primeiros anos, o edital contou com a categoria “formação, pesquisa preservação” que foi, posteriormente, alterada para “preservação e pesquisa”, fazendo com que a área de formação ganhasse uma categoria dedicada somente para ela.

Através da leitura de dados disponibilizados pela Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco foi possível identificar que a categoria de “pesquisa e preservação” é uma das que menos recebem recursos do edital, ficando atrás apenas de “Games” e “Websérie”, que foram incluídos somente no ano de 2019. Em relação à verba destinada para “preservação e pesquisa”, há de se considerar, que o valor destinado à mesma, além de ser dividido entre duas áreas, também recebe uma nova divisão no que diz respeito aos projetos para preservação, como será mostrado um pouco adiante. A tabela abaixo detalha a diferença entre os investimentos realizados para produção daqueles direcionados para a preservação:

Tabela 4 - Relação entre número de projetos aprovados e destinação orçamentária dentro do Edital Funcultura Audiovisual.

Edição	Projetos aprovados para produção	Montante destinado à produção	Projetos aprovados para pesquisa	Projetos aprovados para preservação	Montante destinado à preservação
12ª edição (2019 - 2020)	18	R\$ 9.280.000,00	--	--	--
13ª edição (2019 – 2020)	46	R\$ 3.368.430,00	04	01	R\$ 108.000,00
14ª edição (2020 - 2021)	19	R\$ 8.000.000,00	--	--	--
15ª edição (2020 – 2021)	43	R\$ 2.690.414,00	02	01	R\$ 60.000,00
16ª edição (2021-2022)	43	R\$ 6.268.888,44	04	00	R\$ 00,00
17ª edição (2022-2023)	44	R\$ 6.099.895,00	04	00	R\$ 00,00

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da Secretarial de Cultura do Estado de Pernambuco.

Para a elaboração desta tabela, foram enquadrados como “produção” todos aqueles projetos que tiveram, como resultado final direto, a entrega de uma obra audiovisual. As categorias incluídas, foram: “longa-metragem”; “curta metragem e média metragem”; “produtos para televisão”; “revelando os pernambucos”⁹³; “finalização e distribuição de longa-metragem”⁹⁴; “obra seriada de curta duração”, “games” e, por fim, “websérie/webcanal”. Por não se enquadrarem dentro deste critério, não foram incluídas as categorias: “difusão”; “formação”; “desenvolvimento de cineclubismo”; “desenvolvimento de longa-metragem” e “desenvolvimento de produto para TV”.

Em 24 de outubro de 2023 enviei um *e-mail* para o setor de atendimento externo do Funcultura, solicitando: os textos dos editais, os resultados finais (após recurso) e o número de inscritos por categoria desde a primeira à última edição. Dois dias depois, em 26 de outubro, uma funcionária respondeu ao *e-mail* orientando que o pedido fosse realizado através de ofício

⁹³ Esta categoria permite a submissão de projetos de curta-metragem e também de mostras ou festivais de cinema. Foram contabilizados, portanto, apenas aqueles que se enquadram no primeiro caso.

⁹⁴ Seguindo o critério adotado, foram contabilizados apenas os projetos de finalização.

enviado para o mesmo endereço eletrônico. Segui as instruções oferecidas, porém, deste momento em diante não recebi mais retorno. Diante disso, foi utilizado para esta análise, um recorte temporal de quatro anos, pois não foi possível encontrar de maneira *on-line* os editais anteriores. Também não foram acessados dados referentes às inscrições, mas é possível inferir – olhando para os números da tabela – que, dentro da categoria “preservação e pesquisa”, tampouco tenham sido altos. Chamo atenção para o fato de que a 12ª e a 14ª edição contemplaram apenas as categorias de “longa-metragem” e “produtos para TV”. A 13ª e a 15ª, por sua vez, foram dedicados inteiramente para as demais categorias e da 16ª edição em diante, os editais funcionaram de maneira conjunta.

A primeira constatação que se pode fazer ao observar a tabela acima, é a discrepância entre o número de projetos aprovados para produção e aqueles aprovados para a categoria “pesquisa e preservação”. Dentro desta última, o número de projetos para preservação é ainda menor. Nas seis últimas edições do edital foram aprovados, portanto, dez projetos voltados à pesquisa e apenas dois para preservação, de forma que apenas R\$168.000,00 reais foram investidos na preservação do patrimônio audiovisual pernambucano. Dentre os projetos aprovados, estava o “Crônicas de uma transformação”, selecionado na 13ª edição e aprovado na sub-categoria “preservação de acervos audiovisuais”. O projeto propôs a preservação de filmes realizados durante a construção do Porto de Suape, localizado no município pernambucano de Ipojuca. Já o segundo, foi o “Acervo Vídeo nas Aldeias, um patrimônio indígena”, aprovado na 15ª edição do edital, que propôs a catalogação do referido acervo, seguida da sua organização em um banco de dados.

Ao realizar a leitura dos referidos editais, pude identificar ao menos três possíveis problemas que justificariam a baixa adesão e, conseqüentemente, o reduzido número de projetos aprovados. São elas: 1) o baixo valor destinado à categoria; 2) as restrições e burocracias relacionadas aos critérios de seleção criados para essa categoria; 3) a proibição em utilizar a verba recebida para custeios de reforma física e para a aquisição de mobiliário ou de outros materiais permanentes. Trago, como exemplo, o último edital – referente à 17ª edição – que determinou que:

I. Na categoria preservação do audiovisual pernambucano, serão aceitos projetos nas seguintes modalidades:

a) Restauração de obra (s) audiovisual (is), com garantia de acesso público - valor máximo R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais);

b) Acervos Audiovisuais: Tratamento técnico, acondicionamento e medidas de conservação de acervos audiovisuais, incluindo obras e/ou documentos, visando à sua preservação e/ou organização, catalogação, informatização e criação de bases de

dados de acervos audiovisuais para o compartilhamento de informações, com garantia de acesso público - valor máximo R\$ 60.000,00 (sessenta mil reais). (Funcultura, 2023, p. 52)

Essa descrição também foi encontrada nos editais anteriores, aos quais fazemos referência na tabela acima. Dentro da preservação há, portanto, uma divisão em duas modalidades, que determina o valor máximo que cada proponente pode solicitar em cada uma delas. Além de o recurso financeiro destinado a elas ser baixo, não há uma explicação no documento sobre o motivo pelo qual a primeira modalidade, que abarca o trabalho de restauro, possui um teto de R\$10.000,00 reais a menos que a segunda modalidade, referente a acervos audiovisuais, especialmente levando-se em consideração que na modalidade “a” também é permitido propor o trabalho de restauro para mais de uma obra. Diante da complexidade inerente dos trabalhos que englobam a preservação audiovisual, o baixo valor direcionado para a categoria pode desestimular os proponentes a inscreverem projetos para a área.

O problema seguinte, que diz respeito às restrições e burocratização do edital, se manifesta na exigência da apresentação de um laudo técnico, no momento da submissão do projeto. Além disso, está especificado que o técnico responsável pela realização deste laudo precisa anexar, junto ao seu currículo, declarações de órgão público para comprovar a sua competência técnica. Seguem abaixo os excertos citados:

12.3.2. Entende-se por LAUDO TÉCNICO um documento redigido por profissional com experiência comprovada na área de preservação que descreva minuciosamente o estado da obra/acervo tratado no projeto, mostrando visualmente (através de fotos, plantas, imagens) as condições do acervo ou da obra, e com parecer conclusivo do estado atual da mesma.

12.3.3. É obrigatório anexar o currículo resumido do profissional com experiência comprovada na área de preservação, que redige o Laudo Técnico, anexadas declarações de órgão público atestando sua capacidade técnica. (*Id.*, *Ibid.*)

Na prática, a elaboração e emissão de laudo técnico se dá, no entanto, mediante contato direto com o acervo e análise criteriosa do mesmo, ações que nem sempre são possíveis de serem realizadas antes da aprovação do projeto. Da maneira como o edital está estruturado atualmente, o proponente precisaria investir dinheiro pessoal para contratação de um técnico, ou ser ele mesmo o profissional que faria este trabalho de maneira não remunerada. Essa exigência deveria estar vinculada ao relatório de prestação de contas (parcial ou final) e não ao ato de inscrição, pois realiza-la demanda um investimento financeiro que o proponente não

poderá receber de volta, já que a planilha orçamentária de prestação de contas só aceita gastos realizados após o recebimento dos valores previstos em edital.

Outro ponto, ainda dentro das restrições assinaladas, que dificulta a habilitação do projeto, é a exigência de que o técnico responsável pela escrita do laudo deva anexar declarações de algum órgão público validando o seu currículo. Nenhuma outra categoria do mesmo edital exige que, além de portfólio e currículo, o proponente apresente um documento dessa natureza respaldando sua experiência laboral. Esse tipo de exigência limita o número de técnicos que poderiam contribuir com o projeto, numa área cuja profissionalização e atuação ainda é tema de debate, e dificulta a participação de iniciativas independentes.

Por fim, o terceiro problema identificado está descrito no item 3.3 do capítulo referente à categoria: “não poderão ser inclusos custos de reformas físicas (obras e projetos) e/ou aquisição de mobiliário ou outros materiais permanentes para acervos audiovisuais” (*Id., Ibid.*). Essa proibição não dialoga com as necessidades dos trabalhos de preservação audiovisual, onde – muitas vezes – é exatamente para sanar esse tipo de carência que as verbas extras (como as de um edital) são úteis.

Diante desta análise é possível perceber que, ainda que abarque a existência de 14 categorias, o edital Funcultura Audiovisual é predominantemente voltado para o elo da produção. Para que os editais de fomento possam abraçar a cadeia produtiva do audiovisual de maneira mais equilibrada, é necessário que o texto desses documentos seja construído a partir de um processo de escuta balizado pela realidade do campo, em seus distintos setores, com o objetivo de que a sua aplicação possa de fato estimular o crescimento de todos os elos. Dessa maneira, problemas como os citados acima poderiam ser sanados, fazendo com que os agentes do campo pudessem fazer uso de maneira apropriada dessa verba.

Já o estado do Ceará, seguindo com os dados referentes ao indicador “d”, através da sua Secretaria de Cultura, enviou a seguinte resposta:

No histórico dos editais de Cinema e Vídeo da Secult Ceará, a XIII edição deste Edital, incluiu uma categoria de apoio à Organização e Distribuição de Acervo Destinado a Cineclubes. Nos demais anos, os Editais ficaram focados em categorias de produção, cineclubes e formação.

Durante esta pesquisa, ao realizar o processo de checagem do texto do referido edital foi constatado que a modalidade mencionada, parte integrante da categoria “Desenvolvimento de Cineclubismo”, não abrange as ações e atividades que se enquadram dentro do que é

entendido como preservação audiovisual, conceito já trabalhado nesta tese. Abaixo destaco o texto do documento referente à mesma:

2.4.14. Organização e Distribuição de Acervo Destinado a Cineclubes: atividade que resulte na produção de pelo menos 1.000 DVDs com filme de longa-metragem ou filmes de curta-metragem a serem distribuídos gratuitamente e prioritariamente aos cineclubes cearenses, podendo também vir a ser doados a associações ou demais instituições sem fins lucrativos, desde que capacitadas à exibição das obras. No caso de DVDs contendo filmes de curta-metragem, é exigido um mínimo de 60 minutos de conteúdo. (XIII EDITAL..., 2016, [s.p])

Diante disso e levando-se ainda em consideração que o texto do edital não cita quais obras poderiam ser utilizadas para compor os DVDs, o exemplo dado pela Secult pode ser entendido como um incentivo aos trabalhos de programação/curadoria e distribuição voltados à prática cineclubista, sem relação com a preservação audiovisual.

Já o estado de Alagoas, por sua vez, citou a obrigatoriedade do envio de obras produzidas através dos seus editais de produção audiovisual para o Museu da Imagem e do Som de Alagoas, como uma ação direcionada à salvaguarda da produção audiovisual alagoana. Esse tipo de mecanismo, conhecido como Depósito Legal ou Obrigatório, tem como objetivo – de maneira geral – a formação de um acervo contemporâneo, a fim de assegurar a sua preservação e o acesso ao mesmo. Para averiguar o modo como esse pedido é descrito no documento, foram checados os Editais de Incentivo à Produção Audiovisual de Alagoas dos anos de 2021, 2022 e 2023. Através desse procedimento verificou-se que apenas os dois primeiros possuem itens que indicam essa obrigatoriedade. Ainda assim, o texto dos editais é bastante vago e não detalha a maneira como o depósito deve ser feito, como pode-se ver no trecho correspondente:

As cópias das obras audiovisuais selecionadas neste edital passarão a integrar o acervo audiovisual do Museu da Imagem e do Som (MISA) de Alagoas, nos termos do artigo 111, caput, da Lei Federal 8.666/93” (Edital núm. 4..., 2021, [s.p])⁹⁵.

Chamo a atenção para o fato de que a referida lei, revogada em dezembro de 2023, instituiu normas para licitações e contratos da Administração Pública e que o artigo citado, portanto, não versava sobre Depósito Legal, e sim sobre a obrigação de cessão dos direitos patrimoniais de um projeto ao Estado, quando o mesmo tivesse sido realizado a partir da utilização de recursos públicos, conforme disposto abaixo:

Art. 111. A Administração só poderá contratar, pagar, premiar ou receber projeto ou serviço técnico especializado desde que o autor ceda os direitos patrimoniais a ele relativos e a Administração possa utilizá-lo de acordo com o previsto no regulamento de concurso ou no ajuste para sua elaboração. (Brasil, 1993, [s.p.])

⁹⁵ O edital do ano de 2022 apresenta o mesmo texto aqui citado.

A Lei 14333/2021, que a substituí, realizou a seguinte alteração no texto:

Art. 93. Nas contratações de projetos ou de serviços técnicos especializados, inclusive daqueles que contemplem o desenvolvimento de programas e aplicações de internet para computadores, máquinas, equipamentos e dispositivos de tratamento e de comunicação da informação (software) - e a respectiva documentação técnica associada -, o autor deverá ceder todos os direitos patrimoniais a eles relativos para a Administração Pública, hipótese em que poderão ser livremente utilizados e alterados por ela em outras ocasiões, sem necessidade de nova autorização de seu autor. (Brasil, 2021, [s.p.]

A cessão dos direitos autorais não é uma das exigências listrada dentro da Lei do Audiovisual, legislação que regulamenta o Depósito Legal para obras audiovisuais no Brasil, sendo assim não fica claro qual seria a intenção do edital ao referenciar a Lei nº 8.666 como base para definir a entrega das obras audiovisuais alagoanas no MISA. Outro ponto falho identificado é a não indicação, dentro do corpo do edital, do formato em que a obra deve ser entregue. Pelo fato de a conservação de dados digitais ser um tema complexo, com distintas nuances, o não estabelecimento de uma padronização em iniciativas como esta, tomada em Alagoas, pode favorecer – em realidade – a criação de problemas futuros. Imagine-se, por exemplo, que alguns realizadores façam a entrega do material em fita LTO e outros o façam utilizando DVDs, *pendrives*, ou HD externos. Como a instituição responsável irá cuidar desses materiais? Como eles poderão, ao longo dos anos, continuar sendo acessíveis? Esse caso é um bom exemplo para ilustrar que, apenas copiar medidas, sem adaptá-las para a sua realidade (as condições de armazenamento do MISA) pode maquiara uma situação, fazendo crer que há um planejamento sendo estabelecido quando, no fim, o resultado esperado não é atingido. Também vale ressaltar que estes editais não abarcam nenhuma categoria específica para a preservação audiovisual.

Já em relação ao questionamento sobre projetos futuros, foi recebido como resposta, da Secult do Ceará, a criação de um espaço dedicado à memória audiovisual dentro do prédio do Cineteatro São Luiz, equipamento cultural pertencente ao Estado. O espaço abrigaria

diversos itens de cinema, adquiridos por meio de doações, como câmeras cinematográficas de 16 mm, 35 mm, traquitanas, equipamentos e publicações sobre a sétima arte, além de filmes em 16 mm, 35 mm e acervo digitalizado de mais de três mil filmes, muitos dos quais cearenses e brasileiros⁹⁶.

⁹⁶ A resposta completa se encontra no apêndice deste trabalho.

De acordo com a resposta enviada, a inauguração estaria prevista para ocorrer em novembro de 2023, porém até o momento ela não ocorreu. Nos demais estados e capitais não foram observadas nenhuma notícia ou publicação que sugerisse o planejamento de futuras ações. A exceção fica com o município de Teresina, que – conforme descrito no capítulo anterior – havia anunciado a inauguração do Museu da Imagem e do Som de Teresina para o segundo semestre de 2023, mas que tampouco cumpriu com a meta estabelecida.

3.1.3 Planos Estaduais e Municipais de Cultura

Os Planos são ferramentas essenciais para a promoção da cultura em toda a sua diversidade. Neles, são traçadas metas e estratégias que irão guiar a elaboração das políticas públicas do governo durante um período específico de tempo, que pode variar e que é expresso no próprio documento. Em teoria, esses planos devem ser construídos de forma colaborativa entre as secretarias e fundações de cultura dos entes federados, a sociedade civil e os agentes culturais, através da realização de conferências estaduais e municipais de cultura, sendo, portanto, parte fundamental do Sistema Nacional de Cultura (SNC). O MinC disponibiliza, em seu portal, um guia de elaboração denominado *Como fazer um Plano de Cultura* (2013), no qual é explicado que um Plano deve partir de um diagnóstico e da identificação das singularidades do espaço (estado, cidade) ao qual ele pretende atender para que, com essas informações em mãos, possam ser traçados com propriedade diretrizes, objetivos, metas, ações, prazos de execução e indicadores culturais que permitam o seu acompanhamento.

Nesta análise, foram conferidos os conteúdos dos planos de cultura do Nordeste (estados e capitais), a fim de verificar se a preservação do patrimônio audiovisual aparecia dentro dos seus diagnósticos, das diretrizes e das metas traçadas. As tabelas abaixo identificam os estados e municípios que possuem Planos, aqueles onde a preservação audiovisual é citada no documento e, por fim, aponta o período de vigência dos referidos documentos:

Tabela 5 - Planos Estaduais de Cultura da região Nordeste.

Estado	Possui Plano Estadual de Cultura	Cita a preservação audiovisual	Período de vigência
Maranhão	Sim	Não	2015-2025

Piauí	Sim	Não	2022-2027
Ceará	Sim	Não	2016 - 2025
Rio Grande do Norte	Sim	Não	2022
Paraíba	Sim	Não	2022-2032
Pernambuco	Sim	Sim	Plano lançado em 2018. Período de vigência não indicado.
Alagoas	Sim	Não	2013 (prevê revisão a cada 04 anos, mas não foram encontradas atualizações)
Sergipe	Sim	Não	2023-2033
Bahia	Sim	Não	2014-2024 (prevê revisão a cada 04 anos, mas não foram encontradas atualizações)

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 6 - Planos Municipais de Cultura por capital nordestina.

Capital	Plano municipal de cultura	Cita a preservação audiovisual	Ano de vigência	Observações
São Luiz	Sim	Não	2014-2024	---
Teresina	Não encontrado	---	----	O Plano Municipal de Cultura de Teresina não foi encontrado on-line. Foi identificado, no entanto, um termo de referência para contratação de uma consultoria para elaborá-lo no ano de 2016. Este documento previa a finalização da elaboração do PMC em 08 meses, como parte de ações desenvolvidas dentro do âmbito do Sistema Municipal de Cultura de Teresina. Dessa maneira entende-se que o Plano pode não ter sido concluído.
Fortaleza	Sim	Não	2013-2023	Durante a escrita desta tese o Plano Municipal de Cultura de Fortaleza estava passando por uma atualização. Nesta tese irei

				me referir, portanto, à versão 2013-2023 do documento.
Natal	Sim	Sim	2018 - 2028	---
João Pessoa	Sim	---	2013	O PMC de João Pessoa não foi encontrado <i>on-line</i> , apesar de haver uma matéria jornalística tratando da sua publicação ⁹⁷ .
Recife	Sim	Sim	2012-2019	---
Maceió	Sim	Não	2023-2033	---
Aracaju	Não	---	---	---
Salvador	Sim	Não	2022-2032	---

Fonte: Elaboração própria.

Apesar de os Planos serem instrumentos que tem, por essência, um caráter individual, foi identificada, durante a leitura dos mesmos, uma reprodução de artigos e parágrafos, que os tornam objetos burocráticos desenvolvidos apenas para cumprir com uma das exigências referentes ao SNC. Há, por exemplo, uma defesa genérica do patrimônio material e imaterial dessas localidades, em todo os textos. Alguns deles citam, por exemplo, a função do Estado de “proteger e promover o patrimônio cultural” sem, no entanto, propor como isso será feito e sem destringir o conceito de patrimônio e o que ele abarca.

Além disso, a análise apontou que – com a exceção dos PMCs da cidade de Natal e do Recife, e do PEC de Pernambuco – não houve, nesses documentos, uma abordagem direta à preservação audiovisual, ou seja, a atividade não foi citada nominalmente, o que é um indicador que revela algumas possibilidades preocupantes:

- 1) O diagnóstico cultural não foi corretamente elaborado, ou seja, não houve apuro técnico durante a fase em que se identifica as áreas culturais carentes de investimento;
- 2) Os agentes culturais ligados à área da preservação audiovisual não estão sendo ouvidos pelos gestores locais *ou* não estão organizados de maneira adequada para realizar as demandas referentes ao setor;

⁹⁷ Disponível em: <http://antigo.joaopessoa.pb.gov.br/plano-municipal-de-cultura-e-disponibilizado-na-internet-para-consulta-da-populacao/>. Último acesso em: 09 de fevereiro de 2024.

- 3) A preservação audiovisual está fora da pauta dos trabalhadores do audiovisual como um todo;
- 4) Há uma ignorância por parte dos gestores culturais, de maneira generalizada, em relação ao campo da preservação audiovisual.

A ausência do patrimônio audiovisual nestes Planos expressa um aspecto problemático dos mesmos pois, conforme já discutido, a consciência de que o cinema e o audiovisual são parte integrante do nosso patrimônio cultural ainda não é clara dentro do campo da cultura, e essa abordagem pode tornar o investimento na área ainda mais lento ou simplesmente fazer com que ele acabe não ocorrendo. Essa lacuna dialoga diretamente com o que é apresentado nos itens 1 e 2 do diagnóstico do PNPA, citados anteriormente.

Importante dizer que mesmo no Plano Nacional de Cultura, a preservação audiovisual aparece apenas de forma tímida no seu capítulo II, intitulado “Da diversidade reconhecer e valorizar a diversidade proteger e promover as artes e expressões culturais”, que afirma ter como objetivo atender à Convenção da Diversidade Cultural da Unesco: “2.5.14 Fortalecer instituições públicas e apoiar instituições privadas que realizem programas de preservação e difusão de acervos audiovisuais” (Brasil, 2010, p. 14).

Essa proposta de ação, bastante genérica, além de não descrever maneiras de realizar o fortalecimento proposto, também parece não discernir ao certo o que seria o trabalho realizado por essas instituições. Em outros itens do mesmo capítulo, dirigidos a outras categorias do patrimônio cultural, são encontradas propostas estratégicas mais assertivas como, por exemplo, a realização de mapeamentos, o reconhecimento de atividades profissionais, a integração com o ensino formal, estudos e sistematização de pedagogias, etc. Assim, mesmo em um Plano federal, que poderia servir como exemplo para os demais entes, a preservação audiovisual não recebe a atenção necessária. Ressalto que para que um Plano de Cultura seja de fato um instrumento eficiente na criação de políticas públicas, é preciso, antes de tudo, que a sua escrita esteja coerente e alinhada com as demandas e com o diagnóstico local.

O Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, por sua vez, estabelece que a Secretaria do Audiovisual (SAv) é o órgão “de assessoramento, elaboração e execução de políticas planos e diretrizes” (Brasil, 2013, p. 95) para ações do setor, incluindo – entre elas – a preservação e difusão audiovisual. Para além disso, apresenta como sua diretriz de número 09, “promover a preservação, difusão, reconhecimento e cultura crítica do audiovisual

brasileiro” (*Id., Ibid.*). Nela, nos parágrafos 158 e 159, o Plano faz uma defesa da integralização de políticas para conservação e acesso do patrimônio audiovisual brasileiro: “a guarda e acervamento se fortalecem e completam na medida em que as obras são devolvidas ou mantidas em circulação, resignificando-se e influenciando as novas produções” (*Id., Ibid.*). No entanto, diferente das outras diretrizes presentes no mesmo documento, essa não possui dados ou informações que ordenem um diagnóstico da preservação audiovisual no Brasil. Tampouco apresenta indicações de políticas a serem implementadas, para garantir que as atividades citadas possam ser executadas. No quarto e último parágrafo desta diretriz, o texto aponta – em realidade – que este trabalho ainda está por ser feito:

Para o Plano de Metas, mensurar esses elementos envolve dimensões diversas, que tocam desde o universo editorial e os periódicos de difusão e crítica, a função e valorização dos festivais e mostras, a realidade do sistema de acervos e cinematecas, até a situação dos cineclubes e dos circuitos de exibição não comercial. Esses e muitos outros elementos merecem metas que reflitam o respeito e a atenção dados aos espectadores e às próprias obras audiovisuais (*Id., Ibid.*).

Nota-se, portanto, que os Planos Nacionais referentes à cultura carecem de um aprofundamento em tudo o que se refere à preservação do patrimônio audiovisual.

Voltando aos Planos estaduais e municipais, faz-se necessário frisar que a ausência da preservação audiovisual neste tipo de documento não significa que esses locais não poderão criar leis ou ações voltadas para a área. Porém, a partir deste achado, é possível inferir que, quando as discussões sobre a construção de políticas públicas culturais destes estados e municípios foram realizadas, a preservação do patrimônio audiovisual não foi um tema caro dentro do debate. Há ainda a possibilidade de que essas conferências não tenham sido realizadas da maneira devida: com ampla participação dos agentes do campo, após exaustiva divulgação do evento, baseadas em diagnósticos para guiar os debates e com um tempo adequado para escuta e participação ativa.

O PEC da Paraíba, ao listar as expressões artísticas que fariam parte do seu patrimônio, por exemplo, não cita o audiovisual. Vale lembrar que o estado não possui instituições de salvaguarda para o patrimônio audiovisual e que o curso de Cinema e de Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) não possui disciplinas voltadas para a preservação, o que torna o contexto do patrimônio local ainda mais frágil. Se faz urgente, portanto, que os agentes do campo audiovisual, se organizem para que a preservação audiovisual apareça nominalmente nesse documento.

Já durante a leitura do PEC de Alagoas foi identificado que, ao abordar a qualificação dos seus equipamentos culturais, o mesmo pontua como uma de suas metas a organização em rede dos aparelhos voltados para a memória, citando bibliotecas, museus e centros de documentação. Ainda no mesmo item, o Plano assinala a necessidade de “lançar editais de concurso público para contratação de arquivista, bibliotecário e museólogo para atuar nos equipamentos culturais” (ALAGOAS..., 2013, [s.p.]). Essas são medidas importantes para o fortalecimento dessas instituições, especialmente no que diz respeito à contratação de funcionários através de concurso público, já que esse mecanismo proporciona a estabilidade do quadro de pessoal, fazendo com que a *expertise* acumulada, bem como o próprio investimento na formação e atualização destes profissionais não seja perdida em possíveis trocas de gestão. Assim como em outros estados, no entanto, o PEC não apresenta nominalmente a memória audiovisual e sequer cita o Museu da Imagem e do Som de Alagoas em suas páginas. Nesse contexto, recomenda-se que tais metas sejam também aplicadas ao setor da preservação e, para além disso, que na revisão do PEC o patrimônio audiovisual possa estar diretamente aludido. O PMC de Maceió, por sua vez, foi estruturado em 45 metas, porém em todo o corpo do seu texto não há referência à preservação ou mesmo à produção audiovisual.

Já os PECs do Piauí e do Rio Grande do Norte são bastante resumidos e não apresentam o diagnóstico do cenário cultural dos seus estados que, como dito anteriormente, é a base para a escrita de um bom planejamento estratégico. Os documentos tampouco estabelecem metas em sua estrutura. Ao não indicar o que se pretende construir e realizar – inclusive estabelecendo prazos limites para tal – esses Planos não fornecem dados para que se possa acompanhar se o que foi acordado e pactuado entre os gestores e os agentes culturais está sendo cumprido.

Conforme sinalizado anteriormente, o PMC de Natal é uma das exceções, dentre as capitais, em relação à apresentação de propostas dentro do campo da preservação audiovisual. Nele está descrita, como meta, a construção de um Museu da Imagem e do Som em até cinco anos a partir da data de elaboração do documento, escrito em 2018. O referido texto diz:

Preservar a memória, através dos registros de imagens e sons, de diferentes épocas, constitui uma relevância indispensável para a documentação histórica da Sociedade Brasileira. O audiovisual configura-se como uma das mais significativas linguagens artísticas e tecnológica da contemporaneidade. Um espaço inovador, que disponibilize os conteúdos produzidos pela sociedade em seus diversos formatos, atestará os avanços necessários previstos para sociedades contemporâneas do Século XXI. (Natal, 2018, p. 35)

O prazo estabelecido expirou em 2023 e o Museu da Imagem e do Som de Natal, no entanto, ainda não foi construído. Dentro do documento não havia nenhuma outra estratégia a ser realizada em paralelo a esta construção.

O PMC de Teresina, conforme sinalizado na tabela, não foi encontrado. As buscas foram realizadas, de maneira *on-line*, nos *sites* da prefeitura de Teresina e da Fundação Municipal de Cultura, bem como utilizando o buscador *Google*. Foi encontrado um Termo de Referência para Consultoria para elaboração do referido Plano que estabelecia que a escrita do Plano Municipal deveria ser realizada em até 08 meses a partir da data da contratação. Como o documento não está datado, tampouco assinado, não foi possível constatar se a ação foi levada adiante.

Já o Plano de São Luís, em espaço dedicado ao setor de Cinema e Audiovisual, coloca em suas metas apenas o estímulo à produção e à difusão. Isso é feito através da apresentação de proposta de editais de fomento para produção e distribuição, e do planejamento para estimular a criação de 30 cineclubes, até o ano de 2016 – objetivo que não foi possível conferir se foi atingido. Nota-se, nesse caso, a repetição do erro crônico de enxergar a produção audiovisual como um fim em si mesmo. Ainda que a exibição esteja contemplada, há o apagamento de todos os outros elos da cadeia produtiva do audiovisual – inclusive a preservação. Esse pode ser um reflexo também de uma baixa dotação orçamentária, pois o documento indica que a pasta da Cultura representa apenas 1,07% do orçamento municipal. Além disso, o diagnóstico apresentado no Plano revela que a cidade não possui política de preservação de bens materiais; não possui inventários e catálogos atualizados com informações sobre acervos de museus, bibliotecas e arquivos, e que o município não possui Lei de Salvaguarda do Patrimônio Cultural. A falta de uma estrutura preservacionista sólida – apesar de São Luís ter sido reconhecida como Patrimônio Mundial Cultural pela Unesco em 1997 – faz com que a preservação acabe não chegando em todas as linguagens artísticas. Isso se repete em quase todos os Planos aqui analisados.

Seguindo a análise dos estados, chega-se ao PEC de Sergipe, elaborado para vigorar por um período de 10 anos (2023-2033). Ele apresenta uma estrutura curta, não trata das especificidades das linguagens artísticas e tampouco traz uma análise ou diagnóstico do contexto local. Este PEC não faz nenhuma referência ao seu patrimônio audiovisual, deixando escapar a oportunidade de apresentar estratégias para sanar a problemática da falta de equipamentos voltados para a preservação audiovisual no estado. Esse fato é bastante preocupante tendo em vista o longo período de vigor estabelecido para o documento. Já

Aracaju, sua capital, não possui Plano Municipal de Cultura, evidenciando a fragilidade da estrutura pública da cultura local e refletindo ciclos de má gestão cultural.

As tabelas 3 e 4 apresentadas anteriormente mostram que, mesmo nas cidades e estados que possuem equipamentos públicos voltados para a preservação audiovisual, como os MISes e as Cinematecas, o patrimônio audiovisual e – como consequência – as próprias instituições responsáveis pelo mesmo, não se encontram listados em seus Planos. Esse é o caso das capitais Salvador e Fortaleza e – a nível estadual – da Bahia, de Alagoas, do Rio Grande do Norte, do Ceará e do Maranhão.

O PEC do Maranhão, por exemplo, foi dividido em 04 eixos temáticos: Patrimônio Cultural, Produção e Difusão Cultural, Gestão Pública da Cultura e, por fim, Memória e Documentação. O audiovisual, no entanto, aparece apenas dentro do eixo “Produção e Difusão Cultural”, onde a criação de um edital de produção e difusão do cinema do Maranhão, a ser realizado com recursos do Estado, é proposta. O Plano também estabelece como meta a criação de políticas públicas de Cinema e Audiovisual para a difusão da cultura maranhense. Neste ponto observa-se, mais uma vez, ocorrer a repetição da dissociação entre os elos da cadeia produtiva, prevendo investimentos para a produção sem fazer um cálculo que contemple também a preservação.

Já dentro do eixo “Memória e Documentação”, o PEC propõe – por meio de projetos e editais – a implantação de um laboratório de digitalização de acervos, descritos como de natureza bibliográfica, museológica, arquivística e etnográfica. É possível subentender que, os filmes maranhenses depositados no Museu da Imagem e do Som do Maranhão, se enquadrariam dentro da categorização de “acervo museológico”, porém o documento não faz nenhuma menção a este tipo de material e também não apresenta propostas para esta instituição.

Por sua vez, O PEC do Ceará propõe a criação e implementação de um Sistema Estadual de Patrimônio Cultural, que teria como objetivo “uma articulação com todo o Estado e a discussão, formulação e execução de projetos e programas voltados para a preservação, o restauro, o registro e a promoção do patrimônio cultural”. (Ceará, 2016, p.23). A descrição de caminhos e ações para que essa meta seja atingida é formada por um total de 24 itens. Neles, são encontradas referências aos patrimônios arquitetônicos, ambientais, arqueológicos, paisagísticos e bibliográficos. Além disso, o documento discorre sobre os mestres da cultura e as comunidades tradicionais. Apesar disso, o Plano não consegue englobar a complexidade dos materiais que se enquadram dentro desse grande guarda-chuva que é o patrimônio cultural,

deixando de fora o patrimônio artístico e, como consequência, também o audiovisual. Uma das propostas apresentadas que pode vir a beneficiar futuramente a preservação do patrimônio audiovisual no estado é a revisão da Lei de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico do Ceará, sancionada em 2004 pelo então governador Lúcio Gonçalo de Alcântara (PSDB) e que se encontra, atualmente, obsoleta. A referida Lei, ao dispor sobre os livros de tombamento, por exemplo, se refere ao patrimônio artístico como “coisas de interesse das artes eruditas e folclóricas” (Ceará, 2004, [s.p.]), o que denota uma interpretação arcaica e ultrapassada sobre o assunto. Já na capital, constatou-se que o Plano Municipal de Fortaleza (2013-2023) não apresenta um diagnóstico do campo cultural, tampouco estabelece estratégias e ações para as linguagens artísticas. Além disso, aborda o patrimônio cultural de maneira rasa, sem desenvolver o que será feito na área. É um plano com forte caráter protocolar, que dificilmente poderá ser usado como guia para elaboração de políticas públicas.

O PEC da Bahia lista, como um dos seus objetivos, a “proteção, valorização e promoção do patrimônio material, imaterial, tradicional, histórico, artístico, arqueológico, natural, documental e bibliográfico” (Bahia, 2014, [s.p.]). Porém, dentro do diagnóstico cultural apresentado para o setor audiovisual, apenas a produção e a difusão aparecem:

Já a conferência setorial do audiovisual apontou a instabilidade orçamentária para o setor, a dificuldade na distribuição e exibição de produtos audiovisuais e a limitação aos centros urbanos da rede de exibição de cinema. Nesse sentido, investir em cineclubes seria contribuir para reduzir essa concentração. Cabe informar que a Secult, em parceria com o MinC, publicou em 2010 o edital Cine Mais Cultura cujo objetivo foi fomentar a exibição audiovisual e a formação de público. (*Id., Ibid.*)

Já na capital, o PMC de Salvador foi o único Plano a definir os indicadores de monitoramento que serão utilizados para fazer o acompanhamento das ações referentes às metas estabelecidas pelo documento, além de também já deixar estabelecido os prazos para realização desses monitoramentos. Essa é uma estratégia que poderá contribuir bastante para a participação dos agentes culturais no acompanhamento da aplicação do PMC. Uma das suas metas diz respeito ao fomento e a promoção das cadeias produtivas da economia criativa e nela o audiovisual aparece em uma das onze ações propostas: “Implementar o Programa Salvador Filmes, com linhas de fomento para o audiovisual” (*Id., Ibid.*). O Plano também propõe a instituição de uma linha de fomento para a preservação e promoção de bens culturais. As duas ações, no entanto, parecem não dialogar entre si, e a leitura do mesmo dá a entender que o patrimônio audiovisual não é um dos bens culturais a serem preservados.

Já o texto do PEC de Pernambuco indica que este foi o primeiro Plano elaborado para o estado. De acordo com o mesmo, o documento:

É resultado de um intenso diálogo com agentes culturais de todas as regiões pernambucanas, o PEC foi debatido na IV Conferência Estadual de Cultura. Um amplo processo de participação popular iniciado com a realização de 26 Pré conferências, entre novembro de 2017 e fevereiro de 2018, sendo 13 Setoriais e 13 Regionais, nas quais foram eleito (a)s 193 delegado(a)s para Plenária Estadual Final. (Pernambuco, 2018, [s. p]).

Apesar de indicar uma ampla participação popular, este PEC não apresenta um diagnóstico do campo cultural e não se debruça sobre as especificidades das linguagens artísticas. Porém, ele contém o planejamento mais completo – quando comparado aos demais – para o patrimônio cultural do estado, estabelecendo as seguintes estratégias: Estruturação do Sistema Estadual do Patrimônio Cultural Pernambucano; Aperfeiçoamento da política de fomento às ações de preservação do patrimônio cultural de Pernambuco; Aperfeiçoamento da gestão do patrimônio cultural do Estado e Estímulo à produção e difusão do conhecimento a respeito do patrimônio cultural do Estado. Dentro dessas estratégias, destaco as seguintes ações propostas:

Criar fundo específico para preservação, salvaguarda, manutenção, gestão e difusão do patrimônio cultural de Pernambuco, com distribuição regionalizada.

[...]

Ampliar a política de editais para preservação, restauro, proteção e promoção do patrimônio cultural de Pernambuco, com garantia de desconcentração regional.

[...]

Elaborar plano estadual de arquivo, restauração e digitalização de acervos e da memória institucionais, com garantia de publicidade e acessibilidade.

[...]

Ampliar prêmios para reconhecimento de ações de gestão, mapeamento, inventário e salvaguarda do patrimônio cultural de Pernambuco.

[...]

Criar instrumentos para assessorar municípios, instituições e organizações no que se refere a preservação do patrimônio cultural, educação patrimonial, memória e acervo. (Pernambuco, 2018, [s.p.])

Apesar de os equipamentos de preservação audiovisual de Pernambuco estarem ligados ao governo federal (Cinemateca Pernambucana), e ao município (Museu da Imagem e do Som de Recife), este planejamento abre a possibilidade para o estabelecimento de parcerias entre os entes federados e também para a realização de projetos não institucionais para a salvaguarda do patrimônio audiovisual. Com este plano em mãos os agentes do campo do audiovisual, em especial aqueles ligados a preservação do seu patrimônio, podem criar alianças e apresentar ao Estado propostas que se encaixem nas ações já listadas, a exemplo do que foi realizado em 2007 em prol da produção de produtos audiovisuais.

Na capital, o PMC da cidade do Recife (2012-2019), indica a reestruturação da “Cinemateca [*sic.*] Alberto Cavalcanti”, fazendo uma referência errônea à Filmoteca Alberto Cavalcanti, criada em 1975 e nunca aberta ao público. O Plano também propõe a criação de uma Casa de Cinema. Esta segunda seria, em realidade, um órgão municipal dedicado ao cinema e ao audiovisual, cujo objetivo seria o de desenvolver as seguintes atividades:

A Casa de Cinema terá organograma e instalações compatíveis com as atribuições de apoio e gerenciamento das atividades audiovisuais do município, tais como: *Film Commition*, fomento, capacitação, exibição, distribuição da produção local, guarda e preservação dos filmes pernambucanos, cine clubes. (Recife, 2012, [s.p])

Ambas ações nunca foram realizadas. O acervo da Filmoteca encontra-se hoje depositado no Museu da Cidade⁹⁸, sem que nenhum trabalho esteja sendo realizado para a sua conservação, e permanece indisponível para acesso público e para pesquisa. A Casa de Cinema, por sua vez, nunca saiu do papel.

Conforme sinalizado, os Planos Municipais de Teresina e de João Pessoa não estavam disponíveis nos *sites* dos seus respectivos órgãos culturais e prefeituras, o que fere o princípio da ampla publicidade que rege esses documentos. As perguntas enviadas para as secretarias e fundações responsáveis por sua criação não foram respondidas e, ao buscá-los diretamente com agentes culturais dessas localidades, tampouco pudemos encontrá-los. Também não foram encontradas as atualizações referentes aos PECs da Bahia e de Alagoas.

O recorte dessa tese permitiu apenas que se verificasse quantos estados e capitais nordestinas possuem Planos de Cultura e quais, dentre esses documentos, contemplam a preservação audiovisual dentro de suas estratégias de planejamento. A pesquisa feita até aqui, no entanto, conduz à seguinte pergunta: Qual é o uso real dado a estas ferramentas?

O Plano de Cultura é um instrumento fundamental para a cidadania participativa, que permite ao campo propor agendas e elaborar, em conjunto com a administração pública, estratégias de desenvolvimento para a cultura local. É preciso que os agentes culturais o entendam como uma peça importante que oferece orientações estratégicas, aponta destinação para recursos financeiros e cria as condições necessárias para o desenvolvimento de políticas públicas. Recomendo, dessa maneira, a realização de pesquisas que possam aprofundar a discussão sobre como é feita a utilização dos Planos de Cultura nos estados e municípios brasileiros e, em especial, na região Nordeste do país.

⁹⁸ Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/sem-memoria-nao-ha-identidade/3990/>. Último acesso em: 20 de setembro de 2023.

Especificamente dentro do campo da preservação audiovisual, foi identificado que a falta de uma defesa explícita ao patrimônio audiovisual nestes documentos, enfraquece as instituições dedicadas à sua preservação, colocando em risco não só os materiais já institucionalizados como também aqueles que se encontram fora destes espaços. Para mitigar esses problemas, é crucial que os planos sejam revistos e complementados com a inclusão de políticas e ações voltadas para a preservação do patrimônio audiovisual, pois foi verificado que o audiovisual – de maneira geral – é abordado a partir da perspectiva da produção ou da difusão. Manejar recursos públicos apenas para estes elos da cadeia produtiva representa uma falha de planejamento que alimenta um ciclo onde o trabalho da preservação está sempre atrasado e com um acúmulo de demandas de difícil resolução.

Por outro lado, foi observado também que há uma articulação sendo realizada aos poucos no campo da preservação audiovisual em prol de um planejamento estratégico e da elaboração de políticas públicas para o setor. Essa articulação, entretanto, ocorre de maneira distinta em cada estado e em cada capital, indicando uma heterogeneidade de desenvolvimento do campo da preservação audiovisual na região. Com isso, fica constatada a necessidade de que cada estado e capital possam criar e implementar os seus próprios Sistemas de Informações e Indicadores em Cultura (SIINC). Com isso espera-se que, munidos de dados concretos, se torne possível elaborar estratégias que realmente dialoguem com o contexto local, fazendo com que as linguagens artísticas possam ser atendidas em todas as suas especificidades.

3.2 Estudo de caso: Cinemateca Pernambucana

A Cinemateca Pernambucana é um dos equipamentos culturais pertencentes à Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj)⁹⁹. Ela foi inaugurada em março 2018, através de uma parceria entre a Fundaj, a TV Escola, a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp) e o Cinema da Universidade Federal de Pernambuco. Em entrevista concedida por escrito, a instituição, explicou que as parcerias funcionaram da seguinte maneira:

Houve um trabalho de implementação da Coordenação do Cinema da Fundação, da Fundação Joaquim Nabuco, em parceria com [o] Cinema da UFPE, TV Escola e Roquette Pinto. [Foi utilizado] o espaço da própria Fundação Joaquim Nabuco, e aporte da equipe da instituição. Além do suporte financeiro e operacional da Fundação Roquette Pinto (pelo Ministério da Educação).¹⁰⁰

⁹⁹ A Fundaj é vinculada ao Ministério da Educação e atua nas áreas da educação e da cultura.

¹⁰⁰ Nesta tese irei referenciar a instituição quando me referir às respostas submetidas, por compreender que as mesmas representam o posicionamento oficial da Cinemateca. A título de registro informarmos que as respostas

De acordo com matéria publicada no período¹⁰¹, foi realizado o investimento de R\$1 milhão de reais para a criação da Cinemateca, valor baixo para uma instituição que trabalha com salvaguarda audiovisual. Este número foi confirmado pela Cinemateca Pernambucana, na já citada entrevista. A instituição declarou também que, atualmente, a dotação orçamentária para o seu funcionamento e manutenção vem integralmente da Fundaj, mas – apesar de questionada a respeito – não citou os valores relacionados a este custeio. Em termos comparativos, podemos citar o aporte de mais de R\$15 milhões de reais destinado para a reforma e revitalização do Museu da Imagem e do Som do Ceará, equipamento cultural já abordado no capítulo dois desta tese. A gritante diferença orçamentária destinada para a fundação da Cinemateca Pernambucana explica o fato de a mesma não possuir, por exemplo, um prédio próprio, funcionando dentro da sede da Fundaj, no complexo cultural Gilberto Freyre, localizado na Zona Norte da cidade do Recife.

Em entrevista realizada pela produtora audiovisual Manguezal Filmes e disponibilizada na plataforma *Youtube*¹⁰², Paulo Cunha, realizador e professor pernambucano que participou do processo de criação da instituição, descreve o contexto no qual esse projeto foi desenvolvido:

A Cinemateca Pernambucana foi criada a partir da percepção de que a gente tinha um sistema robusto, composto por produtoras, muitos técnicos especializados, um edital como o Funcultura, muito robusto, mas também cursos de formação tanto universitários quanto técnicos, além de um sistema público de exibição razoável, sobretudo na Fundação Joaquim Nabuco, com os dois cinemas da Fundaj, mas faltava nesse sistema, o elo da preservação. A gente percebe que não tem nenhum lugar do mundo onde você tenha um sistema de produção audiovisual permanente, constante, robusto, sem que esse elo da preservação audiovisual esteja presente. Então a Cinemateca Pernambucana veio para suprir esse elo no sistema de produção audiovisual que ainda faltava em Pernambuco, ou seja, cuidar da preservação, da reexibição de filmes históricos para que os novos cineastas conheçam as produções do passado para entender de onde a gente veio e possa decidir para onde a gente vai. (Manguezal Filmes, 2018)

dadas à primeira submissão do questionário (2021) foram fornecidas por Ingrid Xavier, já a segunda submissão (2023), bem como a citada entrevista, foram respondidas por Vitória Victor, ambas funcionárias da equipe de produção da Cinemateca Pernambucana. As entrevista concedida, bem como os questionários estão à disposição para consulta no apêndice deste trabalho.

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.leiaja.com/cultura/2018/03/26/cinemateca-pernambucana-da-fundaj-e-inaugurada/>. Último acesso em: 15 de fevereiro de 2024.

¹⁰² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JITuPhZ8MbU>. Último acesso em: 15 de fevereiro de 2024.

Esse “sistema robusto”, ao qual o professor se refere, tem como histórico também uma produção cinematográfica volumosa, marcada por alguns períodos: o Ciclo do Recife, que engloba os filmes datados do início da década de 1920 e que perdeu força já na década seguinte, em decorrência da competição com os filmes sonoros estrangeiros; o ciclo correspondente ao movimento superoitista, que ocorreu entre as décadas de 1970 e 1980; o ciclo de retomada do cinema pernambucano, que tem como marco inicial o filme “Baile Perfumado” (Dir. Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1996) e as produções contemporâneas, resultado de uma dinamização nas políticas públicas para a produção audiovisual do estado, que permitiu um fluxo de criação de novas obras e de solidificação de um mercado de trabalho. A costura gerada pela soma e continuidade desses mecanismos, em especial o Funcultura e posteriormente o Funcultura Audiovisual, gerou as condições necessárias para que o cinema pernambucano se projetasse como um dos mais profícuos do país, com reconhecimento contínuo em festivais nacionais e internacionais. O mesmo não pode ser dito, no entanto, em relação à preservação do patrimônio audiovisual do estado que, conforme discutido no capítulo anterior, não recebe a mesma atenção dentro do referido edital.

Assim, é evidente o fato de que a preservação audiovisual não tenha se desenvolvido na mesma medida. Embora o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE) tenha sido o primeiro a ser inaugurado no Nordeste (1970) e o quarto em relação ao restante do país, sua trajetória foi e segue sendo bastante instável, o que resultou na situação de abandono – já discutida anteriormente – que hoje se encontra o seu acervo. Além do MISPE, o Estado também não sanou a problemática da Fimoteca Alberto Cavalcanti, que nunca foi aberta ao público e cujo acervo ainda não foi propriamente catalogado.

Foi dentro desse contexto, que foi idealizada e inaugurada a Cinemateca Pernambucana. Paulo Cunha, ainda na mesma entrevista, conta um pouco como se deu esse momento inicial de formação do acervo:

Logo que a gente começou a desenvolver a Cinemateca, os produtores, realizadores, pesquisadores começaram a nos oferecer novos materiais, por exemplo, filmes em película que eles guardavam de maneira amadora nas suas casas ou produtoras, ou figurinos, roupas dos filmes, ou equipamentos que não estavam mais sendo usados, então a gente começou a perceber que havia uma demanda para guarda deste tipo de material. Imediatamente, apesar de não ter sido o foco inicial da Cinemateca a gente também começou a receber essas coisas, então hoje a gente tem um acervo enorme de material não-filmico. Por exemplo, roteiro de filmes, materiais de continuidade, projetos de Diretores de Arte que desenham antes de produzir as peças, roupas e adereços. Tudo isso foi se juntando e hoje é uma Cinemateca que é heterogênea na fonte de seus itens, na forma de guardar os seus itens também, mas o nosso foco continua sendo, prioritariamente, a guarda dos filmes em formato digital. (Manguezal Filmes, 2018)

A partir dessa fala, fica nítido como a criação de um espaço novo acabou por reunir uma demanda local represada. A Cinemateca passou a salvaguardar também os materiais correlatos acima descritos, destinando um espaço de exposição para os mesmos, como será visto adiante.

Para seguir este estudo de caso, irei adentrar agora nas informações fornecidas pela instituição através do questionário elaborado. Para tanto, o documento será destrinchado seguindo a ordem das seções através das quais ele está dividido e que já foram mencionadas no início deste capítulo. A Cinemateca Pernambucana respondeu pela primeira vez a este questionário em 22 de outubro de 2021 e, posteriormente, submeteu as respostas à segunda aplicação no dia 12 de dezembro de 2023, completando um período de dois anos e cinquenta dias de acompanhamento da instituição. Quando pertinente, faremos a triangulação dos dados dos dois questionários com a entrevista escrita realizada dentro deste trabalho e também com as informações fornecidas pela instituição acerca dos projetos conduzidos pela mesma.

3.2.1 Características

De acordo com o questionário, a instituição tem como escopo a salvaguarda do acervo cinematográfico do estado de Pernambuco, com foco na disponibilização digital do mesmo. Ao ser indagada, na entrevista, sobre a razão que levou a instituição a tomar esta decisão a resposta recebida foi:

O foco digital da Cinemateca visa alcançar um público que está muitas vezes afastado dos espaços culturais. Trabalhamos continuamente para disponibilizar mais títulos que podem ser acessados gratuitamente por qualquer usuário que possa ter interesse no cinema pernambucano. Além disso, pensando na preservação ativa, buscamos retomar o diálogo de obras fora de circulação e aproximar novos públicos, trabalhamos também com a informação e formação desse público. O acesso digital possibilita que pessoas que não moram em Pernambuco, seja em outros lugares do Brasil ou do mundo, possam ter contato com nossa cultura e riqueza audiovisual pernambucano [*sic.*].

Por concentrar seus esforços no trabalho de difusão digital, dediquei um tópico inteiro para analisar o funcionamento do site da Cinemateca. Foram identificados nele alguns problemas que fazem com que o acesso do público aos filmes e à sua base de dados seja prejudicado. Mais adiante esse ponto será aprofundado.

Em 2021 e também em 2023 a Cinemateca assinalou possuir sede própria¹⁰³. Ao oferecer informações sobre a sua infraestrutura, no entanto, o texto submetido reconhece que a instituição funciona, em realidade, em algumas salas alugadas dentro da sede da Fundação Joaquim Nabuco. Considero então que, neste ponto, tenha ocorrido uma má interpretação das questões aplicadas no questionário. Segue abaixo a resposta descritiva:

A Cinemateca Pernambucana está localizada na sede da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife-PE (Casa Forte). O espaço dispõe de áreas de pesquisa, convivência, cursos, exposição, além da Sala Geneton Moraes Neto, para projeções do acervo da cinemateca. Dedicado a conservação temos hoje uma sala dedicada ao servidor, com acesso controlado. É no servidor que arquivamos as mídias digitais e de onde os filmes são enviados para o site. Fora isso contamos hoje, na nossa sede, com um armário onde ficam arquivados cartazes, objetos de cena e figurinos.

Através da entrevista escrita, foram solicitadas mais informações sobre a divisão de espaços e sobre o acondicionamento do material fílmico em película. A resposta foi a seguinte:

A Cinemateca Pernambucana conta com a sala Almerly Steves (espaço de consulta e área de convivência), Sala Geneton Moraes Neto (sala de exibição), Sala Mauro Mota (espaço expositivo) e a sala do administrativo. Atualmente, os poucos filmes em película que constam no nosso acervo estão devidamente alocados no Cehibra, aqui da Fundação Joaquim Nabuco.

A instituição também informou que “materiais físicos estão arquivados em gaveteiros e armários deslizantes”. O Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco (Cehibra), também ligado à Fundaj, tem a função de promover o acesso e a conservação de bens patrimoniais da Fundação. De acordo com matéria jornalística publicada no jornal Folha de Pernambuco¹⁰⁴, o Centro “conta com mais de dois milhões de documentos, entre fotografias, filmes, textos, filmes, obras de arte e outros acervos de vários tipos” (Fundação..., 2019, [s.p]). Enviei um *e-mail* para a coordenação do Cehibra para obter mais informações sobre o acervo fílmico, e me foi dito que o mesmo fica em uma sala com ar condicionado e desumidificador. Também foi perguntado como é feito o controle de entrada e saída destes materiais no Cehibra e essa foi a resposta fornecida:

Os filmes em película são considerados obras raras, não são emprestados ou exibidos. A quase totalidade foi telecinada para VHS e daí para DVD e, atualmente, [estão] sendo transferidos para arquivo digital. A aquisição pode ser por compra ou doação. Para os usuários, seguimos a praxe da lei de direitos autorais, sendo exigida a autorização do detentor dos direitos, no caso de autoria de terceiro. (Gil, 2024)

¹⁰³ A pergunta referenciada era “A instituição conta com sede própria?”

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/fundacao-joaquim-nabuco-comemora-45-anos-do-cehibra/124072/>. Último acesso em 15 de fevereiro de 2024.

Ainda em relação à sua estrutura, em 2021 a Cinemateca respondeu que não havia um sistema de combate a incêndios implantado na mesma e, em 2023, alterou a sua resposta. Na nova descrição, detalhou que o sistema é composto por extintores instalados nas salas e por uma equipe de brigadistas do corpo de bombeiros alocada dentro do *campus* da Fundaj. Na entrevista, indaguei se o tamanho do espaço ocupado é suficiente para cumprir com os objetivos da instituição. Foi respondido que, no momento, há um processo iniciado para que ocorra a reforma de uma outra área dentro do prédio, mas que há um entendimento de que seria necessário um maior investimento financeiro em pessoal e infraestrutura.

Figura 4 - Armários deslizantes em sala da instituição.



Fonte: Foto cedida pela Cinemateca Pernambucana.

Acredito que o escopo inicial centrado na difusão digital, fez com que o primeiro planejamento para a criação do local tivesse proporções mais modestas em relação à sua infraestrutura e também à dotação orçamentária. Ao longo dos anos, no entanto, houve uma expansão em suas demandas de trabalho, sem que as mesmas fossem acompanhadas por um investimento financeiro proporcional. Na análise sobre o corpo de funcionário, apresentada adiante neste texto, veremos – por exemplo – que, em dois anos, houve uma redução de aproximadamente 44,5% no número de funcionários da instituição. Ainda assim, a Cinemateca declarou que vêm funcionando de modo contínuo desde a sua fundação, tendo paralisado suas atividades apenas entre o período de março de 2020 a agosto de 2021, devido às restrições ocasionadas pela pandemia da Covid-19.

3.2.2 Difusão

A Cinemateca Pernambucana funciona de maneira aberta ao público, sem a necessidade de agendamento prévio¹⁰⁵. Em 2021, a instituição assinalou que o seu número médio de visitantes girava em torno de 2.001 a 10.000 por ano¹⁰⁶, o que se enquadra dentro do nível dois de maturidade, de acordo com o Formulário de Maturidade Tecnológica do IBRAM¹⁰⁷. Na resposta submetida em 2023, esse número não foi modificado.

Entre as ofertas de atividade para o público estão as exposições de parte do seu acervo e a consulta física a livros, catálogos, roteiros, ao banco de dados e aos filmes em formato digital utilizando os computadores disponíveis no espaço.

Figura 5 e 6 - À esquerda, peça do figurino do filme Boi Neon (Dir. Gabriel Mascaro, 2015) em exposição e à direita sala da Cinemateca Pernambucana com computadores utilizados para consulta ao banco de dados e ao acervo digital.



Fonte: Fotos cedidas pela Cinemateca Pernambucana.

Além disso, de acordo com a instituição, também são realizadas exposições gratuitas em sala própria (Sala Geneton Moraes) e no Cinema da Fundação¹⁰⁸, visitas mediadas com escolas e ONGs, atividades formativas (palestras, cursos e *masterclasses*) e mostras *on-line*.

¹⁰⁵ De acordo com o site da instituição o agendamento só é necessário em caso de visitas de grupos, instituições ou para fins de pesquisa.

¹⁰⁶ A classificação de números de visitantes inserida no questionário segue o modelo do Formulário de Maturidade Tecnológica do IBRAM. Ainda que este documento tenha sido criado para analisar museus, a natureza das cinematecas aqui estudadas permitiu que o mesmo fosse utilizado como inspiração metodológica para a aplicação dos questionários confeccionados.

¹⁰⁷ Os níveis de maturidade aferidos pelo Formulário são: Nível 1 – museus com baixo nível de maturidade tecnológica e de gestão de acervos; Nível 2 – museus no estágio inicial de maturidade tecnológica e de gestão de acervos; Nível 3 – museus no nível intermediário de maturidade tecnológica e de gestão de acervos; Nível 4 – museus com nível alto de maturidade tecnológica e de gestão de acervos.

¹⁰⁸ Equipamento cultural ligado a Fundaj, possui três salas localizadas na cidade do Recife: uma na praça do Derby, outra em Casa Forte e uma terceira no Bairro do Recife.

Figura 6 e 7 - Atividades sendo conduzidas com alunos do 1º ano do ensino médio do Colégio Alfredo Freyre.



Fonte: Fotos cedidas pela Cinemateca Pernambucana.

Por ter como foco principal o acesso digital ao seu acervo, o *site*¹⁰⁹ da Cinemateca Pernambucana é uma ferramenta de grande importância para a instituição. A sua página inicial, quando acessada a partir de um computador ou *tablet*¹¹⁰, é dividida em três partes: uma superior, com uma barra com opções de acesso e um *banner* ilustrativo, que traz imagens em *looping* do acervo; uma no meio, que traz a descrição do acervo e direciona o usuário para notícias de destaque e; por fim, a última parte que traz um mapa com a localização da Cinemateca e um *banner* que a situa institucionalmente, com as logomarcas da própria instituição, do Cinema da Fundação, da Fundação Joaquim Nabuco, do Ministério da Educação e do Governo Federal. Abaixo apresentamos três capturas de tela do *website*:

¹⁰⁹ Disponível em: <https://cinematecapernambucana.com.br/>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

¹¹⁰ Quando acessado a partir de um smartphone, por exemplo, o design da página é alterado para se adaptar ao tamanho da tela.

Figura 7 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

Figura 8 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

Figura 9 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

A barra superior possui as seguintes abas: Cinemateca; Acervo; Pesquisa; Acessibilidade; Mostras; Destaques e Contato. A aba Cinemateca traz, além de informações sobre a instituição, um subitem chamado “Coleções”, onde o usuário pode acessar as coleções que fazem parte do acervo:

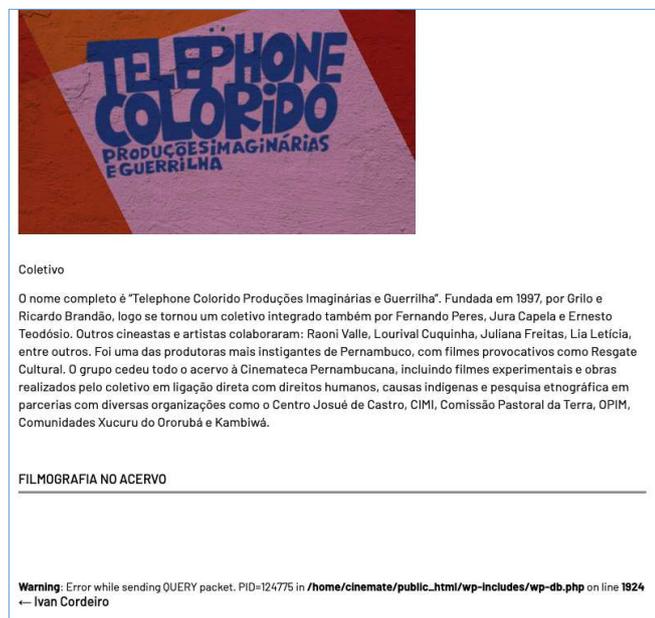
Figura 10 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando a seção de “Coleções”.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

Entre os artistas que cederam suas coleções para a Cinemateca, encontram-se listados atualmente no *site*: Adelina Pontual; Camilo Cavalcante; Geneton Moraes; Ivan Cordeiro, Katia Mesel e o coletivo Telephone Colorido. Essa sessão traz um breve resumo da produção dos artistas vinculados e a lista de filmes pertencentes às referidas coleções. Essa parte da plataforma, no entanto, apresenta erro de navegabilidade e, após inúmeras tentativas de acesso (feitas a partir de diferentes endereços de protocolo da internet e de distintos dispositivos), não foi possível acessar todas as coleções. A captura de tela abaixo ilustra a mensagem de erro que aparece na área inferior da imagem:

Figura 11 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando mensagem de erro.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

A aba seguinte, "Acervo", é talvez a mais importante dentro da perspectiva de acesso buscada pela instituição, pois é ali que o usuário pode acessar o acervo disponibilizado. Ela é subdividida em: "Arquivo"; "Acervo Audiovisual" e "Diretores", conforme ilustram as próximas capturas de tela:

Figura 12 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando o seu Sistema de Consulta.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

Ao clicar em “Arquivo”, o usuário é direcionado para o “Sistema de Consulta ao Acervo Físico”, onde é possível fazer uma pesquisa sobre os materiais correlatos salvaguardados na Cinemateca. Essa pesquisa pode ser feita diretamente com um termo específico, como “figurino”, através da opção “Pesquisa na Base”. Mas, caso o usuário queira primeiro entender quais opções de busca estão disponíveis, é possível optar por “Categorias”. Ao acessar essa última opção, vê-se a seguinte lista: Figurinos; Objetos de Cena; Cartazes; Documentos de Produção; Biblioteca; Filmes e Roteiros.

Figura 13 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando o Sistema de Consulta.



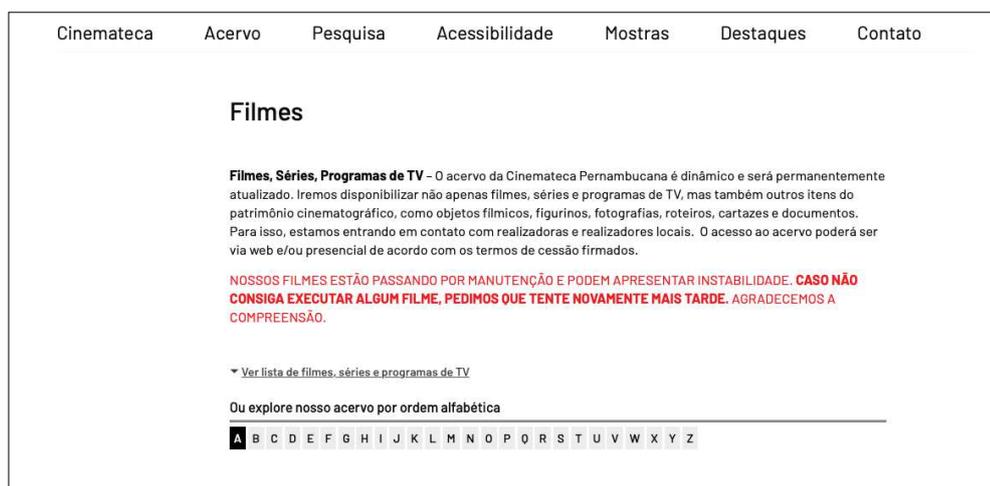
Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

Ao acessar o item “Objetos de Cena”, por exemplo, é encontrada a informação do número de materiais pertencentes a esta categoria e uma lista organizada com o nome da obra audiovisual; nome do (a) diretor (a); ano de produção e peças disponibilizadas. A listagem *on-line* de os materiais que estão disponíveis para consulta física se mostra bastante útil para facilitar futuras pesquisas.

Já no item “Filmes”, o usuário encontra um sistema de busca por ordem alfabética e também a opção de acesso direto à lista completa de obras audiovisuais disponíveis no acervo. Os itens em questão são filmes, obras seriadas e programas televisivos. De acordo com resposta assinalada pela instituição no questionário aplicado, eles possuem mais de 76% do seu acervo disponíveis *on-line*, o que se enquadra dentro do nível 4 (portanto o maior) de maturidade

tecnológica para essa dimensão avaliativa. No entanto, também foram identificados alguns erros de usabilidade nesta categoria, como mostra a captura abaixo:

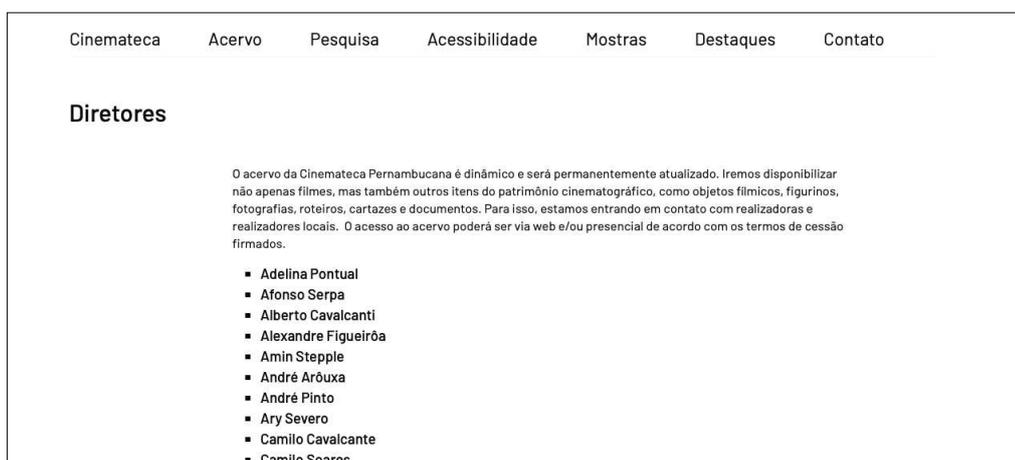
Figura 14 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando erro de usabilidade no sistema de busca de filmes.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

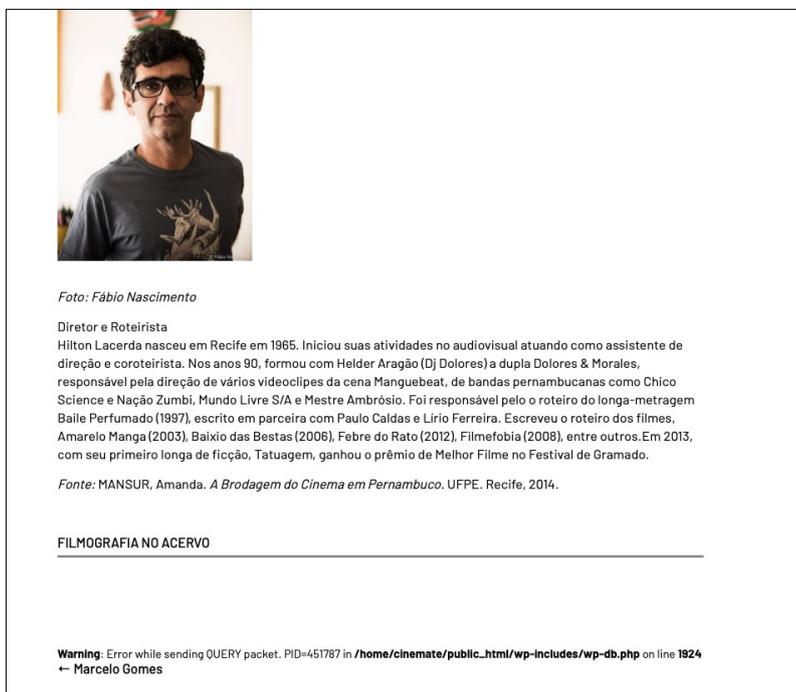
A outra maneira de acessar o acervo é através da busca direta pelo nome da diretora ou diretor responsável pela produção fílmica. Nessa sessão me deparei também com bastante lentidão no carregamento das informações e não foi possível abrir todos os nomes *linkados*. Semelhante à estrutura apresentada na sessão “Coleções”, ao clicar no nome de um realizador, é acessada uma minibiografia do mesmo e as obras da sua filmografia disponíveis na instituição. A lista referente à filmografia, apresentou erros nas duas opções de busca.

Figura 15 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando o seu sistema de busca por Diretores.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

Figura 16 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando a página referente ao diretor Hilton Lacerda.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

A aba “Pesquisa” direciona o usuário a três subdivisões: Linha do Tempo; Dissertações e Teses. Na primeira, são apresentados os marcos referentes ao cinema pernambucano organizados em ordem cronológica, de 1896 a 2018, e uma opção de acessibilidade que direciona o usuário para um vídeo na plataforma *Youtube*, onde um intérprete de libras faz a leitura do texto através da linguagem de sinais. Essa forma de introduzir a acessibilidade no *site* pareceu um pouco controversa, já que a mesma deveria ser direcionada para deficientes visuais – considerando que o produto apresentado originalmente no *site* é um texto e não um áudio.

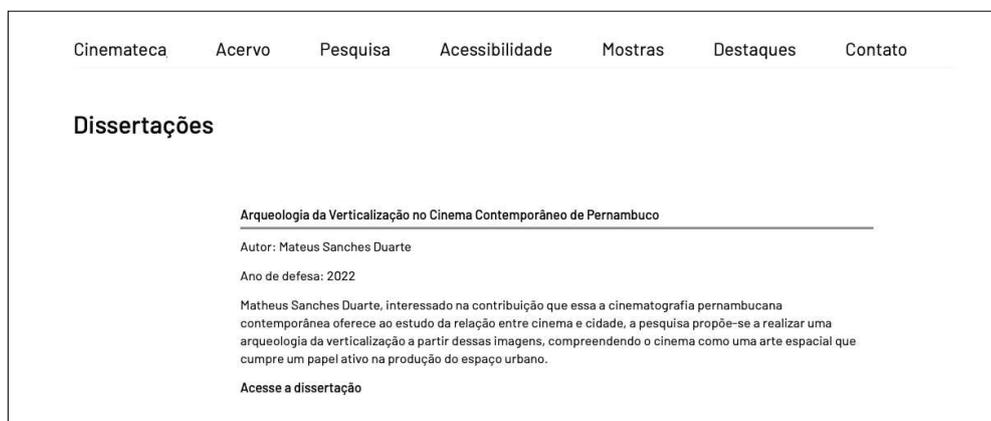
As duas últimas subdivisões direcionam o usuário para *links* de repositórios *online*, onde pesquisas de mestrado e doutorado com temas relacionados à cinematografia do cinema pernambucano estão depositados.

Figura 17 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando a sua linha do tempo.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

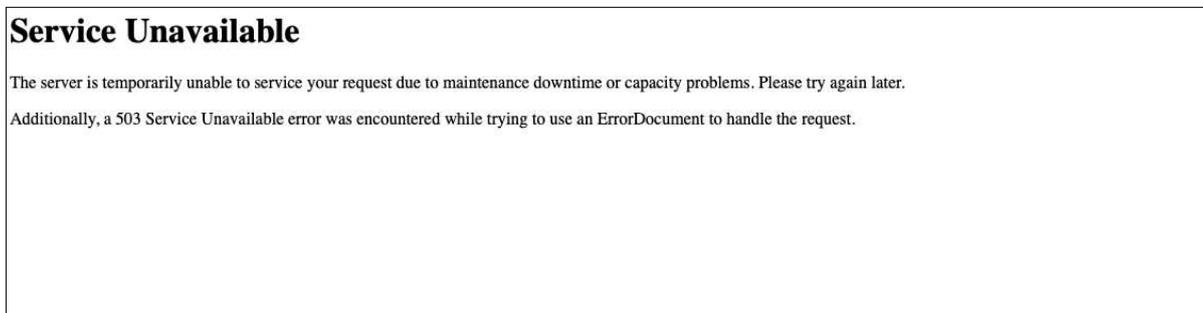
Figura 18 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando o seu sistema de busca por dissertações.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

Já a aba “Acessibilidade”, por sua vez, está fora do ar ou apresentando erros desde que esta pesquisa sobre a instituição foi iniciada, o que evidencia a necessidade em aumentar os cuidados e investimentos para tornar democrático o acesso digital a este acervo.

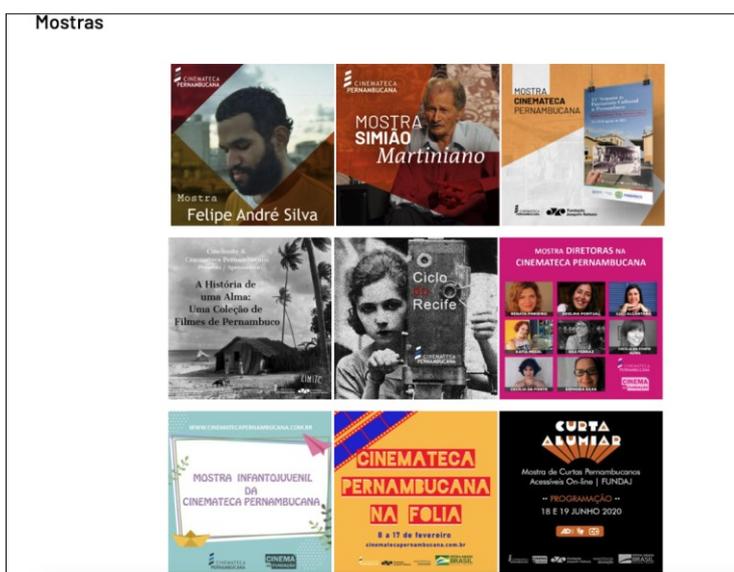
Figura 19 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando a mensagem de erro que aparece na aba “Acessibilidade”.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

Na aba “Mostras”, a Cinemateca disponibiliza os cartazes das mostras realizadas pela instituição, bem como informações sobre as mesmas e a listagem dos filmes que integraram esses eventos e que seguem disponíveis no site.

Figura 20 - Captura de tela do site da Cinemateca Pernambucana, ilustrando a aba “Mostras”.



Fonte: Site da Cinemateca Pernambucana.

Além das abas citadas acima, existe também a “Destaques”, onde é possível acessar as últimas atividades promovidas pela instituição, e a aba “Contato” que traz informações como horário de funcionamento, endereço, e-mail e telefone. O site também direciona o usuário para

as suas redes sociais nas plataformas do *Facebook*¹¹¹, *Instagram*¹¹² e *X*¹¹³. As duas primeiras plataformas recebem atualizações constantes, porém a terceira teve a sua última postagem realizada em janeiro de 2022.

Figura 21 - Captura de tela da página da Cinemateca Brasileira na rede social Facebook.



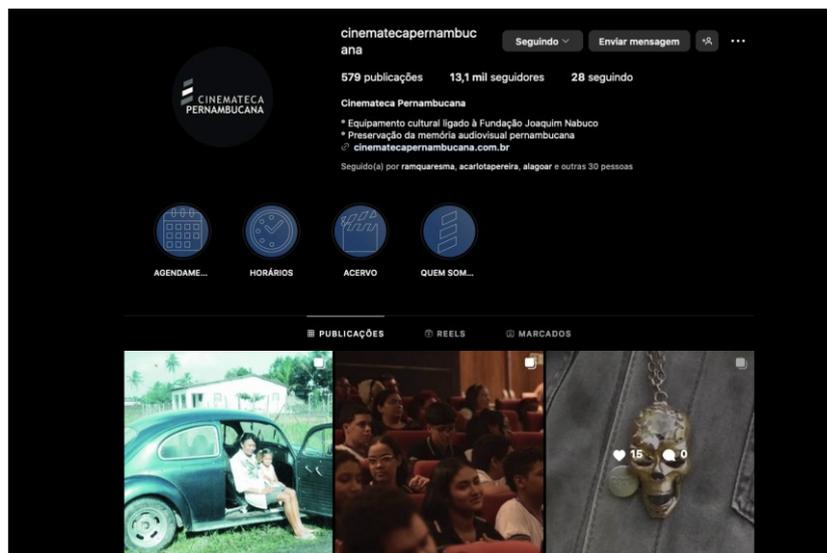
Fonte: *Facebook* da Cinemateca Pernambucana

¹¹¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/p/Cinemateca-Pernambucana-100064919821346/>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

¹¹² Disponível em: <https://www.instagram.com/cinematecapernambucana/>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

¹¹³ Disponível em: <https://twitter.com/cinematecape>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

Figura 22 - Captura de tela da página da Cinemateca Brasileira na rede social Instagram.



Fonte: Instagram da Cinemateca Pernambucana.

Figura 23 - Captura de tela da página da Cinemateca Brasileira na rede social X.



Fonte: X da Cinemateca Pernambucana.

As redes sociais da Cinemateca não seguem um modo de publicação interativo. No geral, sempre buscam direcionar as pessoas para o *site* principal da instituição sendo, portanto, ferramentas auxiliares de divulgação na internet.

De modo geral, é possível dizer que a instituição se faz presente na internet, pois possui um *site* ativo e atualizado, bem como duas, dentre três redes sociais, também em constante atualização. Apesar disso, em 2023, foi descrito no questionário aplicado que uma das maiores dificuldades da instituição seria a dificuldade em divulgar as suas ações e atividades. O *site* tem uma estrutura compatível com o que a instituição se propõe a oferecer, porém – conforme exposto – apresenta muitos erros de usabilidade, o que dificulta a experiência do usuário e se torna um empecilho diante do objetivo da instituição em centralizar os seus esforços na difusão digital do seu acervo.

3.2.3 Gestão e estrutura administrativa

Como dito anteriormente, a Cinemateca Pernambucana é um equipamento cultural pertencente a Fundação Joaquim Nabuco e, de acordo com resposta oferecida no questionário submetido, ela não possui autonomia de gestão em relação a Fundaj. Na prática, isso quer dizer que as decisões relacionadas à condução da administração do seu acervo e de suas políticas internas é condicionada à aprovação, ou mesmo ao planejamento, da Fundação.

Apesar disso, verificou-se que a atual estrutura administrativa é gerida por uma coordenação própria. Em 2021, a instituição, quando questionada a partir do questionário, respondeu que não possuía setorização. Já em 2023, essa resposta foi alterada: “hoje funcionamos com coordenação, educativo/mediação, produção e suporte técnico”.

Toda a verba de funcionamento e manutenção da instituição é proveniente da Fundaj. Em 2021, a instituição respondeu que esse recurso era suficiente para atender as demandas da instituição. No entanto, em 2023, a resposta foi modificada e, dentre as atividades mais prejudicadas pelas limitações financeiras, a conservação, o restauro, a preservação digital e o educativo foram destacadas. Quando questionada sobre a busca por parcerias para realização de projetos a resposta oferecida foi:

Apesar de colaborarmos com frequência com outras instituições como o Arquivo Nacional, o MAM-RJ, a TV Universitária da UFPE, o Cinema da UFPE, SESC PE, entre outras, e de estarmos em diálogo com o mercado audiovisual local, não temos hoje nenhuma parceria contínua.

Dentre as parcerias citadas, chama a atenção o fato de nenhuma ser de instituições de preservação do Nordeste. Uma rede formada por estes espaços poderia gerar benefícios como troca de experiências, auxílio na capacitação de pessoal, fortalecimento de alianças estratégicas entre os agentes envolvidos com a preservação audiovisual na região, difusão da cinematografia nordestina, entre outros. Apesar de possuir uma parceria com o Cinema da UFPE, não foram encontradas atividades ligadas diretamente ao curso de Cinema e Audiovisual da universidade, cooperação esta que poderia fortalecer o ensino da preservação audiovisual e fornecer oportunidades para que o seu corpo docente e discente pudesse desenvolver projetos, vínculos de estágios, etc. O mesmo poderia ser desenvolvido em relação a universidade Barros Melo, citada no capítulo anterior.

Em 2021, a instituição afirmou possuir um sistema de documentação museológica. Esse tipo de sistema é formado por uma estrutura cujo objetivo é coletar, organizar e disponibilizar informações sobre objetos e coleções de um acervo e exerce, portanto, um papel crucial na gestão de instituições de preservação do patrimônio cultural. A Cinemateca Pernambucana assinalou que o seu sistema é composto por: política de acervo, atribuição de número de registro, inventário, utilização de fichas catalográficas, controle de localização interno para os itens arquivados e digitalização do acervo. Os itens não marcados foram: normalização de procedimentos de catalogação e utilização de vocabulário controlado. Aqui chama atenção o fato de que o primeiro item é responsável por tornar consistente o trabalho da catalogação, fazendo com que mudanças institucionais não prejudiquem a integridade das informações. Ademais, facilita o trabalho de pesquisa e o intercâmbio de dados entre as instituições. O mesmo se pode dizer da utilização de um vocabulário controlado, estratégia necessária para a padronização descritiva, para a recuperação de informações, para o já citado intercâmbio extra institucional, etc. No item 2.2.5, será visto um exemplo de como a falta de utilização do mesmo pode levar a inconsistências no padrão descritivo de um acervo.

Foi declarado também que a gestão do acervo é realizada através de um *software* próprio para essa função e que não é necessário o pagamento de licença para o mesmo, porém não foi especificado o nome do mesmo. Além disso, também foi sinalizado que a instituição utiliza padrão de metadados para a catalogação e que as obras disponíveis no acervo foram cedidas através de um termo de cessão individual e específico, por cada um dos detentores dos direitos autorais.

Ainda de acordo com as respostas submetidas (2021 e 2023), não há processos de comunicação interna formalizados ou planejados institucionalmente, a comunicação ocorre espontaneamente, de acordo com o interesse dos responsáveis. A instituição sinalizou também que são realizadas seis ou mais reuniões por semestre. A existência de procedimentos internos de comunicação formalizada em uma instituição é uma ferramenta utilizada para coordenar e alinhar os distintos trabalhos executados, bem como para ajudar no controle dos materiais, minimizando riscos de danos e perdas e sendo, portanto, essencial para a garantia da integridade do acervo.

Em relação à estrutura de equipamentos, em 2021 a Cinemateca respondeu que possuía entre 11 a 50 computadores em bom estado de funcionamento e com conexão de internet de alta qualidade. A instituição declarou também possuir computadores inteiramente dedicados à gestão do acervo do museu, bem como dois servidores próprios para armazenamento de dados dos acervos. Apesar disso e de possuir (como já dito) o escopo de atuação voltado para a difusão digital do seu acervo, não há uma equipe interna para lidar com o setor de Tecnologia da Informação (TI), sendo esta função realizada através da contratação de serviços de terceiros. Esses dados não foram alterados nas respostas fornecidas em 2023.

3.2.4 Composição do quadro de funcionários

O questionário aplicado indica que, em dois anos, houve uma diminuição brusca no quadro de funcionários da Cinemateca. Em 2021, a instituição possuía nove funcionários e, em 2023, apenas quatro. Na primeira listagem, o regime de contratação dos funcionários era composto por: dois cargos de comissão, seis terceirizados (que atuavam como monitores) e um estagiário. Em 2023, isso foi modificada para um cargo de comissão e três terceirizados.

Ainda de acordo com as respostas submetidas, todos possuem ensino superior. Os cursos de formação dos funcionários em 2021 eram: Cinema e Audiovisual, História, Sistema de Informação e Letras Libras. Já em 2023, os cursos citados foram: Jornalismo, Cinema e Audiovisual e História. A falta de cursos profissionalizantes voltados especificamente para a preservação audiovisual no Brasil¹¹⁴ e a própria natureza interdisciplinar do trabalho permite que pessoas com distintas formações possam trabalhar na área. Por esse fator, uma das

¹¹⁴ Com o advento da pandemia os cursos de curta duração *on-line* se tornaram comuns e passou-se a verificar oferta desse tipo para a área da preservação audiovisual. Tais cursos, no entanto, não tem caráter profissionalizante.

características deste campo é que o aprendizado ocorra “na lida”, ou seja, durante a execução do trabalho, normalmente através do treinamento repassado por um funcionário mais antigo. Em ambas respostas submetidas (2021 e 2023), a Cinemateca Pernambucana assinalou que não ofereceu formação ou treinamento custeado pela instituição para os seus funcionários. Também foi indicado que a média salarial, em 2021, foi de R\$1.300,00 a R\$ 5.000,00 reais. Em 2023, foi alterada para R\$ 1.500,00 reais¹¹⁵.

A falta de estabilidade empregatícia, causada por baixos salários, falta de um plano de carreira e mudanças de gestão, em uma instituição de preservação audiovisual tem consequências diretas não apenas para os seus funcionários, mas também para este tipo de equipamento cultural. Uma das principais consequências da rotatividade de trabalhadores é a perda da expertise acumulada e o risco de mudanças nos procedimentos adotados, principalmente quando os mesmos não estão documentados detalhadamente.

3.2.5 Características e gestão do acervo¹¹⁶

A instituição assim descreveu o seu acervo ao responder o questionário em 2021:

O acervo atual da Cinemateca Pernambucana está dividido em dois segmentos. O primeiro consiste no chamado Segmento Histórico e é formado por cartazes, livros, figurinos, roteiros, recortes de jornais, além de equipamentos, como câmeras e acessórios. O segundo é o Segmento Fílmico, composto pelos filmes em formato digital coletados e disponibilizados para consulta presencial ou via internet no portal da Cinemateca Pernambucana.

Essa divisão aparece com algumas mudanças na resposta submetida em 2023. A primeira refere-se à alteração do *Segmento Histórico*, que passa a ser chamado de *Artefatos*. De maneira geral, encontra-se na literatura sobre preservação audiovisual no Brasil o termo “material correlato” sendo utilizado para referenciar todos aqueles itens que fazem parte do universo audiovisual, mas que não são o material fílmico em si. O Plano Nacional de Preservação Audiovisual, por exemplo, apresenta os materiais correlatos como “fotografias, cartazes, materiais de produção e divulgação, roteiros, cenários e figurinos, equipamentos, entre outros, que trazem informações essenciais sobre modos e contextos de produção, distribuição e recepção” (Plano..., 2023, p.2).

¹¹⁵ Para termos de referência, o salário mínimo no Brasil em 2024 é R\$1.412,00.

¹¹⁶ Apesar de o formulário apresentar uma seção de “características” e outra de “gestão” para os acervos, a fim de melhor organizar essas informações, apresentaremos aqui um tópico só para as duas.

Aderir à nomenclatura nacionalmente utilizada contribuiria para a estabilização de uma taxonomia para a área, facilitando a integração entre os arquivos e a própria organização da instituição, evitando alterações como esta sinalizada. Esse problema já foi citado anteriormente, no tópico “Gestão e estrutura administrativa”, ao ser relatado que a instituição afirmou não fazer a utilização de um vocabulário controlado.

A segunda mudança ocorrida diz respeito ao *Segmento Filmico*, que passa a enquadrar também itens como “obras em película, mídias magnéticas e mídias ópticas”, ilustrando, conforme Paulo Cunha descreveu, como o acervo – inicialmente formado por filmes em formato digital – foi se diversificando com o passar do tempo.

Foi identificado que as respostas referentes às quantidades de materiais que compõem o acervo da Cinemateca não foram modificadas nos anos de 2021 e de 2023. Sendo eles:

76 trabalhos acadêmicos; 117 rolos de filmes (Películas 35mm/16mm); 465 mídias magnéticas (Betacam, DVcam, MiniDv, VHS, U-Matic); 350 Discos Digitais (CD, DVD); 35 roteiros originais; 87 cartazes; 120 livros, revistas, manuais; 114 catálogos; 57 artefatos (peças museológicas, equipamentos, figurinos, adereços).

A citação acima revela, novamente, a problemática da falta de adoção de um vocabulário controlado para os materiais institucionalizados. Note-se que roteiros e cartazes estão agora listados fora do conjunto chamado de *artefatos*, fato este que pode dificultar o controle de contagem destes itens e a própria organização dos mesmos. Diante da não alteração dos números do acervo durante o período estudado, foi decidido realizar a checagem da informação via *e-mail*, com a instituição. A resposta dada foi:

Desde a mudança no espaço, a parte do acervo físico está sendo acomodada e monitorada pelo setor responsável aqui da Fundação Joaquim Nabuco. Enquanto a reforma da outra parte do espaço não for concluída, não estamos podendo receber materiais físicos por conta disso. Há sim alguns materiais recebidos e que aumentariam os números nesses dois anos, no entanto boa parte ainda precisa ser identificada e catalogada. (Victor, 2024)

Dentro do questionário, foi indagado como era realizado o processo de incorporação de novos itens ao acervo. Na resposta submetida em 2021, não fica claro o método utilizado pela instituição, foi apenas afirmado que o acervo era permanentemente atualizado e que, para que isso ocorresse, a Cinemateca mantinha contato constante com realizadores audiovisuais. Já na resposta de 2023, a instituição expõe um método baseado no atendimento a alguns critérios, conforme resposta transcrita abaixo:

Temos alguns critérios para a incorporação desse material

- Ter relevância histórica e/ou técnica para a cinematografia do estado;
- Formato mínimo em H264;
- Ter participado de ao menos 03 festivais;

- Ter sido premiado por alguma lei de incentivo;
- Ter sido exibido comercialmente;
- Pelo menos 50% de pernambucanos na equipe;
- Repercussão midiática;

Os filmes precisam atender ao menos 03 desses parâmetros. Também damos prioridade para longas digitais. O acesso [posterior] ao acervo filmico é via *web* e/ou presencial, de acordo com os termos de cessão firmados

A instituição não citou como esses critérios foram estabelecidos. Não se sabe, portanto, se houve algum tipo de estudo ou escuta com os agentes do campo audiovisual e tampouco foi dito qual objetivo central se pretende alcançar a partir da triagem proposta. Ou seja, quais tipos de filmes podem passar por este filtro? Algumas considerações, no entanto, podem ser elencadas a partir da lista citada acima.

O primeiro critério, que destaca a importância da relevância histórica e/ou técnica de uma obra, tem uma essência subjetiva que pode torná-lo bastante problemático. É preciso levar em consideração que a noção de *relevância histórica* é objeto de disputa nas mais diversas áreas do conhecimento e no cinema não seria diferente. Da mesma maneira, a relevância técnica também abre espaço para escolhas por demais personalizadas. Quem determinaria o valor dos resultados técnicos em um filme? Uma obra independente, por exemplo, realizada em fita mini-DV e posteriormente convertida para um formato digital (e exportada no codec H.264, conforme segundo critério listado), seria considerada relevante tecnicamente falando? É necessário, nestes casos, ponderar que a necessidade de seleção – já que é impossível incorporar e preservar todos os materiais – pode sim dialogar com a diversidade e com uma abordagem inclusiva. A diversidade de um acervo estadual, como o é a Cinemateca Pernambucana, deveria ser perseguida como uma maneira de tentar construir um recorte, ou “amostragem” da produção local.

O segundo critério é uma exigência técnica relacionada à gestão do material digital após a sua incorporação, em uma tentativa de padronizar a forma como os arquivos devem ser entregues, para que os mesmos se encaixem mais facilmente dentro do *workflow* adotado pela Cinemateca. Essa obrigatoriedade não deveria ser listada como um dos parâmetros de escolha para a incorporação de um material ao acervo, bastaria para isso que se colocasse esse pedido dentro do termo de cessão ou, através de outra opção, após o aceite da obra. O codec H.264 é apenas uma forma de compressão do arquivo, gerada no momento de exportação do mesmo, e não tem qualquer relação com o conteúdo da obra em si.

Já o terceiro critério indicado pela instituição é a participação da obra em ao menos três festivais de cinema. Esse item, que valoriza o reconhecimento externo de uma obra, acaba por terceirizar a seleção do material incorporado às curadorias de festivais cinematográficos, aumentando as chances de excluir obras que, devido à sua própria natureza e/ou por escolha dos seus realizadores, não percorreram esse circuito.

Seguindo a lista apresentada encontramos no quarto critério, a exigência de que a obra tenha sido premiada por uma lei de incentivo. Mais uma vez há uma terceirização do processo de análise, pois o prêmio dado ao projeto de um filme – ou ao filme diretamente – representaria uma outra forma de validação externa ao mesmo. Há de se ter atenção ao fato de que isso exclui produções como filmes domésticos, cinejornais, obras não contemporâneas e, entre outros exemplos, filmes que foram realizados através de outros aportes financeiros. O resultado é a possibilidade de se criar uma lacuna na representação da produção audiovisual do estado.

O quinto critério dialoga diretamente com os anteriores e trata da exibição comercial da obra. Observa-se, através dele, a terceirização da escolha sendo delegada – desta vez – ao circuito comercial de cinema, um setor complexo e disputado. Esse item exerce um filtro direto sobre os filmes de curta e média duração que, via de regra, não tem uma vida comercial comparável aos longas metragens. Ademais, novamente, não deixa passar obras de caráter experimental pensadas para circular de outras maneiras.

Já a busca por filmes que possuam 50% de pernambucanos em sua equipe pode ser interpretada como uma forma de selecionar obras que tenham gerado impacto no mercado de trabalho do estado ou que tenham maior validade para serem consideradas “pernambucanas”. Sobre esse segundo aspecto, abre-se, no entanto, uma discussão sobre as maneiras pelas quais se podem classificar a naturalidade de um filme. O que acontece quando a diretora ou o diretor são pernambucanos, mas realizaram a filmagem fora do estado? Ou quando a obra foi filmada tendo o estado como locação, mas com uma equipe principal de fora?

Atualmente é comum, por exemplo, que editais de incentivo à produção audiovisual (estaduais ou municipais) exijam que – para ter direito a acessar a verba pública – os proponentes sejam naturais daquela localidade ou que possam comprovar residência na cidade/estado por ao menos dois anos. Também está se tornando cada vez mais comum a exigência de que os cabeças de equipe¹¹⁷ sejam escolhidos de acordo com o mesmo critério.

¹¹⁷ Responsáveis por gerir as distintas equipes da produção. Exemplo: diretor (a) de arte, diretor (a) de fotografia, montadora (a), etc.

Essa é uma medida protecionista que visa estimular o mercado de trabalho local e fazer com que o direcionamento de uma política pública cause impactos para a sua comunidade imediata. É interessante, no entanto, que essa discussão seja melhor conduzida dentro do campo da preservação audiovisual para entender os resultados gerados pela utilização do mesmo mecanismo para a incorporação de filmes em instituições de preservação estaduais, municipais ou regionais. A intenção dessa ressalva é questionar se a adoção desse tipo de política não poderia deixar alguns filmes em um limbo de “identificação” e, como consequência, desprotegidos.

O último critério listado talvez seja o mais problemático dentre todos e se refere à repercussão midiática obtida pela obra. Entende-se que ele se destina a obras contemporâneas, já que materiais fílmicos antigos exigiriam uma pesquisa que não está descrita pela instituição. É importante dizer que uma boa repercussão midiática está, de maneira geral, relacionada a estratégias de distribuição e marketing que não acessíveis a todas produções, seja por limitações financeiras ou pela própria natureza do material. Além disso, esse critério coloca em xeque a própria função da preservação de permitir a fruição de uma obra ao longo do tempo, isso porque o impacto artístico de uma produção pode variar e o que hoje é considerado desimportante do ponto de vista da recepção do público, amanhã pode ser visto de outra forma.

Conforme explicado pela Cinemateca Pernambucana, o material a ser incorporado pelo acervo precisa atender a pelo menos três dos critérios acima expostos. Sendo assim, nenhum é excludente, porém o conjunto deles forma um filtro que permite a passagem de obras que estão relacionadas à uma produção audiovisual contemporânea que: a) tenha sido produzida através de um aporte financeiro que permita o preenchimento de alguns dos itens expostos; b) tenha sido produzida com a intencionalidade de rodar um circuito de festivais ou um circuito comercial e que, dentro desta proposta, tenha sido bem-sucedida.

Para testar se esses critérios abarcariam obras pernambucanas realizadas dentro de um outro contexto, será submetido a seguir um exemplo à listagem indicada. Nesse caso, para dialogar com a proposta do projeto *Cinemaquina*, será utilizado um filme hipotético pertencente ao conjunto de obras recifenses produzidas na bitola super-8 durante a década de 1970.

Tabela 7 - Experiência de incorporação de filme superoitista seguindo critérios estabelecidos pela Cinemateca Pernambucana.

Critério	Atende	Observação
Ter relevância histórica e/ou técnica para a cinematografia do estado;	Sim	Como dito, este é um critério com forte carga subjetiva. O mesmo filme aprovado por uma gestão pode ser negado por outra.
Formato mínimo em H.264	Sim	Apenas em caso de filmes já digitalizados.
Ter participado de ao menos 03 festivais;	Indeterminado	
Ter sido premiado por alguma lei de incentivo;	Não	
Ter sido exibido comercialmente;	Não	
Pelo menos 50% de pernambucanos na equipe;	Sim	
Repercussão midiática	Não	

Fonte: Elaboração própria.

Neste rápido exercício, verifica-se que este filme hipotético passaria por duas situações: caso já tivesse sido digitalizado, atenderia ao número mínimo de três critérios e poderia ser incorporado ao acervo da instituição. Caso contrário, não passaria pelo crivo formado pela lista adotada.

Paradoxalmente, o professor Paulo Cunha – citado no início desta análise como um dos responsáveis pelo processo de criação da instituição – bem como outros realizadores que têm suas obras disponibilizadas no acervo *on-line* da instituição, fizeram parte do movimento superoitista pernambucano. Não é possível deixar de notar também a homenagem realizada a Geneton Moraes, jornalista, escritor e realizador superoitista, que dá nome a uma das salas da Cinemateca. Além disso, o primeiro curso realizado pela instituição, ainda em 2018, *O cinema experimental no Brasil e o super-8 pernambucano*, trouxe a bitola amadora como tema e foi ministrado pelo já citado pesquisador Rubens Machado Jr. Além disso, na entrevista concedida em 2023, a instituição afirmou possuir 54 filmes realizados na bitola super-8, em formato digital, e já catalogados. Também foi dito que “há um número ainda não computado em catalogação no momento”. Também foi perguntado se seria de interesse da Cinemateca a construção de uma máquina de digitalização de baixo orçamento para filmes realizados em

super-8. A instituição respondeu que sim, tendo em vista que “seria muito importante poder preparar essa estrutura e disponibilizá-la mais facilmente aos realizadores”.

Como os números do acervo ainda não foram atualizados, não é possível medir os impactos da utilização destes critérios, já que os mesmos foram adotados após a primeira aplicação do questionário (2021), mas é possível perceber que há um choque entre essas duas posturas.

De acordo com o questionário, a instituição possui entre 999 e 4.999 itens em seu acervo. Sendo que a taxa de materiais inventariados dentre eles corresponde a uma média entre 51% a 75%. Já a taxa de regularização da situação de propriedade do acervo (própria, comodato, empréstimo) foi marcada como de 75% a 100%. No ano de 2021 a Cinemateca declarou possuir uma comissão interna que poderia ser consultada em caso de necessidade de descarte de material. Em 2023, a resposta foi alterada e a coordenação da instituição foi apontada como responsável pela tomada dessas decisões. O protocolo de gerenciamento do acervo digital foi descrito – em entrevista – dessa maneira pela instituição: “O acervo digital é armazenado em dois servidores locais e todos os itens também têm backups realizados em [fitas] LTO. Além do armazenamento e dos backups, mantemos o controle e catalogação dos títulos”.

Já em relação aos termos de cessão que regem a utilização desses materiais, foi dito que não há uma padronização e que estes documentos são confeccionados de maneira individual para cada obra. A instituição afirma possuir direito de imagem parcial sobre o seu acervo. Algumas obras, no entanto, pertencem ao acervo oficial da Fundação Joaquim Nabuco ou já se encontram em domínio público.

Quando indagada – na entrevista escrita – sobre os seus materiais em película, a instituição declarou não ter estrutura e profissionais para trabalhar com restauro e tampouco ter equipamento para digitalização dos mesmos:

No momento não dispomos de equipamentos de digitalização, restauração e recursos para realizar a digitalização aqui mesmo na instituição. Os realizadores que buscaram apoio nesse sentido, recentemente, receberam nosso apoio logístico para tentar a digitalização em outro local.

Levando em consideração a forma como a instituição está estruturada e o seu foco no acesso digital, a construção ou a utilização em modo compartilhado de uma máquina de digitalização, como a que apresento no capítulo quatro deste estudo, poderia contribuir para a incorporação de mais materiais pela instituição.

Seguindo o questionário, as respostas sinalizam que, entre 51% a 75% do seu acervo se encontra digitalizado. Além disso foi assinalado que entre 76% e 100% das imagens digitalizadas já se encontrariam identificadas e catalogadas. Nos anos de 2021 e 2023 foram citadas, entre as maiores dificuldades relacionadas à gestão do acervo da instituição “a falta de pessoal e a burocracia enfrentada em órgãos públicos para ampliar a equipe e digitalizar filmes”.

O relacionamento com o público, por sua vez, aparenta ocorrer de forma orgânica. Foi observado que as atividades promovidas pela instituição foram modificando a sua natureza ao longo do seu funcionamento, como podemos observar na tabela abaixo, elaborada com dados fornecidos via *e-mail* pela instituição:

Tabela 8 - Atividades realizadas pela Cinemateca Pernambucana (2018 - 2023).

Ano	Atividades
2018	- Seis cursos; - Três palestras; - Uma <i>masterclass</i>
2019	- Dois cursos; - Seis palestras; - Uma <i>masterclass</i> ; - Um debate
2020	- Dois cursos; - Uma oficina <i>on-line</i> dividida em dois módulos; - Um lançamento de livro (coleção Cinemateca); - Apoio para exposição realizada em Portugal (empréstimo de filme do acervo); - Apoio (atividade realizada em parceria com o SESC Casa Amarela); - Participação <i>on-line</i> da então coordenadora, Ana Farache, na Semana do Patrimônio Cultural; - Participação <i>on-line</i> da então coordenadora, Ana Farache, na XV CineOP

2021	<ul style="list-style-type: none"> - Realização da <i>Mostra Geneton Moraes</i> no MAM – RJ; - Criação do prêmio Cinemateca Pernambucana no FestCurtas 2021; - Realização da <i>Mostra A história de uma alma: uma coleção de filmes de Pernambuco</i>, em parceria com o projeto Cinelimites; - Realização da <i>Mostra Cinemateca Pernambucana</i> durante a programação da 14ª Semana do Patrimônio Cultural de Pernambuco Fundarpe; - Realização da <i>Mostra Ciclo do Recife</i> no programa “Sessão de Cinema Pernambucano”, da TV Universitária
2022	<ul style="list-style-type: none"> - Parceria para exibição de filmes pernambucanos com a TV Universitária, em formato acessível; - Parceria com o Museu do Homem do Nordeste e com o Museu da Fundação para realização de um circuito acessível no <i>campus</i> Gilberto Freyre; - Parceria com o Cinema da Fundação para realização de uma programação inclusiva da TV Universitária, durante o Setembro Surdo (Projeto Alumiar)
2023	<ul style="list-style-type: none"> - Parceria com a TV Universitária para exibição e difusão de filmes pernambucanos em formato acessível; - Parceria com o Cinema da UFPE para realização da <i>Mostra viola chinesa: o cinema experimental brasileiro</i> do Cinema da UFPE; - Parceria com o 9º Festival Arquivo em Cartaz. Colaboração com a mostra de filmes de arquivo;

	- Colaboração com o Instituto Moreira Salles para realização da <i>Mostra do Ciclo do Recife</i>
--	--

Fonte: Elaboração própria através de dados fornecidos pela instituição.

É possível notar, a partir do ano de 2020, uma redução no número de atividades realizadas na Cinemateca e um aumento no número de projetos produzidos em parceria com outras instituições e sedeados em outros locais. Parte dessa mudança pode ser explicada pela pandemia do Covid-19 (especialmente no que diz respeito aos anos de 2020 a 2021) e outra parte pode ser decorrente da diminuição do número de funcionários e da capacidade de administrar eventos próprios. As mostras *on-line* desenvolvidas pela instituição e disponibilizadas no site da mesma não fazem parte da tabela, mas se encontram listadas abaixo:

- a) *Curta Alumiar – I Mostra de Curtas Pernambucanos Acessíveis On-line*: Realizada de maneira *on-line*, durante a pandemia da Covid-19, entre os dias 18 e 19 de junho de 2020, com 08 curtas pernambucanos com acessibilidade comunicacional para pessoas com deficiências visuais e auditivas.
- b) *Mostra Cinemateca Pernambucana na Folia*: Realizada entre os dias 08 e 17 de fevereiro de 2021, de maneira *on-line*, reuniu 13 curtas-metragens e um longa. Todos documentários, produzidos entre 1970 e 2014, tendo o carnaval no estado como objeto.
- c) *Mostra Infanto-juvenil da Cinemateca Pernambucana*: Também exibida de maneira *on-line*, a mostra reuniu um filme longa-metragem e 14 curtas. Todos com temática indicativa até 14 anos, sendo 04 deles com opções de acessibilidade.
- d) *Mostra Diretoras na Cinemateca Pernambucana*: Mostra *on-line* realizada em comemoração ao dia internacional da mulher, reunindo a produção de 08 diretoras pernambucanas. Reuniu 43 filmes, entre curtas e longa-metragens, dentre os quais 05 tinham opções de acessibilidade.
- e) *Mostra Ciclo do Recife*: Realizada de maneira *on-line*, reuniu seis filmes do período, sendo dois completos e quatro em fragmentos. Além disso apresentou também quatro documentários e uma ficção sobre o período.
- f) *Mostra Internacional com Cinelimites – a história de uma alma*: Realizada em parceria com o projeto Cinelimites, de maneira *on-line*, reuniu 09 filmes que vão desde a fase do cinema silencioso à produção da década de 1990.
- g) *Mostra Cinemateca Pernambucana – 14ª Semana do Patrimônio Cultural de Pernambuco*: Realizada a partir da temática proposta pela Semana do Patrimônio Cultural, reuniu 05

- filmes com cenas rurais e urbanas de Pernambuco, realizados entre as décadas de 1920 e 1930. Além da mostra, foi realizada também uma palestra com o pesquisador Paulo Cunha.
- h) *Mostra Simião Martiniano*: Realizada em homenagem ao cineasta Simião Martiniano, alagoano radicado em Pernambuco, a mostra *on-line* reuniu os nove filmes do realizador, além de disponibilizar também duas obras sobre o mesmo.
 - i) *Mostra Felipe André Silva*: Programação *on-line* montada com 08 filmes do realizador pernambucano.

Em seus seis anos de funcionamento a Cinemateca Pernambucana realizou nove mostras cinematográficas. Todas elas foram produzidas de maneira *on-line* entre os anos de 2020 e 2021 e podem ser acessadas em modo permanente através do site da instituição. Para exibição presencial, no entanto, a única programação realizada é a *Sessão Cinemateca*, em parceria com o Cinema da Fundação, cujos filmes são selecionados através da curadoria da instituição.

Através deste estudo de caso, foi possível constatar que, ainda que sua atuação seja limitada por fatores estruturais e financeiros, a Cinemateca Pernambucana, é um equipamento de salvaguarda importante para o estado de Pernambuco. Foi observado que a instituição possui uma relação com a comunidade recifense – através das atividades promovidas – porém, não foram encontradas informações indicativas de que esta relação conduz a agenda da instituição ou de que gera impactos na elaboração das diretrizes adotadas pela mesma. Já em relação à gestão do seu acervo, é possível afirmar que há uma necessidade de adoção de estratégias específicas, como a normalização de procedimentos de catalogação e a utilização de vocabulário controlado, conforme sinalizado no decorrer desta análise. Recomenda-se também que haja uma maior discussão sobre os critérios escolhidos para incorporação de novos materiais ao acervo da instituição. Além disso, a instabilidade do seu corpo de funcionários, que sofreu uma brusca redução dentro do período acompanhado, é um fator que pode comprometer as suas atividades. O acompanhamento realizado verificou, no entanto, que a instituição mantém o seu funcionamento de forma estável, apesar de não receber recursos suficientes para realizar de maneira adequada os trabalhos que lhe competem. Por fim, recomenda-se também que o *site* da instituição passe por uma manutenção completa, conforme sinalizado neste texto, e que a mesma integre ao seu corpo de funcionários uma equipe de Tecnologia da Informação, haja visto que o objetivo central da instituição é o acesso digital ao seu acervo.

3.3 Cinemateca da Bahia

Em texto publicado em 2011, na revista *Cine Cachoeira*, Laura Bezerra revisita a história da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). A pesquisadora detalha que, nos primeiros anos de funcionamento da Funceb, criada em 1974, foi instaurada também uma Coordenação de Imagem e Som (CIS) responsável por cuidar da área de difusão e produção audiovisual. Essa Coordenação passou por diversas mudanças e nomenclaturas ao longo das últimas décadas, até chegar ao momento atual, no qual passou a se chamar Diretoria de Audiovisual (DIMAS), órgão que hoje abriga a Cinemateca da Bahia.

Bezerra enfatiza que nos primeiros anos de atuação da CIS, pouco foi feito em relação à preservação audiovisual. Esse fato só apresentou uma mudança significativa na década de 1980, conforme relata:

Há um avanço importante em 1984, quando José Umberto Dias, na época diretor da CIS, resolve, junto com o fotógrafo Lúcio Mendes, cuidar do pequeno acervo disponível na instituição, que estava “despejado em latas enferrujadas e alojado em espaço totalmente inadequado”. Eles começam a montar uma infraestrutura básica para a conservação dos filmes e iniciam também um trabalho de prospecção, que culmina numa campanha pelo depósito voluntário (com apoio dos cineastas e familiares) e na compra de cópias pela FUNCEB. A idéia era, com isso, formar a base para uma futura cinemateca baiana. O acervo será acrescido de uma biblioteca especializada e de uma hemeroteca, seguida da aquisição de cartazes e fotos e, posteriormente, de vídeos. (Bezerra, 2011, [s.p.]

Naquele período, os esforços para criar a “base para uma futura cinemateca baiana”, envolveram um grande apanhado de ações direcionadas aos materiais que compunham esse acervo e ao próprio ambiente onde o mesmo estava alocado. José Umberto Dias descreve que as atividades compreendiam:

[A] troca de recipientes impréstáveis por novos estojos e carretéis de plástico, revisão técnica de quilômetros de rolos de fitas, aquisições de ar condicionado, *sterilair*, desumidificador, relógio de controles de temperatura e umidade do ar, armários, lupas, enroladeiras, mesa de fórmica para revisão do celulóide, coladeiras, mapoteca, prateleiras, etc., hermética vedação do espaço, enfim toda uma indispensável montagem de infraestrutura básica que permitisse criar um ambiente preservacionista de acordo com as normas clássicas empregadas nas cinematecas mundiais. Essa organização preliminar logo causou impacto positivo na própria instituição, causou interesse e apoio por parte dos produtores locais e repercutiu em outras regiões pelo seu aspecto de pioneirismo no Nordeste. (DIAS *in* BEZERRA, 2011, [s.p.]).

De fato, essa mobilização envolveu um grau de pioneirismo pois, como visto no já citado trabalho de Tânia Maria Quinta Aguiar de Mendonça (2010), em 1984 só existiam três MISEs no Nordeste: em Pernambuco (1970), no Ceará (1980) e em Alagoas (1981). Além disso, essa tentativa de criação de uma Cinemateca na Bahia também teve também um caminho próprio: as ações partiram da necessidade e do desejo de preservar um determinado acervo audiovisual,

diferente do que ocorreu com os MISes daquele período, que foram inaugurados a partir de uma política que visava criar e difundir uma identidade regional vinculada a ideais nacionalistas.

Bezerra, no entanto, afirma que todo o empenho de José Umberto Dias e de Lúcio Mendes não foi suficiente para vencer as instabilidades tão recorrentes nas instituições públicas e o trabalho iniciado, por fim, acabou sendo descontinuado. Mais de duas décadas depois, quando Bezerra assumiu a coordenação do Núcleo de Documentação e Pesquisa da DIMAS, encontrou o acervo completamente abandonado:

O depósito de filmes tinha o ar condicionado desligado à noite e, nos fins de semana, não tinha ventilação e, estando num subsolo, tinha níveis altíssimos de umidade; no mesmo espaço ficavam máquinas velhas, papéis, em outras palavras, o lixo institucional. Os livros estavam encaixotados e guardados junto com o arquivo-morto da instituição; cartazes e fotos não tinham um acondicionamento minimamente adequado. Iniciamos o levantamento do acervo de películas e elaboramos um plano de ação emergencial. Estabelecemos também metas de médio e longo prazos, que deveriam levar até a implementação de uma Cinemateca da Bahia formada por três núcleos: o prioritário, de Preservação, seguido de um Núcleo de Documentação e Pesquisa e, posteriormente, de um Museu de Imagem, Som e Multimeios (*Id., Ibid.*).

Uma nova estratégia foi então elaborada, porém a criação da tão aguardada instituição de preservação audiovisual, não ocorreria naquele momento. Bezerra informa que em três anos (2007-2010), o Núcleo de Documentação e Pesquisa, teve três coordenadoras, refletindo – mais uma vez – a instabilidade dos órgãos públicos. Durante aquele período, além das ações de difusão e acesso realizadas a partir do Núcleo, o Governo do Estado patrocinou o restauro e a digitalização das obras “*Redenção* (1959), de Roberto Pires, e *Der Leone have sept cabezas* (Itália, 1970), de Glauber Rocha, lançados em DVD em 2010, além de liberar recursos para o restauro de *A grande feira* (1961), também de Roberto Pires. “ (*Id., Ibid.*). No entanto, nenhum investimento foi feito no sentido de implementar uma instituição de salvaguarda para o patrimônio audiovisual do estado. A pesquisadora termina o seu texto questionando as escolhas feitas pelo Estado naquele momento e apontando a falta de uma política de preservação para o patrimônio audiovisual na Bahia:

Reconhecemos o grande investimento feito pelo Estado da Bahia no restauro de filmes, mas este, se por um lado, nos alegra pelo reconhecimento do valor do patrimônio audiovisual, por outro, provoca alguns questionamentos inquietantes. Qual o critério para a escolha destes filmes (pelo que se sabe *A grande feira* não estava em perigo de se perder)? Uma política de restauro deve partir de um diagnóstico claro, que defina prioridades; ele não pode se basear nos “grandes” nomes. Seria mais urgente, por exemplo, cuidar da instigante produção baiana de Super-8; são mais de duzentos filmes realizados entre 1970-1983 e em nenhuma outra época do cinema baiano se experimentou tanto. A outra questão que se coloca é como se justifica o investimento de tão grande soma no restauro de três filmes, mas nenhum na criação de um espaço climatizado adequado ao acervo da Dimas? (*Id., Ibid.*)

Esse tipo de escolha, tomada e conduzida pela gestão de cultura do Estado da Bahia, é bastante simbólica e reflete a adoção de estratégias publicitárias de visibilidade guiando o investimento de verba pública. Restaurar obras, especialmente quando consideramos os cineastas aqui citados, traz repercussão, interesse da mídia, alavanca a imagem da gestão. Porém, dentro de uma abordagem preservacionista, não há sentido em realizar investimentos em restauro sem que haja uma estrutura mínima de conservação e apoio para as outras atividades relativas à preservação. Como Bezerra reflete em seu texto: “onde irão colocar os filmes restaurados?” (*Id., Ibid.*).

Foram necessários 34 anos, desde que as primeiras tentativas registradas para a criação de uma instituição de salvaguarda audiovisual ocorressem, para que finalmente se inaugurasse a Cinemateca da Bahia. Trouxe esse breve histórico, descrito no texto de Laura Bezerra, para situar a criação da instituição, que ocorreu – enfim – em 2018.

Abaixo apresento as informações coletadas sobre a instituição através da aplicação do questionário proposto. A primeira resposta foi submetida pela instituição em 01 de fevereiro de 2022, por Daniela Fernandes e Inajara Diz, que estavam – naquele período – exercendo os cargos de diretora da DIMAS e coordenadora da Cinemateca da Bahia, respectivamente. Já a segunda resposta foi submetida em 15 de janeiro de 2024, pelo atual diretor da DIMAS, Pedro Caribé. O acompanhamento delimitado pelas respostas oferecidas ao nosso questionário corresponde então ao período de 1 ano, 11 meses e 14 dias. A entrevista escrita, solicitada via ofício e enviada via *e-mail*, bem como o pedido por informações de projetos desenvolvidos pela Cinemateca, e por fotos da instituição não foram, no entanto, atendidos.

3.3.1 Características

A Cinemateca da Bahia foi apresentada, no questionário respondido em 2024, como uma coordenação ligada à Diretoria de Audiovisual, a já citada DIMAS. De acordo com a resposta oferecida esta, por sua vez, é “uma unidade técnica da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), responsável por pensar, em diálogo permanente com os agentes da área, planejar e executar as políticas para o Audiovisual da Bahia. A Cinemateca da Bahia,

coordenação da Diretoria, tem como objetivo central salvaguardar a memória audiovisual do Estado [*sic.*]”.¹¹⁸

A instituição funciona na sede da Dimas, um casarão localizado no Pelourinho, na rua do Tijolo nº15. No questionário de 2022, a pergunta “a instituição conta com sede própria?”, foi respondida afirmativamente: “A DIMAS possui sede própria localizada no Centro Histórico de Salvador e a Cinemateca dispõe de 5 salas para os itens de acervo e processamento técnico”. Já em 2024, a resposta foi alterada com a sinalização de que a DIMAS, em realidade funcionaria em um prédio pertencente ao Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC).

Durante uma conversa informal por telefone¹¹⁹, o atual diretor da Dimas, Pedro Caribé, citou o desejo expresso por parte dos agentes do campo audiovisual, através do Grupo de Trabalho em Memória e Preservação Audiovisual da Bahia¹²⁰, em transferir a Cinemateca de local, levando-a para o bairro dos Barris onde também está localizada a Sala de Cinema Walter da Silveira¹²¹. A explicação dada pelo gestor para justificar essa demanda, é a de que as ruas ao redor do local onde o prédio da DIMAS se encontra, são consideradas perigosas por terem pontos de vendas de entorpecentes e uma consequente baixa circulação de pessoas. Essa desvalorização do local prejudicaria a visitação do público à Cinemateca.

De acordo com as respostas do questionário aplicado (2022), a estrutura da Cinemateca da Bahia é formada por 05 salas. Este espaço é destinado aos itens do acervo e ao processamento técnico da instituição, possuindo também infraestrutura para conservação. No detalhamento da resposta, foi dito que a Cinemateca “dispõe de salas refrigeradas com utilização de desumidificadores”. Ainda no mesmo documento, a gestão informa que os depósitos são organizados através de separação parcial dos materiais e são compostos por quatro reservas técnicas assim divididas: películas; películas com estado de deterioração 3cxxx; fitas magnéticas e discos e suporte em papel. A única separação dentro do acervo filmico é, portanto, entre aqueles materiais que já apresentam o estágio quatro de deterioração e os demais. Trago abaixo a divisão apresentada no Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas,

¹¹⁸ Todas as respostas aqui citadas podem ser encontradas de maneira integral nos questionários anexados ao apêndice desta tese. Elas estarão sempre referenciadas com o ano no qual as respostas foram submetidas, para facilitar a localização das mesmas.

¹¹⁹ Conversa telefônica realizada em 10 de janeiro de 2024 com a intenção de obter informações sobre a instituição aqui estudada.

¹²⁰ Falarei mais sobre o referido Grupo de Trabalho adiante.

¹²¹ A Sala Walter da Silveira funciona dentro do prédio da Biblioteca Pública do Estado da Bahia e é o único espaço de exibição cinematográfica pública do estado, funcionando também como espaço de difusão ligado a Cinemateca da Bahia.

publicado em 2001 pela Cinemateca Brasileira, para ilustrar esses estágios e melhor compreender a divisão existente na instituição baiana:

Pior forma de deterioração do suporte de acetato, a síndrome do vinagre tem vários estágios e é um processo de deterioração que não pode ser interrompido, apenas retardado. Pode destruir um filme completamente em poucos anos, dependendo das condições de guarda. Acontece em alguns estágios bem definidos:

Primeiro estágio, grau técnico 3C: apenas odor

A película não apresenta nenhuma alteração visível, mas exala leve cheiro de vinagre. Nesse estágio o filme ainda é duplicável normalmente, mas o processo já se iniciou e chegar ao estágio seguinte é uma questão de tempo

Segundo estágio, grau técnico 3Cx: desplastificação

O cheiro de vinagre é mais intenso; o suporte mostra-se mais amolecido, perde rigidez; em geral está acompanhado de abaulamento pronunciado. É também comum se perceber uma espécie de craquelê no brilho do suporte quando incide uma luz.

Terceiro estágio, grau técnico 3Cxx: cristalização

As alterações do segundo estágio acentuam-se e o material fica cheio de “cristais”, que são partículas brancas e duras, com forma tipicamente mineral. Em geral nesse estágio a imagem já está danificada e ao se observar a película na mesa de luz percebe-se uma rede de formas geométricas sobrepostas à imagem, formando reticulação. O suporte pode perder sua rigidez, chegando a uma textura próxima à do papel.

Quarto estágio, grau técnico 3Cxxx: o rolo todo ou parte dele mela ou empedra

Uma espiral gruda na outra de tal forma que se torna impossível desenrolar a película. Algumas vezes a liberação de ácido acético é tão intensa que, somada à absorção da umidade, dissolve a emulsão, chegando a formar uma espécie de melaço ou mingau escuro no fundo da lata. Quando chega nesse ponto, o filme está perdido, não é mais recuperável. (Cinemateca..., 2001, p. 31-32)

A falta de espaço é o provável motivo que levou a gestão da Cinemateca a ter apenas uma separação para películas em vez de realizar uma divisão mais preventiva dos materiais salvaguardados. Com o intuito de entender melhor essa divisão, foi inserida uma pergunta a esse respeito na entrevista enviada por escrito para a instituição, porém – conforme citado – não foi recebido um retorno sobre a mesma.

A Cinemateca não possui sistema de combate a incêndios, no entanto, foi destacado em ambas as submissões de resposta (2022 e 2024) a existência de extintores em todos os andares do prédio. Conforme informações coletadas a partir do questionário, o único período de interrupção do funcionamento da Cinemateca se deu durante a pandemia do Covid-19, em razão do cumprimento de decretos do Governo do Estado da Bahia e do Município de Salvador. Durante alguns meses, no entanto, os funcionários da Cinemateca da Bahia foram realocados para trabalho interno dentro da Secretaria de Cultura da Bahia como forma de suprir a demanda extra causada pela aplicação da Lei Paulo Gustavo no estado da Bahia¹²².

¹²² Informação obtida através de contato telefônico com funcionários da DIMAS nos meses de novembro e dezembro de 2023 e também em janeiro de 2024. A informação foi posteriormente confirmada na já citada conversa com o diretor da DIMAS, em janeiro de 2024.

Esse fato exemplifica a falta de estrutura de recursos humanos da Secult da Bahia, e os malabarismos que foram realizados para que os procedimentos referentes à LPG (publicação de editais, avaliação de projetos, avaliação de recursos, publicação de resultados, atendimento aos proponentes, etc.) pudessem ser executados. O fato de os funcionários da Cinemateca estarem, em realidade, lotados na DIMAS permitiu que esse tipo de procedimento ocorresse, mas há de se questionar se tal ação não trouxe consequências para o acervo e para o bom funcionamento da instituição. Durante esta pesquisa, por exemplo, tentei durante três meses (novembro e dezembro de 2023 e janeiro de 2024) confirmar informações sobre a Cinemateca através de contatos telefônicos, porém o atendimento da Diretoria sempre informava que a Cinemateca estava com as atividades paralisadas e solicitava que a ligação fosse retornada posteriormente, sem estabelecer um prazo de retorno para a normalização do funcionamento do setor referente a Cinemateca.

3.3.2 Difusão

Como dito anteriormente, o objetivo da Cinemateca da Bahia é o de “salvaguardar a memória audiovisual do estado”. De acordo com as respostas submetidas (2022 e 2024), a sua sede é aberta à visitação pública (com utilização do acervo para exposições e mostras) e possui uma média anual de menos de 2.000 visitantes. Um número baixo, enquadrado dentro do nível 1 de maturidade de acordo com o Formulário de Maturidade Tecnológica do IBRAM, que pode ser parcialmente explicado pelas características referentes ao seu entorno, como já descrito.

Foi colhido, no entanto, o relato de uma realizadora audiovisual¹²³ que, em passagem pela cidade de Salvador tentou realizar uma visita à Cinemateca da Bahia em novembro de 2023 e não foi bem-sucedida. Ao chegar na instituição ela foi informada de que, para ter acesso ao espaço, seria necessário fazer um agendamento prévio através de um endereço de *e-mail* disponibilizado no *site* da instituição. Fato que não foi solucionado mesmo com a argumentação da realizadora de que a informação disponibilizada no endereço eletrônico é de que o agendamento seria necessário apenas para visitas guiadas. É possível que esse episódio tenha sido fruto ainda do remanejamento de funcionários da Cinemateca para a Secult, mas indica

¹²³ Informação colhida em conversa informal com a realizadora audiovisual mineira, Alicia Mendes. A tentativa de visitação foi realizada no dia 20 de novembro de 2023.

que a instituição precisa observar as suas políticas de acesso (para quem esse espaço é pensado? Como atrair mais visitantes? Como conectar o espaço e a comunidade baiana?) e o modo como disponibiliza informações em seu *site* (se a instituição estava com as atividades paralisadas, por exemplo, por que não publicou uma notícia a respeito?).

Já em relação à difusão *on-line*, foi constatado que, apesar de constar nos questionários respondidos (2022 e 2024), que a Cinemateca possui uma plataforma própria ela é, em realidade, um módulo dentro da página da DIMAS¹²⁴. Dentro deste módulo, o usuário encontra algumas opções de acesso: Apresentação; Acervo de filmes; Acervo de Cartazes; Acervo Bibliográfico; Fotos e Postais; Visita Guiada; Serviços e, por fim, Sala Walter da Silveira. Todas as opções listadas no lado esquerdo da tela (Início; Institucional; Fomento; etc.) são referentes à DIMAS e não à Cinemateca. Na captura de tela abaixo podemos ver como essa estrutura está organizada¹²⁵:

Figura 24 - Captura de tela do site da DIMAS, ilustrando o módulo referente a Cinemateca da Bahia.



Fonte: Site da DIMAS.

¹²⁴ Disponível em: <http://www.dimas.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=76>. Último acesso em: 15 de fevereiro de 2024.

¹²⁵ As capturas de tela foram realizadas em novembro de 2023.

Na primeira aba, “Apresentação”, há um breve texto que discorre sobre o escopo da Cinemateca e a sua importância no cenário baiano. A segunda aba, “Acervo de filmes”, descreve os materiais disponíveis nessa sessão e oferece ao usuário a possibilidade de conhecer os títulos a partir de uma subdivisão referente aos suportes dos mesmos. Isso permite ao pesquisador conhecer o acervo antes de se deslocar até a Cinemateca, porém dentre as cinco subdivisões disponíveis (filmes em película; filmes em BetaCAM; filmes em DVCAM; filmes em VHS e filmes em DVD), apenas duas (filmes em película e filmes em DVD) possuem uma lista publicada, as demais se encontram vazias. O questionário respondido indica que a instituição possui menos de 25% do seu acervo disponibilizado no *site* e que apenas parte da página recebe atualizações.

Figura 25 - Captura de tela ilustrando a aba “Acervo de filmes”.



CINEMATECA DA BAHIA

APRESENTAÇÃO ACERVO DE FILMES ACERVO DE CARTAZES ACERVO BIBLIOGRÁFICO
FOTOS E POSTAIS VISITA GUIADA SERVIÇOS SALA WALTER DA SILVEIRA

O acervo de filmes é composto por 10.485 títulos registrados em diferentes suportes: película (super 8, 8 mm, 16 mm e 35 mm); analógico (betacam, U-matic, fitas master, VHS e SVHS) e digital (DVDS, HDCAM, DVCAM e Blu-Rays). São obras dos mais diversos gêneros e procedências, que perfazem a produção audiovisual brasileira da década 1920 aos dias atuais.

Parte desses materiais são incorporados à Cinemateca da Bahia, através de depósitos voluntários, realizados por realizadores/produtores, para guarda e conservação. Também integram o acervo, doações de conteúdos audiovisuais de instituições culturais, pessoas físicas e entidades governamentais; além de cópias (filmes e vídeos) entregues como contrapartidas de projetos financiados pelo Governo do Estado da Bahia.

A principal missão da Cinemateca é preservar e difundir tal patrimônio cinematográfico, assegurando a sua manutenção e permanente acessibilidade. Neste sentido, os filmes em condições plenas de reprodução e projeção são disponibilizados para visionamento, empréstimos e uso de trechos, mediante autorização prévia dos detentores dos direitos autorais/patrimoniais.

Para acesso ao acervo e outras solicitações preencha o formulário na aba de serviços.

Quer conhecer previamente as coleções que integram a Cinemateca da Bahia? Acesse os links abaixo:

- [Filmes em Película \(35mm, 16mm, 8mm e super8\)](#)
- [Filmes em BetaCAM](#)
- [Filmes em DVCAM](#)
- [Filmes em VHS](#)
- [Filmes em DVD](#)

Fonte: *Site* da DIMAS

A aba “Acervo de cartazes” traz uma coleção de cartazes digitalizados de filmes baianos. O site informa que os cartazes de filmes nacionais e estrangeiros ainda estão passando por

processo de organização e catalogação. Já o acervo bibliográfico possui três subdivisões: coleção de livros; coleção de roteiros e coleção de periódicos. Apesar de a coleção de periódicos se encontrar sem informações, as duas primeiras possuem uma listagem com as referências bibliográficas dos materiais disponibilizados pela Cinemateca. A aba “fotos e postais” se encontra vazia e a aba “Visita guiada” oferece ao usuário a possibilidade de agendamento para este serviço, de maneira gratuita, com indicação de *e-mail* e telefones para contato.

Na aba de “Serviços” a Cinemateca fala do seu trabalho envolvendo ações formativas e disponibilização de material para pesquisa e empréstimo. Não encontramos no site, no entanto, informações sobre quais ações já foram realizadas pela instituição.

Figura 26 - Captura de tela ilustrando a aba “Serviços”.



Fonte: Site da DIMAS.

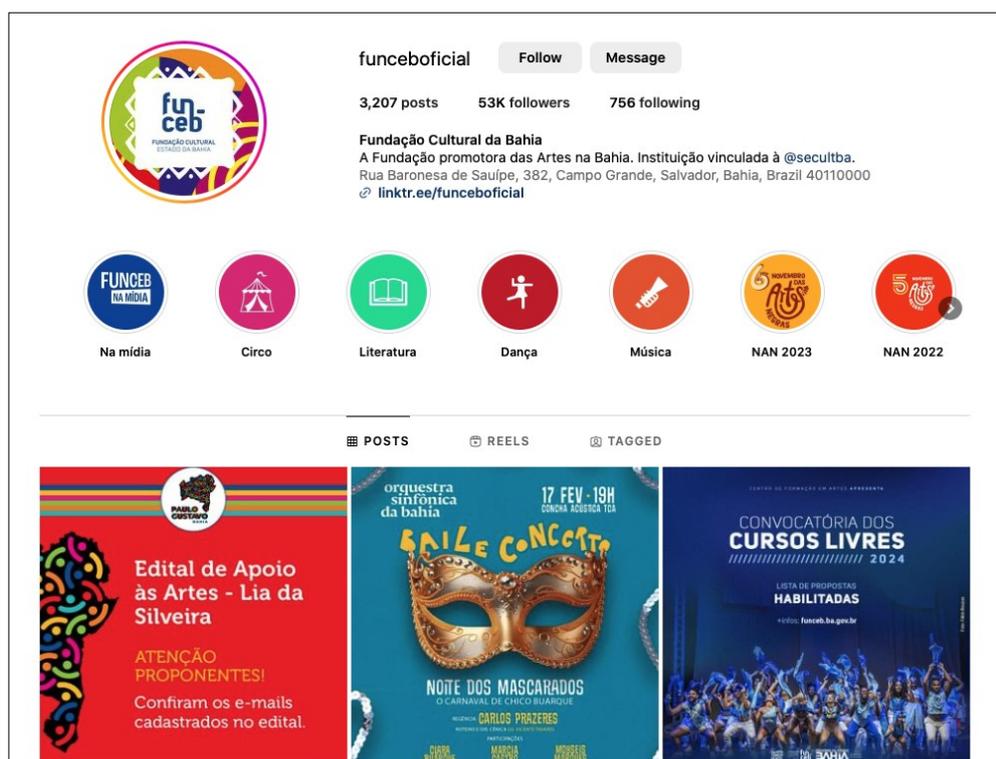
A última aba “Sala de cinema Walter da Silveira”, apresenta esse espaço, que é também um equipamento cultural da DIMAS, como um local de difusão da Cinemateca da Bahia.

A presença da Cinemateca nas redes sociais é baixa, a Fundação de Cultura do Estado da Bahia mantém uma página na plataforma *Instagram*¹²⁶ e lá são feitas postagens sobre todos

¹²⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/funcceboficial/>. Último acesso em: 15 de fevereiro de 2024.

os equipamentos culturais mantidos pela Fundação não havendo, portanto, um destaque específico para nenhum deles.

Figura 27 - Captura de tela da página da Funceb na plataforma Instagram.



Fonte: Instagram da Funceb.

Durante a pesquisa foi encontrada uma antiga conta, já desatualizada, da DIMAS também na plataforma *Instagram*¹²⁷. Considerando o alcance que uma boa gestão de mídia pode ter, investir na presença *on-line* da Cinemateca da Bahia poderia ser uma forma simples e barata de aproximar a mesma da comunidade e ajudar a reverter o baixo número de visitantes registrados pela instituição.

2.3.3 Gestão e estrutura administrativa

Como dito anteriormente, a Cinemateca da Bahia não é uma instituição autônoma. Conforme assinalado em questionário (2024), ela é uma coordenação da Diretoria de

¹²⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/dimasfunceb/>. Último acesso em: 15 de fevereiro de 2024.

Audiovisual. De fato, antes de existir esta coordenação interna, a DIMAS já desenvolvia ações para conservação do acervo que estava sob sua salvaguarda. Para isso, de acordo com matéria publicada pela Secult¹²⁸, a partir do ano de 2007 o órgão passou a contar com salas acondicionadas, com monitoração e controle de temperatura e umidade. Foi também descrito um convênio firmado entre a FUNCEB e a Cinemateca Brasileira que garantiu a entrada da DIMAS no Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (Sibia) que, naquele período tentava se formar. Este convênio possibilitou ainda uma capacitação de técnicos da Diretoria no que diz respeito ao manuseio e à conservação de filmes. É também citada na matéria, a participação da DIMAS durante a fundação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, em 2008.

Assim, a seguinte resposta – submetida no questionário ainda no ano de 2024 – ilustra um pouco do caminho institucional percorrido pela Cinemateca: “a Cinemateca é a denominação do **acervo** sob salvaguarda da DIMAS, uma unidade da FUNCEB, que por sua vez, é uma autarquia da Secretaria de Cultura da Bahia”.

Em sua publicação *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*, Ray Edmondson dedica um capítulo inteiro para discutir definições, termos e conceitos. De acordo com o autor “a terminologia e a nomenclatura transmitem mensagens, intencional ou involuntariamente. As palavras têm conotações e cargas afetivas, significam coisas diferentes para diferentes pessoas” (2017, p.18). Pegando o gancho de Edmondson, gostaria de colocar em discussão a descrição acima citada sobre a Cinemateca da Bahia. Os termos utilizados e a forma como a frase está escrita dá a entender que a DIMAS seria a instituição de salvaguarda e a Cinemateca um conjunto de coleções.

É possível que a palavra *acervo* tenha sido utilizada de maneira equivocada no lugar da palavra *arquivo*, em uma confusão terminológica. Ainda segundo Edmondson:

O vocábulo arquivo contém em si uma grande variedade de conotações dentro de um mesmo idioma e cultura e que variam entre idiomas e culturas. Esses significados incluem:

um edifício ou parte de um edifício onde são guardados e ordenados documentos históricos e registros públicos – um depósito;^[1]_[SEP]

um receptáculo ou contêiner no qual são guardados documentos físicos, como um móvel para pastas suspensas ou uma caixa;^[1]_[SEP]

uma localização digital, como um lugar em um diretório de computador, onde os documentos do computador são armazenados;

¹²⁸ Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=5002>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

os próprios registros ou documentos, quando deixam de ser de uso corrente, mas podem ter relação com atividades, direitos, posses etc. de uma pessoa, de uma família, corporação, comunidade, nação ou outro organismo; e a agência ou organização responsável pela coleta e guarda de documentos. (*Id.*, *Ibid.*, p. 28)

Já a palavra *acervo* é mais comumente utilizada para definir um conjunto de coleções, independente dos materiais que as formam. Assim, nota-se uma incongruência na definição apontada pela gestão. É possível interpretar, no entanto, que a Cinemateca é, em realidade, um setor dentro da Diretoria de Audiovisual e que – por esta última ser a responsável final pelo gerenciamento das atividades conduzidas – ela é quem seria, por fim incumbida de garantir a salvaguarda dos acervos ali depositados. Esse entendimento explicaria, por exemplo, a decisão da atual gestão da DIMAS em extinguir o cargo de *coordenador* da Cinemateca, função que hoje é acumulada pela própria Diretoria.

Dentro do questionário elaborado há a seguinte pergunta: “A instituição é estruturada em setores? Em caso positivo listar brevemente os setores que a compõem”. Foram identificadas respostas diferentes em 2022 e 2024. A primeira foi a seguinte:

A DIMAS está dividida em coordenações, a saber:
 Cinemateca da Bahia – Sala de Cinema Walter da Silveira;
 Exibição e difusão – Circuito Luiz Orlando;
 Fomento;
 Bahia Film Commission – Núcleo de Apoio a Produção
 Administrativo Financeiro
 Todas as coordenações realizam serviços para o público externo, tal qual, para outras coordenações.

Já a segunda resposta ilustra uma mudança na divisão:

A DIMAS é composta por um (a) Diretor (a), um (a) Vice-diretoria (sic.); Secretaria; Coordenação Financeira Administrativa; Assessoria de Políticas Públicas e Mercado; Assessoria de Preservação e Memória; Núcleo de Apoio à Produção (NAP) – Setor de Vídeo; Setor de Impressos; Setor de Películas; Sala Walter da Silveira e Bahia Film Commission.

Ambas respostas mostram que a Cinemateca da Bahia é de fato um setor (denominado de coordenação) dentro da Diretoria de Audiovisual. Na resposta oferecida em 2024, são observadas algumas mudanças de divisões que podem ter ocorrido durante a mudança de gestão da DIMAS ou podem apenas refletir uma interpretação sobre a maneira de descrever a estrutura administrativa. Em ambas respostas há um setor destinado à preservação audiovisual: em 2022 a Cinemateca da Bahia e, em 2024, a Assessoria de Preservação e Memória. Dentro desta estrutura, foi detalhado que não há processos de comunicação formalizados e que a mesma é

apenas parcialmente planejada. Também foi assinalado que são realizadas de duas a cinco reuniões semestrais entre as diferentes equipes da DIMAS.

Seguindo as respostas submetidas, foi verificado que o único mantenedor da Cinemateca é o Governo do Estado da Bahia. Na resposta de 2024 foi incluso, como fonte de renda, os recursos advindos da Lei Paulo Gustavo. O 14º artigo da LPG indica, porém, que:

É vedado aos entes da Federação utilizar os recursos provenientes dessa Lei Complementar para o custeio exclusivo de suas políticas e programas regulares de apoio à cultura e às artes, permitido suplementar, com recursos oriundos desta Lei Complementar, editais, chamamentos públicos ou outros instrumentos e programas de apoio e financiamento à cultura já existentes nos Estados, no Distrito Federal e nos Municípios, desde que eles mantenham correlação com o disposto nesta Lei Complementar e que mantenham, com recursos de orçamento próprio, no mínimo, o mesmo valor aportado em edição anterior, e desde que tais editais, chamamentos públicos ou outros instrumentos sejam devidamente identificados como tendo suplementação de recursos desta Lei Complementar.

Ou seja, os recursos provenientes da Lei Complementar nº 195 não podem ser considerados “fonte de renda” dos órgãos públicos da cultura. Eles podem ser utilizados apenas para complementar ações **já existentes** quando observadas as exigências acima pontuadas. A Secult da Bahia lançou, a partir da LPG, o edital *Cinematecas*¹²⁹ voltado integralmente para “concessão de apoio financeiro para propostas de digitalização e disponibilização de acervos públicos através de Plataformas de Vídeo por Demanda” (Edital..., 2023, [s.p]) “. O edital prevê a aplicação de 2.000.000,00 (dois milhões de reais) divididos em duas categorias: 1) Memória, Preservação e Digitalização; 2) VOD. Assim reforço que, ainda que o acesso a este mecanismo de fomento possa beneficiar acervos públicos, como o da Cinemateca da Bahia, ele não pode ser considerado como fonte de renda da mesma, pois o mesmo é direcionado para o público externo (agentes culturais), listados no referido documento como: “a) Microempreendedor individual; b) Pessoa jurídica com fins lucrativos; c) Pessoa jurídica sem fins lucrativos” (*Id.*, *Ibid.*), e possuem natureza pontual, não contínua. Ainda seguindo a análise do questionário, nas duas coletas de informações os recursos disponíveis foram considerados insuficientes para atender as demandas da Cinemateca.

Sobre os recursos tecnológicos foi assinalado que a DIMAS possui entre 1 a 10 computadores, em estado mediano de funcionamento, com conexão à internet de média qualidade. Nenhuma dessas máquinas é dedicada exclusivamente à gestão do acervo e

¹²⁹ Assim como os demais editais provenientes da LPG, este também não poderá ser analisado neste trabalho pois o mesmo ainda se encontra em período de execução.

tampouco há um servidor para armazenagem de dados digitais. Além disso, a gestão respondeu que não há uma equipe própria para o gerenciamento de Tecnologia da Informação.

3.3.4 Composição do quadro de funcionários

Na primeira submissão de respostas ao questionário, em 2022, foi descrita a existência de profissionais dedicados apenas às demandas referentes à coordenação da Cinemateca da Bahia. A gestão apresentou o número total de 31 funcionários trabalhando na DIMAS, sendo cinco deles dedicados à Cinemateca. Já em 2024, a resposta foi alterada indicando que esta separação não está mais presente na estrutura administrativa da instituição. De acordo com a gestão, “todos os servidores da DIMAS estão implicados direta ou indiretamente no acervo que compõe a Cinemateca, seja na preservação, difusão, questões administrativas, análise de mercado, enfim, está integrada à instituição”.

Essa mudança no modo de organizar a gestão de pessoal na Diretoria de Audiovisual pode trazer impactos diretos para o bom funcionamento da Cinemateca da Bahia. O trabalho com acervos é delicado e exige dedicação exclusiva para as suas distintas etapas, garantindo assim a continuidade de ações, o controle sobre o material e a consequente preservação do mesmo. Igualmente, como já foi sinalizado nesta tese, o conhecimento acumulado no trabalho diário é parte fundamental das boas práticas dentro de um arquivo. Uma gestão onde *todos fazem tudo* tem uma maior chance de gerar sobrecarga nos trabalhadores, aumentando o risco de erros serem cometidos dentro das ações executadas. A pergunta número 39 do questionário solicitou a descrição do modo de contratação destes funcionários. Em 2022 obteve-se a seguinte resposta: “Funcionários concursados – 02; Regime Especial de Direito Administrativo (REDA) – 08; Terceirizados – 15; Cargo Comissionado – 11; Estagiários – 2; Primeiro emprego – 1”.

Não foi descrito, no entanto, quais destes seriam estariam ligados exclusivamente a Cinemateca. Já em 2024 a resposta oferecida foi: “Não há funcionários concursados. Os terceirizados compõe [sic.] o quadro de auxiliar técnico administrativo, 5 REDA (Regime Especial Administrativo) e 11 Comissionados “. Apesar de não estar descrito o número de funcionários terceirizados, nota-se uma diminuição de trabalhadores, pois não estão mais listados os concursados, os estagiários, o funcionário contratado via Programa Primeiro Emprego e há um corte de três pessoas contratadas via Regime Especial de Direito Administrativo. Esse encolhimento da Diretoria de Audiovisual pode ser um dos fatores

responsáveis pelo redirecionamento dos funcionários para a Secult, conforme citado anteriormente.

Em relação ao nível de formação dos trabalhadores, em 2022 foi respondido que, dentre aqueles que trabalhavam diretamente na Cinemateca, havia três museólogos, um cientista social e uma pessoa com formação técnica no campo da conservação preventiva para suporte em película. Já em 2024 a lista abarcou todos os funcionários da DIMAS e conteve as seguintes formações: Museologia; Formação técnica no campo da conservação preventiva para suporte em película; Bacharelado em Artes com concentração em cinema; Comunicação social; Pedagogia; Administração; Cinema e Audiovisual. Não foram, no entanto, fornecidos os números correspondentes. A média de remuneração, de um a três salários mínimos, permaneceu a mesma dentro do período estudado.

Em 2022 foi assinalado que os funcionários realizavam cursos diretamente ligados à área da preservação do patrimônio audiovisual, em frequência anual. Já em 2024, essa resposta foi alterada e a frequência destes cursos foi assinalada como regular, correspondendo a uma vez, a cada dois a três anos.

3.3.5 Características e gestão do acervo

O acervo da Cinemateca da Bahia é formado por “películas de 35, 16, e 8mm, incluindo super-8, fitas VHS e SVHS, U-Matic, Betacam 30 e 90, DVCam, MiniDV, DVDs e BLU-RAYS, Cartazes, Fotografias, Negativos, Roteiros, Livros, Revistas, Catálogos e Documentos Audiovisuais”. Ainda de acordo com as respostas oferecidas, o acervo:

É formado por transferência, na forma de comodato ou incorporação, compra, permuta e doação, a fim de atender aos fins da Administração Pública do Estado da Bahia. A aquisição de acervo será realizada a partir de preposição de quaisquer entes para posterior análise da pertinência e emissão de parecer da Diretoria de Audiovisual a ser encaminhado para a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, a Fundação Cultural do Estado da Bahia e o Conselho Participativo desta Coordenação.

A descrição ilustra a hierarquia governamental na qual a DIMAS e, por conseguinte, a Cinemateca está inserida. Esse conjunto de procedimentos forma um caminho bastante burocrático e vulnerável às alterações políticas geradas pelas trocas de governo, devendo – portanto – ser observado com atenção. Na prática o que está dito é que é o Governo do Estado quem decide o que deve ou não ser preservado sendo, portanto dele, a agência para definir a memória audiovisual baiana.

Ainda em relação ao seu acervo, o questionário informa que a instituição possui aproximadamente 10.048 itens, segmentados da seguinte maneira:

1.500 itens no formato VHS e SVHS; 86 itens no formato U-Matic; 61 itens de BetaCam 30; 53 itens de BetaCam 90; 25 itens de DVCam; 5.000 itens em formato de DVD; 35 unidades de Blu-Ray; 1027 itens bibliográficos; 1.171 itens de periódicos; 1090 itens de cartazes.

Esses números não foram modificados nos dois anos de acompanhamento realizados a partir desta pesquisa, o que pode indicar uma falha no processo de controle e registro de incorporação de novos materiais. Nota-se também que, na descrição de itens acima, não foram mencionados os materiais em película descritos na resposta anterior (“películas de 35mm, 16mm, 8mm, incluindo super-8”). De acordo com as respostas submetidas, a margem de acervo inventariado é de apenas 26% a 50%.

Figura 28 – Funcionário da DIMAS manipulando um estojo de filme.



Fonte: Secretaria de Cultura da Bahia¹³⁰.

¹³⁰ Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2021/09/19886/De-Volta-Cinemateca-da-Bahia-esta-funcionando-para-auxiliar-pessoas-interessadas-em-seu-acervo-Audiovisual.html>. Último acesso em: 05 de fevereiro de 2024.

Figura 29 – Imagem do acervo em VHS.



Fonte: Secretaria de Cultura da Bahia¹³¹.

O questionário revela também que a Cinemateca não tem estrutura física laboratorial, nem possui em seu quadro funcionários para trabalhar com restauro de filmes. Do mesmo modo, também foi indicado que a coordenação não possui equipamento para digitalização do acervo, menos de 25% dele foi digitalizado, em média qualidade. Em 2021, ano que iniciei o contato com a coordenação para tratar desta pesquisa, apresentei o projeto *Cinemaquina* para a então coordenadora da Cinemateca, Inajara Diz. Ela se mostrou interessada nas possibilidades que o projeto poderia oferecer e, através da então diretora da Funceb, nos enviou uma carta de apoio¹³² que dizia:

A Cinemateca da Bahia, através desta carta, expressa o seu apoio ao projeto *Cinemáquina: memória em movimento*. Acreditamos que ao localizar uma máquina de telecinagem no Nordeste, *Cinemáquina* contribui para a descentralização e democratização dos meios de acesso à cultura e à história. Além disso, por viabilizar a construção da mesma máquina em diferentes instituições de preservação fílmica brasileira, incluindo a Cinemateca da Bahia, o projeto expande fronteiras e beneficia todo o território nacional, auxiliando na busca de uma maior autonomia nos processos que envolvem o acesso público às obras fílmicas. Dessa maneira, firmamos aqui nossa parceria e manifestamos nosso apoio ao referido projeto.

¹³¹ Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2021/09/19886/De-Volta-Cinemateca-da-Bahia-esta-funcionando-para-auxiliar-pessoas-interessadas-em-seu-acervo-Audiovisual.html>. Último acesso em: 05 de fevereiro de 2024.

¹³² Disponível na seção de Anexos deste trabalho.

Assim, foi firmado o interesse da instituição em se valer de ações como a que esta tese propõe, em seu capítulo quatro, para alcançar uma autonomia tecnológica em relação à digitalização e à garantia do acesso ao seu acervo de filmes superoitistas.

Em relação ao descarte de materiais, foi indicado que não há uma comissão interna que possa ser consultada para a tomada destas decisões. Em 2022 foi apontada a previsão de constituição de uma “comissão de descarte com pelo menos 03 profissionais de reconhecida expertise no campo”, já em 2024 foi respondido que a direção da DIMAS estaria encarregada deste trabalho.

Já sobre gestão do seu acervo foi observado, no questionário aplicado em 2022, que a Cinemateca iniciava um trabalho interno organizacional. Todas as opções escolhidas pela instituição como respostas na época, indicavam um processo em curso a esse respeito, seja no quesito de utilização de modelos conceituais/ontologia, no estabelecimento de um plano de gestão ou nos processos de gerenciamento de informações dos acervos digitais. Esse processo, porém, parece não ter avançado significativamente, pois não houve alterações nas respostas em 2024.

Em 2022 foi assinalado que havia um sistema de documentação para o acervo formado pelos seguintes procedimentos: política de acervo; atribuição de número de registro; controle de localização dos itens e digitalização do acervo. Os itens não assinalados foram: normalização de procedimentos de catalogação; vocabulário controlado; inventário e ficha catalográfica. Além disso, de acordo com o questionário, a Cinemateca não utiliza padrão de metadados ou *software* de gestão de acervo. Em 2022 foi respondido que a utilização deste tipo de ferramenta ainda não havia sido discutida pela instituição, o que não foi alterado até 2024.

Tanto em 2022 quanto em 2024 não foi oferecida resposta para a questão que indagava a porcentagem do acervo que está em situação de propriedade regularizada. Por fim, a gestão assinalou que não tem direito de uso de imagem sobre o acervo. As dificuldades assinaladas em 2022 foram:

A Cinemateca ainda entrará no seu quarto ano de implantação, dentre esses, 3 anos de acometimento de uma pandemia mundial. Boa parte do planejamento não possível de ser realizado, todavia segue sendo executado, com maior lentidão do que o previsto. Uma outra dificuldade exponencial é realizar a aquisição de material no território nacional. Com a paralisação de algumas atividades e o fornecimento de material pela Cinemateca Brasileira, existe uma verdadeira caça ao tesouro para encontrar materiais como película transparente, estojos adequados, dentre uma diversidade de outros materiais. Bem como prestadores de serviços especializado que possuam residência na cidade de Salvador. Por fim, as dificuldades estruturais. Os benefícios e malefícios de estar situado em um prédio histórico próximo a praia.

Passados quase dois anos dessa resposta é possível perceber que não houve investimento financeiro suficiente para superar esse cenário. De fato, em 2024, a atual gestão assinalou que as suas três maiores dificuldades envolveriam a carência em recursos, infraestrutura e mão de obra.

O estudo de caso aqui realizado indica que a preservação do patrimônio audiovisual não esteve dentro do rol de prioridades das gestões que passaram pelo Governo do Estado da Bahia. Como dito anteriormente, foram necessárias mais de três décadas para que, enfim, fosse criada uma Cinemateca no estado. Ainda que se deva valorizar todo o trabalho empenhado – e aqui descrito – para que a atual Cinemateca pudesse existir, é importante destacar que a mesma ainda não possui a estrutura necessária para salvaguardar o acervo audiovisual baiano. Em realidade, utilizar o título *Cinemateca* pode, neste caso, maquiagem a realidade institucional da mesma, já que – conforme afirmado pela gestão – a Cinemateca da Bahia seria, em realidade, um setor dentro da DIMAS e não uma instituição por si só, com autonomia e gerência administrativa.

Esta pesquisa identificou também que os investimentos estruturais e em recursos humanos ocorrem de maneira bastante espaçada. Data de 2019, por exemplo, a compra de uma mesa enroladeira para a Cinemateca¹³³ e, de 2020, a organização do já citado Grupo de Trabalho em Políticas de Memória e Preservação do Audiovisual da Bahia¹³⁴. De acordo com matéria publicada pela Secult da Bahia, em 2021, o referido GT “é pautado pelo reconhecimento da importância de salvaguardar a história do cinema e dos diferentes formatos audiovisuais feitos na Bahia e, sobretudo, quando se trata de obras realizadas por baianos” (Secult, 2021). A publicação ressalta ainda que o Grupo de Trabalho é coordenado pela Cinemateca da Bahia e que possui “a função de articulação entre poder público e sociedade civil na construção de programas, projetos e ações em parceria com a Cinemateca, visando seu fortalecimento institucional” (*Id., Ibid.*). A lista de instituições participantes divulgada foi a seguinte:

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), o Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), a Universidade do Estado da Bahia (UNEB), o Departamento de Museologia - UFBA, do Instituto de Ciência da Informação (ICI/UFBA), o Museu de Arte Moderna (MAM-BA/IPAC), a Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural (DIPAT/ IPAC), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Arquivo Público do Estado da Bahia, Centro de Memória da Bahia ambos integrantes

¹³³ Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2019/09/13828/CinemaEnaFuncion-Mesa-enroladeira-horizontal-chega-a-Cinemateca-da-Bahia.html>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

¹³⁴ Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2020/07/14357/DIMAS-realiza-primeiro-encontro-do-GT-em-Políticas-de-Memoria-e-Preservacao-do-Audiovisual-da-Bahia-.html>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

da Fundação Pedro Calmon (FPC), a Associação de Imprensa da Bahia (ABI), a Associação dos Profissionais Negros do Audiovisual (APAN), o Instituto Roque Araújo e diversos pesquisadores que atuam em acervos particulares, como o acervo de Pola Ribeiro. (*Id., Ibid.*)

Na ocasião, o GT havia se reunido para continuar o processo de avaliação do Regimento Interno da Cinemateca, entre outros documentos:

Na reunião, foram apresentadas as minutas do Regimento Interno da Cinemateca, da sua Política de Acervo, do projeto de documentação, a proposta de termos e formulários para o Mapeamento de Acervos Públicos e Privados do Estado da Bahia e a minuta que visa iniciar a estruturação arquivística, que tem o objetivo de disponibilizar o acervo em plataforma digital. Também foram apresentados os informes sobre o projeto Tempo Glauber Digital e coletadas contribuições para o desenvolvimento do trabalho da Cinemateca com os materiais do acervo do cineasta baiano (*Id., Ibid.*).

Apesar de a matéria publicada indicar que estes documentos seriam disponibilizados no *site* da DIMAS (no módulo referente à Cinemateca), eles não foram encontrados nesta pesquisa. Foi realizada, então, uma solicitação dos mesmos via *e-mail* para a direção, porém até o momento de fechamento deste texto o pedido não havia sido respondido. Tampouco foram encontradas outras ações realizadas pelo GT, porém, de acordo com o atual diretor da DIMAS, Pedro Caribé, o Grupo de Trabalho permanece ativo¹³⁵.

De toda maneira, a existência da Cinemateca da Bahia representa um avanço no cenário local, pois conforme discutido no capítulo anterior, este é o único espaço de salvaguarda do estado. É determinante, no entanto, que ela possa evoluir institucionalmente e administrativamente, recebendo uma dotação orçamentária anual condizente com o seu trabalho e que permita, por fim, que seja desenvolvida e aplicada uma política de gestão sólida. Ademais, é também primordial que a relação com a comunidade seja estabelecida e que esta última possa – de maneira colaborativa – ajudar a construir as diretrizes e a agenda do local.

¹³⁵ Informação obtida através de ligação telefônica citada anteriormente.

4 Métodos Alternativos de digitalização da imagem

Este capítulo é fruto da realização do projeto *Cinemaquina: memória em movimento* e será apresentado no formato de um relato de experiência. Ele traz a descrição do projeto, os conceitos utilizados, informações detalhadas sobre o processo vivenciado, incluindo erros, acertos e mudanças realizadas, os produtos gerados, bem como alguns desdobramentos do mesmo. A intenção é a de analisar, a partir do uso de um mecanismo de fomento, como projetos independentes podem contribuir com o desenvolvimento do campo da preservação audiovisual.

O projeto *Cinemaquina* foi submetido ao Edital Itaú Rumos Cultural em 2019, ano em que iniciei o meu doutorado. A proposta apresentada foi a de construir, testar e colocar em operação uma máquina de digitalização de filmes na bitola super-8; criar e disponibilizar, de maneira gratuita, tutoriais de construção e manejo do equipamento e fichas catalográficas; oferecer uma oficina também focada na construção e manejo e, a partir daí, iniciar a digitalização de filmes sergipanos. O projeto previa a digitalização de filmes do estado de Sergipe para posteriormente, com o avanço de suas atividades, receber materiais de outros estados nordestinos e outras regiões do Brasil.

Cinemaquina foi pensado, discutido e elaborado por mim e mais dois artistas-pesquisadores: Lucas Maia e Ж, conforme sinalizado na introdução desta tese. Posteriormente, a equipe do projeto cresceu e passou a contar com o trabalho da produtora Nah Donato e do pesquisador Ivan Salomão. Para nós, era primordial que todo o conhecimento acumulado durante o processo fosse compartilhado e que o protótipo desenvolvido pudesse ser replicado por instituições de preservação audiovisual, artistas, estudantes, professores de cinema e audiovisual e demais interessados. Para tornar isso possível, pesquisamos maneiras acessíveis de construção do maquinário, tanto do ponto de vista econômico quanto técnico e chegamos aos dois protótipos aqui apresentados.

4.1 Sobre o suporte escolhido

A primeira coisa a ser dita é que este é um projeto de digitalização direcionado à bitola super-8, um suporte menor (quando em comparação ao 16mm ou 35mm), lançado em 1965 pela *Eastman Kodak*, com o intuito de ocupar o espaço de mercado das câmeras domésticas, voltadas para as famílias filmarem seus aniversários, viagens, reuniões, etc. Posteriormente,

no entanto, esse suporte foi apropriado por artistas, estudantes, militantes sociais – entre outros – e passou a ser utilizado para realização de ficções, documentários, filmes experimentais, filmes de caráter didático, filmes de registro político, etc.

No Brasil, a produção superoitista se espalhou de maneira bastante diversa, principalmente entre o início da década de 1970 e o final da década de 1980, com alguns nomes marcantes atuando no processo de difusão e defesa do uso da bitola. Torquato Neto – por exemplo – foi um dos grandes defensores do super-8, ajudando a popularizar o superoitismo através das suas colunas nos jornais *Correio da Manhã* e *Última Hora* e, claro, fazendo filmes¹³⁶. Uma outra grande força motriz do super-8 no Brasil foram os festivais de cinema dedicados à bitola. O Nordeste sediou parte desses eventos e podemos citar, dentre eles, as Jornadas de Cinema da Bahia, o Festival Nacional de Cinema Amador (Sergipe), o Festival de Cinema de Penedo (Alagoas) e a Jornada Maranhense de Super-8 como os mais importantes e longevos da região. Esses espaços funcionavam como locais de encontros para os realizadores, onde eles podiam não só exibir os seus filmes e assistir as produções de outros locais, como também organizar reuniões de cineclubes, de associações de superoitistas, etc. Em suma, eram espaços que alimentavam a produção através de exposições, debates e da criação de redes de contato.

Apesar de ter sido numericamente superior às produções realizadas em 16mm ou 35mm no mesmo período, a produção superoitista brasileira foi, durante décadas, ignorada dentro dos estudos e da construção da historiografia do cinema brasileiro. Somente a partir dos anos 2000, observamos surgir de forma mais contínua trabalhos dedicados a discutir o superoitismo brasileiro¹³⁷. Em 2017, o pesquisador Antônio Leão lançou o livro *Super-8 no Brasil: um sonho de cinema*, um dicionário que apresenta a catalogação de mais de 5.000 obras superoitistas e que nos ajuda a dimensionar o que o super-8 representa para o fazer cinematográfico no país.

Um dos problemas relacionados a esse suporte, cujo impacto também é visto diretamente nas pesquisas acadêmicas, é a dificuldade de acesso aos filmes. O super-8, como uma película reversível, não possui copião: o cartucho usado na câmera, vai para o laboratório para ser revelado e o que volta para as mãos dos seus realizadores é a matriz original. Além disso, por ser uma bitola amadora, suas exposições não ocorriam em cinemas e nem tinham

¹³⁶ Para mais informações sobre o tema, ver a dissertação “Com o olho em punho: o cinema superoitista de Torquato Neto” (Moema Pascoini Barreto, 2017).

¹³⁷ Ver os trabalhos de Rubens Machado Jr. (2001; 2013; 2016), Isabel de Fátima Cruz Melo (2016), Flávio Rogério Rocha (2015), Marina da Costa (2020), Moema Pascoini Barreto (2013; 2017), Gabriela Caldas (2021), Geraldo Blay Roizman (2019), a respeito do tema.

caráter comercial, de modo que, fora do período dos festivais, normalmente se davam em encontros de artistas, em espaços privados, cinematecas e reuniões de cunho político. Rubens Machado Jr., pesquisador do cinema superoitista brasileiro reforça que:

A produção experimental realizada em Super-8 nessa década é grande e não tem sido discutida desde então, quando por seu turno foi muito pouco vista, somente em sessões alternativas, alguns festivais de modo atomizado, depois disso não mais. Isto equivale a dizer que tais obras não têm sido mais vistas ou revistas por qualquer público, e nem mesmo por pesquisadores, desde os anos 1970-1981, época de sua maior produção e difusão. (Machado, 2010, [s. p.])

Também deve-se levar em conta que o momento da projeção desses filmes oferecia riscos à integridade do material: com projetores domésticos e operadores, muitas vezes, inexperientes, o filme sofria danos. É comum, nesse tipo de equipamento, haver um “engasgo” da película no sistema de grifas que puxa o filme, fazendo com que ela seja amassada, cortada ou queimada, ao ficar muito tempo parada diante da luz quente do projetor.

Os filmes que sobreviveram às suas próprias exibições e ao processo de deterioração decorrente do passar do tempo e do armazenamento, normalmente inadequado, tampouco hoje encontram espaço para exibição. Assim, o desconhecimento da cinematografia produzida na bitola super-8 no Brasil continua sendo uma questão a ser solucionada. Dessa forma, um dos intuitos do projeto *Cinemaquina*, desde o início, foi o de promover o acesso às produções realizadas neste suporte, com um recorte inicialmente direcionado ao estado de Sergipe. Para a equipe do projeto, essa seria uma maneira de contribuir com ações de preservação em um estado completamente carente delas.

4.2 Caminhos percorridos

Como citado em outros momentos deste trabalho, Sergipe não possui instituições de preservação audiovisual e as iniciativas que foram tomadas para a criação de um espaço de salvaguarda para os filmes sergipanos foram realizadas por agentes culturais da sociedade civil e não pelo Estado. Em 2018, o Fórum Permanente do Audiovisual de Sergipe (FPA-SE), organização da qual faço parte, elaborou um documento chamado *Planejamento Estadual para o Audiovisual*, cujo objetivo era o de iniciar um diagnóstico sobre a cadeia produtiva do audiovisual sergipano e, com base nele, apontar sugestões de metas e ações para a gestão pública estadual. Esse documento foi elaborado coletivamente por pesquisadores, docentes e discentes do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe, realizadores

audiovisuais e técnicos da área. Os pontos abordados foram: *formação e pesquisa; exibição e distribuição; promoção e divulgação e memória e preservação.*

No item *memória e preservação*, o documento apresentou um diagnóstico com algumas carências do setor: falta de uma instituição de salvaguarda audiovisual; falta de políticas públicas para a preservação audiovisual; falta de uma sistematização catalográfica acerca da filmografia sergipana e falta de contato do público com o cinema sergipano. Assim, dentre as metas propostas, está a criação da Cinemateca Sergipana. O documento foi apresentado em reuniões com gestores públicos, na esfera estadual (Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe/ Funcap) e, com alguns ajustes, também na esfera municipal (Fundação Cultural Cidade de Aracaju/ Funcaju). Esses encontros, no entanto, nunca passaram das primeiras reuniões e a negativa recebida das duas Fundações de Cultura teve como justificativas uma suposta falta de locais físicos e a carência de verba para manter uma instituição de preservação audiovisual pública. Nessas mesmas reuniões o FPA-SE também solicitou que os gestores utilizassem o documento apresentado como base para a criação de um diagnóstico próprio, aprofundado e ampliado, feito com os devidos recursos, pelo Estado e pelo município. Essa solicitação, no entanto, também foi negada.

Paralelamente, desenvolvi e apresentei um projeto que previa a criação de uma sala de conservação para películas dentro do Museu da Gente Sergipana, bem como a exibição de filmes sergipanos utilizando a estrutura multimídia já presente no espaço. O Banco do Estado de Sergipe (Banese), mantém – através do seu instituto – um museu com escopo voltado para o patrimônio material e imaterial sergipano. No site¹³⁸ do museu, podemos encontrar a seguinte descrição:

Inaugurado em 26 de novembro de 2011, o Museu da Gente Sergipana Gov. Marcelo Déda é o primeiro museu de multimídia interativo do norte e nordeste, sendo comparável ao Museu da Língua Portuguesa e ao Museu do Futebol, em São Paulo. É um museu totalmente tecnológico voltado para expor o acervo do patrimônio cultural material e imaterial do estado de Sergipe, através de instalações interativas e exposições itinerantes. Instalado no antigo prédio do Colégio Atheneuzinho, o prédio foi totalmente restaurado pelo Banco do Estado de Sergipe (Banese), seu mantenedor, em parceria com o Governo do Estado.¹³⁹

¹³⁸ Disponível em: <https://www.museudagentesergipana.com.br/>. Último acesso em: 17 de fevereiro de 2024.

¹³⁹ Apresentação. Museus da Gente Sergipana. Disponível em: <https://www.museudagentesergipana.com.br/wps/portal/inicio/museu/>. Último acesso em: 17 de fevereiro de 2024.

A gestão do espaço, naquele momento, não se mostrou interessada em pensar em maneiras de absorver o projeto apresentado. Dentre os argumentos expostos estavam, novamente, a falta de espaço na sede e a falta de verba para manter um acervo.

Descrevo aqui essas mobilizações para documentar e compartilhar informações que ilustram a falta de uma cultura preservacionista local e que registram o contexto dentro do qual o projeto *Cinemaquina* surgiu. Ora, se a gestão pública cultural não demonstra interesse pela salvaguarda da cinematografia local e se espaços museológicos que foram pensados para receber o patrimônio material e imaterial do estado não estão aptos e tampouco se propõem a absorver os materiais do patrimônio audiovisual, como é possível que esses filmes sejam preservados?

As pesquisas por mim desenvolvidas anteriormente já haviam levantado dados suficientes para constatar que o estado de Sergipe possui um acervo cinematográfico espalhado em distintos locais, com uma carência urgente de organização e cuidados. O que não estava ainda completamente dado e que foi constatado pelas incursões acima expostas é que parte do problema desse cenário advém do fato de os gestores culturais locais não terem o *habitus* cultural necessário, retomando o conceito de Bordieu apresentado no capítulo dois, para tornar a preservação audiovisual uma das metas a serem trabalhadas dentro de suas gestões. Fica nítido também que, dentro do campo da preservação audiovisual em Sergipe, os agentes culturais da sociedade civil – grupo do qual faço parte – não possuem alianças formadas com o Estado capazes de possibilitar uma atuação sólida e contínua para o desenvolvimento de trabalhos ligados ao patrimônio audiovisual sergipano. Além disso, como foi visto no levantamento exposto no capítulo três desta tese, o próprio Plano Estadual de Cultura de Sergipe é bastante superficial no tocante às ações voltadas à preservação do patrimônio cultural do estado e nulo no que diz respeito, especificamente, à sua preservação audiovisual. Somado a esses pontos o fato de a universidade, através do curso de Cinema e Audiovisual, não possuir uma disciplina voltada para a preservação, faz com que uma leva de profissionais sejam formados todos os anos sem ter tido contato aprofundado e, muitas vezes, nem ao menos superficial com o tema.

Tomando este cenário como ponto de partida, passei a considerar os editais culturais ferramentas úteis a serem acessadas para a realização de projetos voltados para a preservação audiovisual como forma de garantir o contato do público com o material. Pela natureza pontual da verba acessada, algumas limitações precisaram ser consideradas como, por exemplo, a impossibilidade de criar e manter um espaço físico adequado para a conservação dos filmes,

pois isso seria oneroso e exigiria a entrada contínua de dinheiro. Outras ações, no entanto, poderiam ser realizadas. No já citado texto, *Arquivística Audiovisual: filosofia e princípios*, Ray Edmondson chama a atenção para o fato de que:

Tradicionalmente, a arquivística audiovisual obedeceu a uma pauta basicamente euro-americana que dava pouca atenção às realidades dos países em desenvolvimento. Instalações, padrões e competências disponíveis no hemisfério norte podem simplesmente não existir no hemisfério sul, onde soluções mais simples, baratas e sustentáveis precisam ser encontradas. Atravessar esse abismo e compartilhar recursos, habilidades e descobertas são desafios importantes para a profissão. (Edmondson, 2017, p. 4)

A partir dessa perspectiva, dois projetos foram escritos: o anteriormente citado *Cinemaquina* e um segundo denominado *Cinememória*. A idéia inicial era de que esses projetos, apesar de terem fontes de renda distintas, se complementassem. Enquanto o primeiro seria responsável pelas etapas descritas anteriormente, o segundo trataria de levar o material organizado pelo *Cinemaquina* ao público, por meio de um *site* que funcionaria como uma janela de acesso com um *player* interno. A plataforma também teria como objetivo oferecer um catálogo de fichas técnicas dos filmes sergipanos e um espaço para divulgação de pesquisas relacionadas ao tema.

Para ajudar a criar alianças e a formar uma rede de apoio que trabalhasse em conjunto, visando modificar o cenário do estado em relação à preservação audiovisual, foi decidido durante a escrita do *Cinemaquina* que o projeto seria elaborado para funcionar a partir de parcerias. A razão dessa estruturação é a de que concluímos, enquanto equipe, que teríamos mais chances de causar impactos a médio e longo prazo se o *Cinemaquina* não dependesse unicamente das pessoas que o desenvolveram. As parcerias também ajudariam a suprir necessidades que a verba do edital não teria como cobrir, a exemplo da sala onde a máquina ficaria sediada. Os seguintes apoios foram então fechados ainda no momento de submissão da proposta:

- a) Programa de Pós-Graduação em Cinema (PPGCINE - Universidade Federal de Sergipe): Parceria firmada com o intuito de aproximar a pós-graduação da UFS e a temática da preservação audiovisual, a partir da utilização do equipamento por estudantes e professores, dentro e fora do âmbito da sala de aula. Essa foi também uma estratégia pensada para manter a máquina sempre em funcionamento.
- b) Biblioteca Pública Epiphâneo Dórea: Este foi um espaço importante para o movimento superoitista em Aracaju, pois foi sede do Festival Nacional de Cinema

Amador (Fenaca). No início do projeto contamos com a colaboração da direção da Biblioteca que nos cedeu uma sala em seu prédio para o funcionamento do projeto. Posteriormente, no entanto, passamos a negociar uma sala dentro do Museu da Gente Sergipana por entender que, devido ao seu número alto de visitantes, o projeto teria uma maior possibilidade de troca pública.

- c) Associação Brasileira de Preservação Audiovisual: A entidade foi convidada para apoiar o projeto prestando consultorias técnicas e suporte, ações fundamentais para a continuidade do mesmo.

Os dois projetos submetidos foram aprovados em 2019. O primeiro, como já foi dito, através do Edital Itaú Rumos Cultural e o segundo através do Edital de Demandas Espontâneas realizado pelo município de Aracaju, através da Fundação Cultural Cidade de Aracaju (Funcaju). A Funcaju, no entanto, nunca realizou o pagamento dos projetos aprovados naquele edital e uma etapa primordial do trabalho de preservação foi então inviabilizada: o acesso público aos filmes. Ainda assim, foi tomada a decisão de continuar com o projeto *Cinemaquina* com a perspectiva de conseguir, posteriormente, apoio extra para a criação do *site* e futuras demandas que, por ventura, surgissem.

Antes de prosseguir, gostaria de ressaltar que esse capítulo não visa romantizar a ação individual frente à complexidade que envolve o trabalho da preservação audiovisual. O caminho descrito, na verdade, evidencia o descaso do Estado diante da sua obrigação de garantir a salvaguarda do seu patrimônio cultural em um contexto onde diferentes iniciativas foram barradas. Nenhuma solução é aqui dada, pois os projetos desenvolvidos não contemplam todas as etapas da preservação audiovisual. No entanto, diante do risco iminente da perda completa do material optou-se por traçar caminhos alternativos enquanto, paralelamente, segue-se pleiteando ações de políticas públicas através do trabalho do FPA-SE.

4.3 A digitalização de películas através da prática da *adequação técnico-social*

O projeto *Cinemaquina* apresenta a proposta de elaboração de uma máquina de digitalização de baixo orçamento – quando comparada com equipamentos comerciais – feita a partir de uma tecnologia replicável. Parte essencial do projeto é tornar o conhecimento sobre este equipamento acessível, aberto e compartilhável, com o objetivo de que o mesmo possa ser

adotado e replicado por artistas que trabalham com película, universidades, laboratórios independentes e – levando-se em conta as suas limitações – também por instituições de preservação.

O conceito de *tecnologia social (TS)* encontra, portanto, no *Cinemaquina*, um exemplo do seu desenvolvimento, mais especificamente através do que seria entendido como *adequação sóciotécnica (AST)*. De acordo com o conceito apresentado por Dagnino, Brandão e Novaes:

[...]a AST pode ser entendida como um processo “inverso” ao da construção, em que um artefato tecnológico ou uma tecnologia sofreria um processo de adequação aos interesses políticos de grupos sociais relevantes distintos daqueles que o originaram [...]. (Dagnino; Brandão; Novaes, 2004, p. 53)

É importante ressaltar que a máquina construída é uma *adaptação* de um artefato já existente – um projetor de filmes. Ela foi fabricada através de um processo de engenharia reversa, em um contexto onde as máquinas de digitalização não são equipamentos acessíveis, e foi produzida por uma comunidade (realizadores e pesquisadores do audiovisual) com o objetivo de acessar o material fílmico. O processo de construção será melhor descrito abaixo. Por ora, se faz importante destacar essa construção como *processo* e não como *resultado final*, principalmente pelo fato de que – para o uso no campo da preservação – o projeto desse maquinário pode e deve ser aprimorado.

Um dos pontos de interesse dentro da *tecnologia social* é o desenvolvimento social da autonomia tecnológica. Essa autonomia se refere à capacidade de criar soluções para problemas sociais através da tecnologia e pode acessada de maneira individual ou coletiva. Para a equipe do *Cinemaquina*, esse é um desafio processual que passou pelos seus próprios integrantes, já que nós também estamos aprendendo a construir e lidar com os problemas técnicos que o nosso protótipo apresentou e ainda pode apresentar. Inserir a criação de tutoriais de construção e manejo da máquina, em formato de .pdf e vídeo, dentro do projeto submetido ao edital Itaú Rumos, foi a maneira encontrada para estimular outras pessoas a desenvolver a habilidade de se enxergar capaz de construir um maquinário desta natureza. A defesa que o projeto faz é de que a impossibilidade de compra de um equipamento pronto, comercializado e possuidor de tecnologia proprietária não pode ser vista como fator impeditivo para acesso à fruição de materiais fílmicos.

Os autores anteriormente citados trazem uma proposta de sete modalidades de AST com o objetivo de “operacionalizar o conceito”. São elas: uso; apropriação; revitalização ou repotenciamento das máquina e equipamentos; ajuste no processo de trabalho; alternativas

tecnológicas; incorporação de conhecimento científico-tecnológico existente e incorporação de conhecimento científico-tecnológico novo. A partir do desenvolvimento processual do *Cinemaquina*, é possível identificar no projeto características que o enquadram na modalidade de *revitalização*. De acordo com os autores, a *revitalização ou repotenciamento* das máquinas e equipamentos:

[...] significa não só o aumento da vida útil das máquinas e equipamentos, mas também ajustes, recondicionamento e revitalização do maquinário. Supõe ainda a fertilização das tecnologias “antigas” com componentes novos. (*Id., Ibid.*, p. 54)

A *Cinemaquina* propicia o *aumento da vida útil* dos projetores ao adaptar o seu mecanismo para ser o corpo da máquina digitalizadora, o *recondiciona* e o *fertiliza* com a tecnologia digital (câmera, computador e *softwares*) para que o produto final possa ser alcançado. E é através desse processo que um novo uso é *inventado*, ou seja, o acesso aos filmes que os projetores proporcionavam é redesenhado e o que antes era analógico, passa a ser digital.

Digitalizar um filme significa passar o conteúdo de um suporte filmico para um suporte digital. Usualmente, esse processo é feito através de *scanners* que digitalizam o material *frame a frame*, ou seja, cada quadro que compõe a obra é lido e a imagem – antes formada através de um processo químico – é agora transformada em arquivo digital. No entanto, é importante frisar que esse processo também expõe o material a alguns riscos, motivo pelo qual é necessário identificar e analisar individualmente a viabilidade técnica de digitalização de cada filme. Souza alerta para o fato de que “a preservação objetiva possibilitar o acesso ao patrimônio de imagens e sons a longo e a curto prazos. Assim, o acesso a curto prazo não será admitido se colocar em risco a preservação que possibilite o acesso a longo prazo” (Souza, 2009, p.7). Nesses casos, outras alternativas podem ser investigadas, como – por exemplo – a utilização de moviolas para a visualização do material e posterior descrição textual do seu conteúdo.

No Brasil, atualmente, dentre as instituições de preservação audiovisual, apenas a Cinemateca Brasileira e o Museu da Imagem e do Som do Ceará possuem laboratório e equipamentos de telecinagem. Dentro do âmbito da educação, existe o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (Lupa), já citado no capítulo dois deste trabalho. O Lupa possui, de acordo com Rafael Luna, “um scanner 4K para filmes de arquivo, equipamento dotado de janela molhada, adaptado para materiais com acentuado grau de encolhimento, e com acessórios para digitalização de filmes em 8mm, 9,5mm e 16mm, com som ótico ou magnético” (2021, p. 454), que foi comprado através de um convênio com a Secretaria Municipal de Cultura

da Prefeitura de Niterói para “um projeto de formação em cinema que incluía a linha desenvolvida pelo LUPA intitulada “Memória audiovisual fluminense” (*Id., Ibid.*).

Já a Cinemateca Brasileira, possui um equipado laboratório dedicado à restauração, que foi se modernizando ao longo dos anos 2000, como fica evidenciado na tese *A restauração de filmes no Brasil e a incorporação da tecnologia digital no século XXI*, da pesquisadora Débora Butruce:

O Laboratório de Imagem e Som da Cinemateca foi reestruturado para o estabelecimento dos novos fluxos de trabalho e a incorporação de novos equipamentos. Segundo o Relatório de Atividades, as salas da Central Técnica do Laboratório foram reformadas e foram adquiridos um escâner DiTTo, da marca Cintel, com capacidade de escaneamento até 4K de resolução; um novo telecine modelo DSX de alta resolução (HD e 2K), também da Cintel; o software Lustre, plataforma de correção de cor da empresa canadense Autodesk, quatro estações de trabalho dedicadas a restauração digital; duas estações de trabalho para captura e processamento digital; rede de armazenamento de dados com capacidade de 56 Tb com controladores; gravador de dados em fita LTO; gravadores e reprodutores de vídeo nos formatos HDCam SR, HDCam, Betacam Digital; monitores de alta definição e broadcast, cabeamento em fibra óptica e equipamentos de controle como o osciloscópio e o vectorscópio. Especificamente para os processos de trabalho de restauração, foram adquiridos equipamentos como o Arrilaser, da marca Arri, que permite gravar arquivos de dados digitais em filme, operação conhecida como transfer back- to-film (transferência de volta para filme), e a processadora de filmes coloridos Calder, ampliando a capacidade técnica do Laboratório como nunca antes na trajetória do setor (Butruce, 2020, p.191)

Com a estrutura do laboratório, a Cinemateca Brasileira promoveu duas edições (2007 e 2009) do Programa de Restauo de Filmes. Butruce analisa que, apesar de se tratar de um edital nacional, a maior parte dos projetos aprovados no Programa vieram da região Sudeste do Brasil:

Analisando os dados sobre as inscrições, percebemos que foram recebidas de todas as cinco regiões do Brasil e todas foram contempladas, mas o resultado se concentrou na região Sudeste, de onde foram selecionados 12 projetos (9 de São Paulo e 3 do Rio de Janeiro). Os outros 6 projetos selecionados se dividem da seguinte forma: 1 da região Norte (Pará), 2 da região Nordeste (1 da Bahia e 1 do Ceará), 1 da região Centro-oeste (Mato Grosso do Sul) e 2 da região Sul (Rio Grande do Sul). Ou seja, ainda que todas as regiões do Brasil tenham sido contempladas, o que estava de acordo com uma política de descentralização do governo federal à época, cerca de 67% do total de projetos foram da região Sudeste (*Id., Ibid.*, p. 190).

Este é, portanto, um exemplo de edital voltado para a preservação audiovisual, cujo intuito foi o de utilizar a estrutura existente na Cinemateca Brasileira para realizar o restauro de filmes que não se encontravam sob a salvaguarda da instituição. Buscou-se, através dele, democratizar o uso do seu laboratório, porém a análise acima evidencia, novamente, o problema da centralização referente à preservação audiovisual no país, assim como a descontinuidade de ações dentro do campo da cultura.

Já o projeto desenvolvido pela equipe do *Cinemaquina*, elaborado dentro de outro contexto, se propõe a difundir a autonomia tecnológica em comunidades variadas, fazendo com que os filmes não precisem se deslocar geograficamente para serem acessados, proporcionando a criação de um dispositivo de uso permanente (a máquina de digitalização) e estimulando a junção de distintos saberes e expertises – com potencial de ser aplicado dentro dos cursos de Cinema e Audiovisual e outros ambientes de ensino, como será descrito abaixo. Para dar início a essa experiência coletiva, foi decidido sediar o projeto em Sergipe, menor estado da Federação, sem histórico de políticas públicas culturais voltadas para a preservação audiovisual.

4.4 Máquina de digitalização - Modelo “A”

O primeiro protótipo pensado para adoção dentro do projeto veio do experimento conduzido por integrantes do *LaborBerlin*¹⁴⁰, um coletivo de artistas independentes que realiza trabalhos laboratoriais experimentais em Berlim, na Alemanha. Durante algum tempo, membros deste laboratório estiveram trabalhando na construção de máquinas de digitalização e um dos modelos resultantes, desenvolvido pelos pesquisadores António Castles e Nils Fischer, apresentou bons resultados. Esse mesmo protótipo foi, posteriormente, recriado em outros espaços, a exemplo do *Polar Film Lab*¹⁴¹, tendo assim uma fase significativa de testes.

Como a equipe do *Cinemaquina* seguia uma linha de investigação semelhante (a criação de máquinas de digitalização), houve bastante diálogo com o grupo do *LaborBerlin*. O protótipo construído por António Castles e Nils Fischer tem como base o processo, já citado, de engenharia reversa, ou seja, estudar uma máquina já existente, com uma função específica, e dar a ela um outro funcionamento. Nesse caso, utiliza-se um projetor de filmes, modificando a sua estrutura, para ser o corpo de uma máquina de digitalização.

Um projetor é uma máquina motorizada que possui um sistema de grifas para movimentar o filme. Nele, o material filmico é posicionado de modo a sair de um carretel com uma certa tensão, passando na frente de um obturador, onde uma lâmpada dicróica – com o auxílio de uma lente – irá projetar as imagens em determinada superfície. Após esse percurso, o filme entra em um carretel vazio, responsável por armazenar de volta a película. O motor normalmente funciona em três velocidades para atender às diferentes formas nas quais o

¹⁴⁰ Disponível em: <https://laborberlin-film.org/>. Último acesso em: 18 de fevereiro de 2024.

¹⁴¹ Mais informações em: <http://antoniocastles.net/open-celluloid/>. Último acesso em: 18 de fevereiro de 2024.

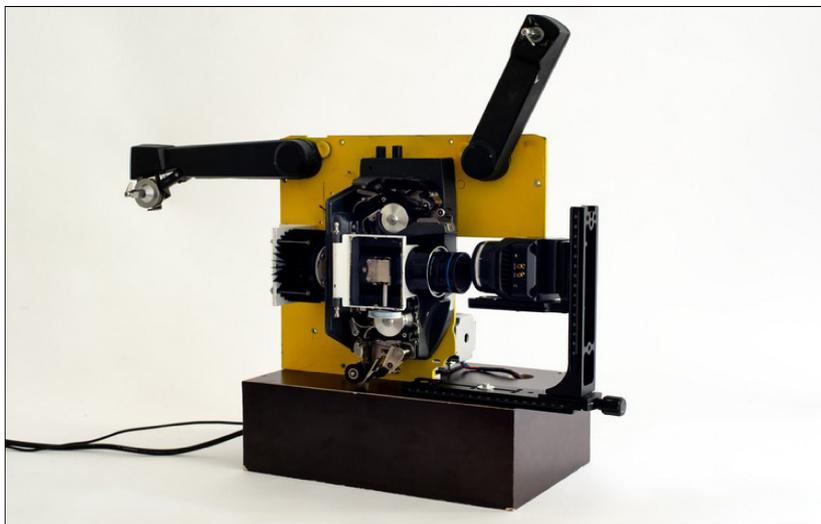
material pode ter sido filmado: 24 *frames* por segundo, 18 *frames* por segundo ou 48 *frames* por segundo.

Para a construção da máquina, a primeira modificação a ser feita é, portanto, uma alteração na velocidade de rotação do motor. Para que se possa digitalizar, é necessário que haja um controle que possibilite a passagem de um *frame* por segundo no *gate* do projetor. Isso pode ser feito de diferentes maneiras e, nesse protótipo, a forma escolhida foi através de uma placa arduíno controlando um motor de passo. A placa arduíno é um microcontrolador de código aberto, que executa instruções programadas através de um software conectado a ela. Neste projeto, o arduíno controla a rotação do motor de passo, tornando possível a criação de uma nova velocidade: um *frame* por segundo.

Após essa etapa, é feita também uma adaptação para que se possa colocar uma câmera na frente do projetor. Essa câmera irá filmar os *frames* que passam diante do *gate* e as imagens serão gravadas através de uma placa de captura de vídeo conectada direto em um computador, entregando os arquivos em qualidade 4K. Esse processo é realizado através de um *software* livre, ou seja, não proprietário, chamado *Open Source Celluloid*¹⁴². A utilização de um *software* livre é um ponto muito importante quando tecnologias alternativas são planejadas dentro da *adequação sociotécnica*, pois isso permite o uso pleno e irrestrito das mesmas, garantindo então a autonomia de uso. Pagar um *software* proprietário além de significar um investimento financeiro alto, também implica condicionar o seu uso a um tempo limitado, já que as licenças têm um período de vigência específico, necessitando de renovação quando expiram. Isso é um problema recorrente em instituições públicas de modo geral, e em um projeto que não tem recurso financeiro permanente, pode significar a interrupção futura das atividades realizadas.

¹⁴² Mais informações podem ser vistas em: <https://www.udk-berlin.de/service/career-transfer-service-center/gruenderinnengalerie/open-source-celluloid/>. Último acesso em: 18 de fevereiro de 2024.

Figura 30 - Protótipo 16mm da máquina de digitalização “A”.



Fonte: Arquivo pessoal de António Castles.

Figura 31 - Frame de filme 16mm digitalizado no protótipo “A”.



Fonte: Arquivo pessoal de António Castles.

A figura 30, apresenta uma máquina própria para o suporte 16mm, ilustrando que o modelo dos protótipos aqui descritos pode ser aplicado para todas as bitolas, bastando para isso que se modifique o projetor utilizado. Algo importante a se considerar sobre as duas máquinas descritas nesta tese é que, apesar de serem bastante estáveis, elas não são *scanners* e não foram projetadas inicialmente para serem utilizadas dentro do contexto da preservação audiovisual. Quando foram idealizadas, a proposta era a de oferecer a artistas contemporâneos a possibilidade de digitalizar suas obras filmicas de maneira financeiramente acessível. O motivo

para esse alerta é o fato de que as máquinas operam utilizando o sistema do projetor: criando tensão e conduzindo o filme através das grifas. Isso faz com que exista o risco de rasgar as perfurações de filmes que já estejam danificados ou, de modo geral, em processo de deterioração. Dito isso, ressalto também que a experiência de uso deste equipamento demonstrou que ambas oferecem a possibilidade de se trabalhar com materiais que, após criteriosa análise técnica, sejam considerados aptos a passar pelo processo descrito.

Assim como ocorre nos trabalhos que envolvem a preservação audiovisual, os projetos relacionados à criação de maquinários são realizados a partir do cruzamento de conhecimentos multidisciplinares. Para a montagem deste protótipo e a posterior instalação e configuração do *Open Source Celluloid* são necessárias, por exemplo, competências referentes às áreas da mecânica, eletrônica e programação. Posteriormente, os usuários da máquina irão lidar também com uma interface não tão intuitiva no computador, porque o referido *software* funciona através de linhas de comando. Isso quer dizer que, ao invés de ter botões para clicar, será necessário escrever uma linha de comando para designar as funções a serem executadas. Essas ações, no entanto, passam a ser menos complexas após um curto treinamento de manejo. Através da utilização de uma lista com as linhas de comando, é possível – por exemplo – conduzir as etapas sem necessariamente saber como programar, apenas copiando os itens de acordo com a sequência indicada. Apesar de isso inicialmente soar como um empecilho, pode ser uma maneira de enriquecer a experiência de operação, pois, do ponto de vista didático, um projeto de preservação que utilize este equipamento tem o potencial de estimular os usuários a explorar diferentes campos do saber.

Por ter como base para o seu corpo a reutilização de projetores, o protótipo não apresenta um alto custo de produção. Os elementos que encarecem a sua construção são a câmera, a lente e o computador que processará os arquivos. Não apresentarei aqui um orçamento para o projeto, pois esses componentes podem variar de acordo com as escolhas feitas durante a montagem. Além disso, o impacto da flutuação do dólar faz com que qualquer valor aqui apresentado se torne rapidamente defasado, podendo apresentar oscilações para cima ou para baixo.

4.5 Máquina de digitalização - Modelo “B”

O modelo “B” foi o escolhido para ser utilizado no projeto *Cinemaquina* e segue o mesmo princípio de engenharia reversa do modelo “A”: é construído utilizando o corpo de um

projektor de filmes como base estrutural. Ele apresenta, porém, duas diferenças essenciais em seu sistema de operação: 1) não utiliza uma placa arduino para realizar o controle do motor de passo e 2) não realiza a captura da imagem através da transmissão direta de vídeo. A solução encontrada, neste modelo, para o controle do motor de passo foi a utilização de um motor drive, dispositivo eletrônico utilizado para controle de velocidade, direção e demais características de motores elétricos. Já a digitalização foi resolvida através da captura de fotos de cada *frame* do filme, realizada através de um sistema que combina um sensor magnético e um ímã acoplado à grifa do projetor. Quando o sensor encontra o ímã, durante a movimentação da grifa (e, como consequência, do *frame*), ele envia um sinal de disparo para a câmera através de um cabo de disparo remoto, fazendo com que a câmera fotografe aquela imagem.

Um rolo de 50ft, modelo padrão para super-8, tem cerca de 3.500 *frames* e gera, portanto, o mesmo número de fotos. Por esse motivo, o protótipo necessita que a câmera que forma o seu *set-up* possua a opção de ser configurada com acionamento de um obturador eletrônico. Esse tipo de obturador permite que a câmera não sofra uma movimentação interna (que ocorre quando o obturador mecânico é acionado) ao realizar uma foto, tornando o processo de digitalização mais estável e aumentando também a vida útil do equipamento.

Figura 32 - Protótipo "B" posicionado com a câmera.



Fonte: Arquivo *Cinemaquina*.

Figura 33 - Set-up do Cinemaquina pronto para uso.



Fonte: Arquivo *Cinemaquina*.

O modelo “B” foi escolhido depois de um estudo orçamentário realizado pela equipe, já que a construção dele seria menos onerosa do que a do protótipo “A”. Essa economia se deve ao fato de o maquinário utilizar modificações mais simples, como descrito acima, e também porque a sua construção se daria toda no Brasil e não mais parcialmente na Alemanha, como ocorreria com o protótipo “A”, cuja montagem seria realizada com nossos companheiros do *LaborBerlin*. Após a tomada dessa decisão, a equipe firmou uma parceria com o Lab.Irinto¹⁴³, laboratório independente e experimental que nasceu a partir da necessidade de suprir a demanda de digitalização do Festival Super Off¹⁴⁴.

O responsável pela sua idealização e construção, Ivan Salomão, projetou uma máquina de digitalização (também para películas super-8), em julho de 2021, com a intenção de que a mesma fosse usada para digitalizar os filmes produzidos dentro do festival. Para desenvolver o seu protótipo, Ivan estudou alguns modelos disponíveis na *internet* e retirou deles os elementos que lhes pareceram mais convenientes, adaptando-os na máquina aqui apresentada. Não utilizar programação e optar por uma câmera mais econômica foram, por exemplo, algumas das decisões tomadas por ele.

A primeira máquina desenvolvida por Ivan passou por muitos testes dentro do Lab.Irinto, sempre se mostrando bastante estável tanto em relação à integridade dos filmes

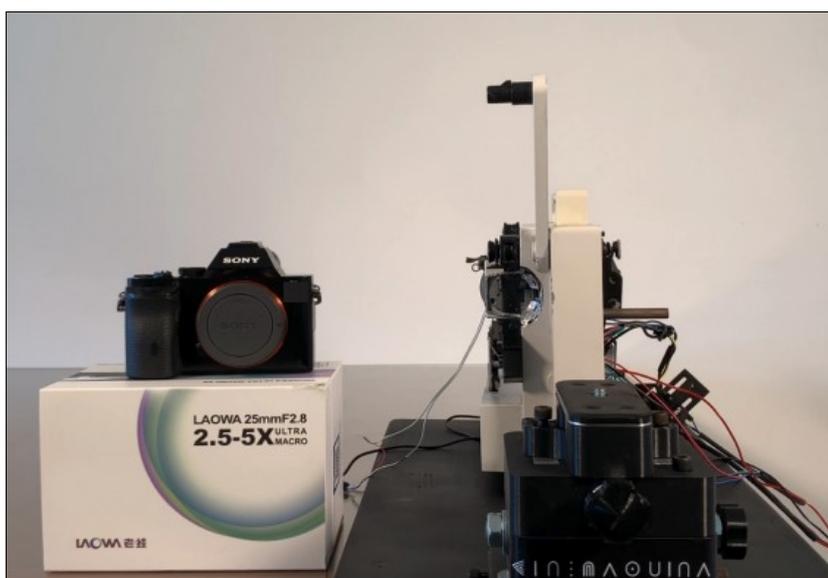
¹⁴³ O trabalho do laboratório pode ser visto em: <https://www.instagram.com/lab.irinto.lab/>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

¹⁴⁴ Festival paulista dedicado à bitola super-8, realizado desde 2013. Mais informações podem ser vistas em <https://www.instagram.com/festivalsuperoff/>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

como também em relação à qualidade do arquivo digitalizado, o que o levou a montar seguindo o mesmo protótipo, máquinas de digitalização 8mm e 16mm. Essa experiência prévia trouxe à equipe do *Cinemaquina* a segurança necessária para utilizar este modelo como base¹⁴⁵.

Para a construção do protótipo “B”, dentro do projeto *Cinemaquina*, foram utilizados como base um projetor super-8 sonoro da marca Eumig, uma câmera fotográfica (Sony Alpha A7), e uma lente supermacro 25mm, 2.5-5x, 2.8f. Para utilização do protótipo foi decidido, pela equipe *Cinemaquina*, construir uma base de madeira e fixar nela um suporte receptor para a câmera. A intenção foi a de oferecer mais estabilidade e segurança à máquina durante o seu funcionamento, já que no Lab.Irinto a câmera ficava posicionada em um tripé em frente ao projetor.

Figura 34 - Câmera, lente, projetor, base em madeira e suporte utilizados no protótipo “B”.



Fonte: Arquivo *Cinemaquina*.

¹⁴⁵ No final do ano de 2023 a máquina de digitalização de super-8 do Lab.Irinto já havia digitalizado cerca de mil rolos de filmes, o que comprova a solidez do equipamento frente ao *stress* provocado pelo uso contínuo.

Figura 35 - Base em madeira e suporte para câmera em destaque.



Fonte: Arquivo Cinemaquina.

O processo de digitalização deste protótipo leva em torno de duas horas para ser realizado, levando-se em consideração um rolo de 50Ft. Como dito anteriormente, a cada filme super-8, um total de 3.500 fotos são geradas, salvas em um cartão de memória e posteriormente levadas ao computador para continuidade do trabalho. A qualidade do arquivo final vai variar de acordo com o modelo de câmera utilizada para atuar em conjunto com a máquina. No *Cinemaquina* – por exemplo – as fotos são geradas em Raw, um arquivo de imagem sem compressão, e posteriormente o material pode ser finalizado em Full High Definition (Full HD) ou em 3k. Durante a elaboração do tutorial de uso¹⁴⁶, a equipe do projeto utilizou o fluxo de trabalho do Lab.Irinto, que consistia no uso de dois *softwares* proprietários: *Adobe Lightroom* e *Adobe Premiere*, para realizar os ajustes das imagens e a conversão das fotos em vídeo. Posteriormente, no entanto, passamos a recomendar o uso do *software DaVinci Resolve* para todas as etapas, pois, apesar de também ser um *software* proprietário, ele oferece a possibilidade de *download* e uso gratuito. Note-se, no entanto, que estas são apenas indicações e que o usuário pode criar o seu próprio fluxo de trabalho de acordo com os *softwares* com os quais possui mais afinidade.

¹⁴⁶ Os tutoriais de construção (.pdf e em vídeo) e de uso da máquina de digitalização se encontram disponíveis no seguinte link: <https://linktr.ee/cinemaquina>.

Figura 36 - Frame de filme super-8 digitalizado com o protótipo “B”.



Fonte: Arquivo Lab.irinto.

4.6 O desenvolvimento do projeto

Inscrevemos o *Cinemaquina* na edição 2019-2020 do Edital Itaú Rumos Cultural, com a expectativa de que o resultado fosse divulgado em abril de 2020, conforme cronograma inicial divulgado pelo Rumos. A pandemia do Covid-19, no entanto, fez com que essas datas sofressem uma alteração, e a lista com os projetos vencedores só foi publicada em dezembro daquele ano. A primeira reunião de tratativas com a equipe do Itaú Rumos ocorreu em maio de 2021 e agendou-se para julho a assinatura do contrato e o recebimento da primeira parte da verba. Nossa equipe, no entanto, solicitou o adiamento da assinatura por entender que precisávamos de mais tempo para readequar o projeto, já que o orçamento que havíamos elaborado em 2019 se encontrava completamente defasado.

A inflação e a alta do dólar, causadas pela instabilidade da política interna brasileira e pela crise financeira mundial que fora alavancada pela pandemia, fizeram com que o valor total recebido de R\$54.227,43 (já após retenção de impostos) não fosse suficiente para fazer as compras e pagamentos necessários para garantir a execução do projeto. Durante esses meses extras, criamos uma apresentação do *Cinemaquina* e tentamos captar verba com diferentes empresas e instituições para complementar o valor que receberíamos do Rumos, porém todas as nossas investidas foram negadas e, diante disso, decidimos fazer alterações no próprio projeto. Essa foi a razão inicial pela qual, após algum estudo e pesquisa, foi tomada a decisão

de mudar o tipo de protótipo a ser executado e fazer todo o processo de construção no Brasil. Para isso, conforme já exposto, entramos em contato com Ivan Salomão e o convidamos para colaborar com o *Cinemaquina*, construindo o protótipo que ele já havia testado, junto com a gente. Posteriormente Ivan passou também a integrar a equipe permanente do projeto.

A máquina que seria então feita parte na Alemanha e parte no Brasil, passou a ser inteiramente elaborada em solo brasileiro. A mudança do protótipo e das condições de construção, tornaram novamente o projeto possível e, em setembro de 2021, o contrato com o Itaú Rumos foi assinado e, com ele, a primeira parte da verba do edital foi recebida. Com esse dinheiro foram feitas as compras relativas às peças para montagem do computador que iria operar em conjunto com a máquina, às peças para adequação do projetor, o próprio projetor e a câmera, com seus acessórios e a lente supermacro. Em abril de 2022, Ivan viajou de São Paulo para Aracaju e, em um período de 10 dias, construímos a máquina de digitalização, montamos o computador e preparamos o material bruto para a elaboração dos tutoriais de construção e manejo do equipamento. Após a construção, nos concentramos também em elaborar os documentos que utilizaríamos durante o projeto¹⁴⁷:

- a) Termo de autorização de uso de obra intelectual de terceiros: Documento utilizado para formalizar o empréstimo do material fílmico e dar, ao detentor dos direitos patrimoniais das obras, o direito de escolha sobre como o material será utilizado dentro do projeto. O contrato assinado com o Itaú Rumos, por padrão, prevê o uso comercial – pelo Itaú – dos produtos gerados, mas no caso dos filmes digitalizados isso não seria possível e nem desejado pela equipe. Foi decidido, portanto, repassar essa opção dentro do Termo para que os donos destes materiais pudessem negar ou aceitar esse tipo de utilização. Também adicionamos a opção de permitir, ou não, o uso da obra por outros artistas ou estudantes. A utilização de material de arquivo para criação de novos filmes é um aspecto ainda a ser explorado dentro do *Cinemaquina* e pode ter um emprego fértil na parceria com a Universidade Federal de Sergipe, por exemplo.
- b) Boletim de entrada e saída dos filmes: Documento dedicado a realizar a incorporação do material ao projeto. Esse Boletim foi adaptado a partir do modelo indicado no *Manual de catalogação de filmes*, da Cinemateca Brasileira, e registra em uma mesma folha a entrada e também a saída do material, visto que no *Cinemaquina* trabalha-se

¹⁴⁷ A documentação listada se encontra disponível para consulta no apêndice desta tese.

apenas sob o regime de empréstimo e essa mudança acaba por facilitar o gerenciamento das informações referentes ao filme.

- c) Folha de controle: Documento utilizado para fazer o controle e gerenciar os boletins de entrada e saída dos filmes.
- d) Ficha de depósito de filmes domésticos: Documento elaborado utilizando integralmente a sugestão de ficha proposta por Lila Foster em sua dissertação *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. Espera-se que muitos filmes participantes do projeto sejam domésticos, pois a base do trabalho é o super-8. Dessa maneira, utilizar esta ficha nos permite recolher o máximo de informações possíveis no momento de depósito do material, através da sistematização de perguntas focadas em compreender o contexto e a história por trás de cada filme, formando uma base de dados rica e nutritiva de futuras pesquisas.
- e) Ficha de análise: Documento elaborado utilizando o modelo sugerido por Lila Foster, no trabalho acima citado, e também o *Manual de Catalogação* da Cinemateca Brasileira. A ficha se encarrega de unir informações sobre a história de quem produziu o filme; especificações técnicas sobre o equipamento e a película; dados sobre o recebimento do material no projeto; análise de conteúdo com descrição e indexação; além de oferecer um espaço para inserção de dados catalográficos, anotações e observações técnicas.

A entrada de filmes no *Cinemaquina* foi planejada para ocorrer a partir da busca ativa e também passiva: enquanto na primeira os integrantes da equipe trariam para o projeto filmes encontrados durante processos de pesquisa, na segunda a entrada se daria através do empréstimo espontâneo de pessoas ou instituições que possuíssem algum material super-8 que desejassem digitalizar. Os documentos acima listados foram então concebidos com o intuito de auxiliar a criar uma estrutura de gestão e controle dentro do projeto. Através deles, se tornou possível documentar a entrada e saída dos filmes, bem como realizar a coleta de informações importantes no momento da entrega dos materiais, catalogar e fazer o registro da análise técnica sobre os mesmos. Utilizar essa documentação é, portanto, uma maneira de registrar o máximo de informações possíveis enquanto o material filmico se encontra sob a guarda da equipe do *Cinemaquina*.

Os primeiros filmes prospectados dentro do projeto foram os seguintes:

a) Acervo pertencente ao Memorial do Instituto Federal de Sergipe, composto por 04 filmes na bitola super-8 e suas respectivas trilhas sonoras. São eles: *Cotidiano*, (Dir. Jorge Alberto Moura, 7min. 25seg, 1974); *Psico-Deus*, (Dir. Diomedes Santos da Silva, 7 min. 50seg., 1974); *Inácio, sua vida e sua obra*, (Dir. Maria Anamira Batalha Amado Neta, 7min., 1974) e, por fim, *Zabumba de Quendera*, (Dir. Justino Alves, 7min., 1974). Esses filmes foram realizados dentro do âmbito do I Curso Básico de Cinema realizado pelo Instituto, na época Escola Técnica de Sergipe, em parceria com o Clube de Cinema de Sergipe.

Figura 37 e 38 - Filmes pertencentes ao Memorial do IFS e fitas cassete com a trilha sonora.



Fonte: Arquivo *Cinemaquina*.

a) Acervo “Milson Barreto”, composto por 03 filmes na bitola super-8, realizados por militantes políticos entre o final da década de 1970 e a década de 1980, a partir das atividades desenvolvidas dentro Partido dos Trabalhadores, em Sergipe. São filmes de caráter documental que foram utilizados como instrumento de conscientização política e exibidos, naquele período, para divulgar ações e realizar denúncias de confronto e enfrentamentos.

Figura 38 - Filmes pertencentes ao acervo “Milson Barreto”.



Fonte: Arquivo *Cinemaquina*.

- b) Acervo “Família Caldas”, composto por 12 filmes na bitola super-8mm. São filmes domésticos realizados por uma família sergipana e contém registros de viagens, batizados, festas, etc.

Figura 39 - Filmes pertencentes ao acervo “Família Caldas”.



Fonte: Arquivo *Cinemaquina*.

O caminho dos filmes no *Cinemaquina* segue o seguinte percurso:

- 1) Entrada dos filmes: pode se dar, como dito anteriormente, através da pesquisa ativa ou passiva;

- 2) A partir da presença do detentor dos direitos patrimoniais ou representante do mesmo: preenchimento do Termo de Autorização, do Boletim de entrada e a saída, da Folha de Controle, da Ficha de depósito de filmes domésticos e parte da Ficha de Análise.
- 3) A partir da análise técnica do filme: preenchimento da segunda parte da Ficha de Análise.
- 4) Análise técnica (que pode resultar em liberação para digitalização ou retorno para o dono ou instituição que realizou o empréstimo).
- 5) Digitalização ou Devolução
- 6) Realização da cópia do filme em dois Hard drives externos.
- 7) Devolução do material original, bem como de uma cópia digitalizada para os depositantes.

Apesar de ser um elemento crucial em um projeto de acesso digital, o armazenamento de dados do *Cinemaquina* é ainda objeto de estudo e discussão por parte da equipe. A limitação orçamentária não permitiu que fosse investido dinheiro para criação de um servidor próprio ou para contratação de um serviço de armazenamento *on-line*. Na segunda etapa do projeto pretende-se, no entanto, elaborar um sistema de servidor físico que seja acessível e também replicável.

Em maio de 2021, com os tutoriais prontos e as fichas já preparadas, foi oferecido um curso gratuito intitulado *Cinemaquina Aberta*, dividido em duas partes e realizado em parceria com a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual. A primeira etapa apresentou, como foco, os conceitos introdutórios da preservação audiovisual e foi ministrado de maneira *on-line*, pela pesquisadora Lila Foster. O segundo momento ocorreu de maneira presencial durante três dias, no Museu da Gente Sergipana, com a equipe do projeto *Cinemaquina* e teve como objetivo compartilhar a experiência que havíamos acumulado em relação aos protótipos, à construção da máquina e também ao processo de manejo. Foi também realizada uma fala sobre o cinema sergipano, força motriz que impulsionou toda as atividades que desenvolvemos.

Nesses encontros presenciais, os participantes puderam ter contato (muitos pela primeira vez) com o material fílmico e executaram todas as etapas de trabalho que envolvem o percurso do filme ao adentrar no projeto, desde o preenchimento dos documentos, até a análise do material, posterior digitalização e finalização dos arquivos gerados. O público foi composto,

em sua maioria, por estudantes e professores de cinema e a nossa intenção foi a de oferecer a eles uma introdução ao universo da preservação audiovisual ao mesmo tempo em que apresentávamos caminhos alternativos que poderiam ser seguidos ao realizar ações nesse campo.

Figura 40 e 41 - Etapa presencial do Curso Cinemaquina Aberta.



Figura 412 e 43 - Etapa presencial do Curso Cinemaquina Aberta.

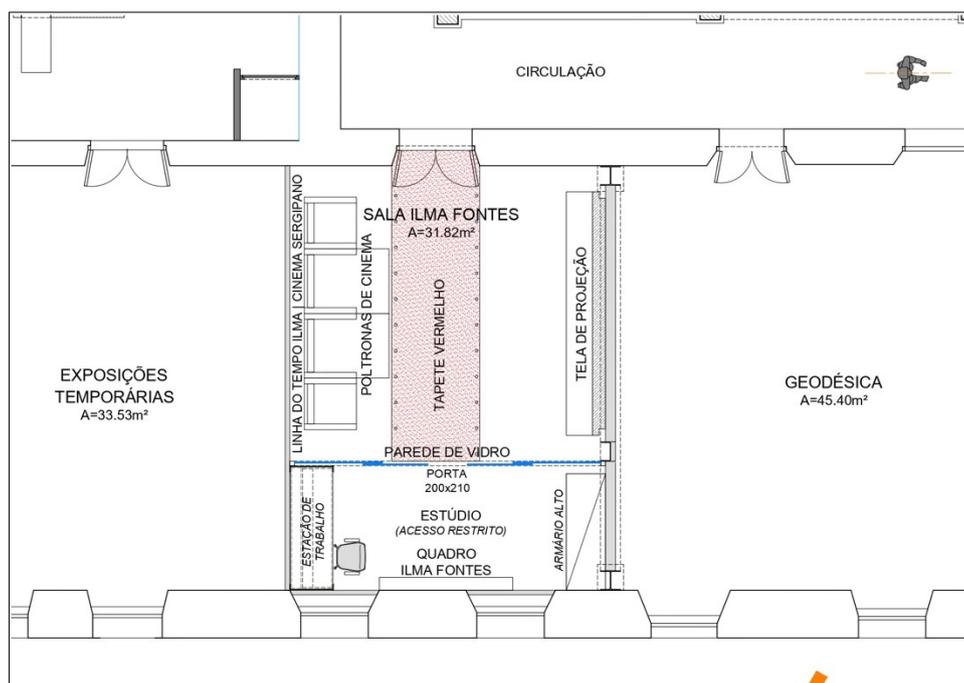


Fonte: Arquivo *Cinemaquina*.

Após a finalização das etapas acima descritas, a equipe do projeto passou a negociar junto ao Museu da Gente Sergipana a possibilidade de sedear o projeto na instituição, obtendo um retorno positivo. Nos anos anteriores, como descrevemos inicialmente, havia-se tentado criar uma sala para conservação dos materiais filmicos no prédio do museu e a direção havia declinado, informando que não teria espaço físico disponível ou verba para realizar esse tipo de

investimento. Após estruturar o projeto, foi decidido fazer uma solicitação diferente: ao invés de pedir uma sala para conservação fílmica, passamos a negociar uma sala para sedear o *Cinemaquina*: um local onde a equipe pudesse trabalhar e no qual os visitantes do museu também pudessem ter contato com ações de preservação audiovisual. Foi apresentada então, uma proposta de criação de uma sala mista, que tivesse o isolamento necessário para garantir a integridade do material trabalhado, mas que também oferecesse a possibilidade de receber pessoas, realizar oficinas e fazer exposições para pequenos grupos. Após algumas reuniões, a equipe do Museu apresentou um croqui com a proposta de *layout* para a sala “Ilma Fontes”, nome escolhido para homenagear uma das mais importantes realizadoras audiovisuais de Sergipe que participou, dentre outras coisas, do ciclo superoitista no estado.

Figura 42 - Croqui “Sala Ilma Fontes”.



Fonte: Arquivo cedido pelo Museu da Gente Sergipana.

Na proposta apresentada, a sala possui uma divisão de parede de vidro para que os visitantes possam acompanhar os trabalhos realizados na estação de trabalho onde a máquina ficará alocada. A entrada do ambiente possui poltronas e uma tela de projeção que pode ser utilizada para oficinas e demonstrações do equipamento e que, no dia a dia, exibirá alguns dos

filmes digitalizados¹⁴⁸. Na parede atrás das poltronas, uma linha do tempo do cinema sergipano apresenta os principais marcos da cinematografia no estado.

Firmou-se um compromisso entre a instituição e a equipe do *Cinemaquina* para que a inauguração da sala ocorresse em abril de 2023, mês do aniversário de Ilma Fontes, o que acabou não ocorrendo. O processo de reforma do espaço onde a sala será criada foi iniciado, porém, devido a problemas internos da instituição, precisou ser interrompido, o que alterou o cronograma inicial. A falta de um espaço para acolher o projeto acabou prejudicando as suas atividades, que durante esse período precisaram ser realizadas em modelo *homeoffice*. Esse é um dos pontos que ilustram os limites postos em projetos desenvolvidos dentro de editais, já que os mesmos não possuem entrada de verba contínua para pagamentos de aluguel de espaços. Nesse sentido, firmar parcerias se torna essencial para que a continuidade das ações seja possível.

Um outro problema enfrentado pelo *Cinemaquina* ocorreu em uma nova rodada de testes, antes do início das digitalizações, quando notamos que a máquina estava com o movimento da grifa desregulado, causando problemas no sistema de circulação do filme. Os itens mais delicados deste equipamento são a sua grifa e a correia do motor. Uma grifa desregulada, por exemplo, pode impactar todo o sistema de condução do filme e também arranhar ou rasgar a película. Já a correia, quando está desgastada ou não é mais a original, pode fazer com que a tração se perca, resultando em um passo inconstante do motor. Na prática, isso implica que o filme não vai ser puxado da mesma forma a cada rotação, fazendo com que o seu enquadramento no *gate* não ocorra de maneira adequada. O resultado é que as fotos passam a capturar pedaços da imagem e não mais um *frame* inteiro.

A partir da constatação desse problema, decidiu-se buscar o auxílio do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Sergipe, através da sua Diretoria de Inovação e Empreendedorismo (Dinove), e em julho de 2022, o projeto foi apresentado ao diretor, José Augusto Andrade, aos professores Roberto Macena e Phillippe Cardoso, do curso de engenharia mecânica e ao aluno de engenharia elétrica, Mateus Teles.

¹⁴⁸ De acordo com a anuência dada pelos detentores de direitos patrimoniais das obras.

Figura 43 - Apresentação do projeto Cinemaquina na Dinove.



Fonte: Arquivo *Cinemaquina*.

Figura 44 - Apresentação do projeto Cinemaquina na Dinove.



Fonte: Arquivo *Cinemaquina*.

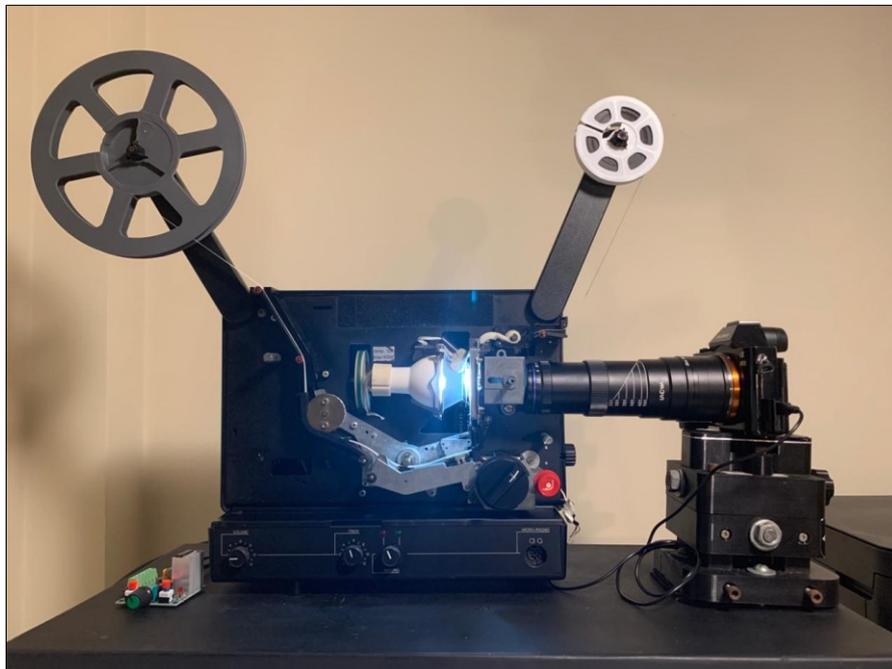
Após relatar os problemas que o projeto enfrentava com o equipamento, a máquina passou por reparos e novas adaptações, conduzidas por Mateus Teles, já dentro da estrutura do IFS. Primeiro foi retirado o sistema de grifas e, junto com ele, o sensor magnético que estava ligado ao disparador remoto da câmera. Com isso, se tornou necessário fazer a condução do primeiro trecho do filme manualmente, o que – no entanto – com o uso se mostrou pouco prático. Por sua vez, para sincronizar a rotação do motor com o disparo da câmera, aderimos à placa arduino, e fizemos alguns testes de velocidade e rotação até encontrar uma programação que permitisse que o filme avançasse a um *frame* por segundo, e que ficasse estático na frente do *gate* tempo suficiente para que a câmera pudesse realizar o disparo. A segunda adaptação

Foi verificado que o problema central estava realmente relacionado à grifa deste projetor em específico. Porém, ao eliminar a grifa – na tentativa de solucionar esta questão – eliminamos também um sistema muito eficiente de reconhecimento de *frame* que não foi possível resolver apenas com a inserção do arduíno. Para efeitos comparativos, chamo a atenção para o fato de que na máquina “A”, que também roda com arduíno, a grifa continua presente. Algumas possibilidades foram discutidas com a equipe do IFS mas, por fim, decidimos construir outra máquina seguindo o mesmo protótipo “B” para poder avançar na digitalização dos filmes que já integravam o projeto, deixando o conserto do primeiro equipamento e futuras alterações para um outro momento.

Apesar de pausarmos momentaneamente o trabalho de reparo da máquina no IFS, o saldo positivo da passagem do *Cinemaquina* pelo Instituto foi a expansão das parcerias alcançadas, o que colocou um projeto de preservação audiovisual em contato direto com uma equipe formada por engenheiros mecânicos e elétricos, reforçando o aspecto multidisciplinar do mesmo. A equipe do *Cinemaquina* segue em diálogo com a Dinove para incubar o projeto formalmente dentro das ações da diretoria, com a intenção de criar novos protótipos e distribuir essa expertise através da rede nacional dos Institutos Federais. Nossa intenção é a de que instituições de preservação audiovisual e demais interessados em construir a máquina, possam recorrer aos IFS locais para realizar as etapas de montagem destes equipamentos. Essa é uma maneira de democratizar ainda mais o acesso à máquina (já que beneficiaria pessoas sem experiência técnica), e também de explorar o caráter didático do projeto, unindo alunos das engenharias com alunos de cinema e audiovisual e áreas afins.

Apresento abaixo a nova máquina construída dentro do projeto, realizada a partir do corpo de um projetor Norisound 410, seguindo o protótipo “B”:

Figura 46 - Segunda construção do protótipo "B".



Fonte: Arquivo *Cinemaquina*.

Figura 47 - Frame de filme digitalizado como teste na segunda máquina.



Fonte: Arquivo *Cinemaquina*.

O projeto *Cinemaquina* segue agora para a fase de digitalização dos acervos prospectados. Conforme planejamento interno, estes primeiros filmes serão digitalizados antes que se abra uma segunda chamada para novos materiais. Dividir o processo em etapas se faz necessário por motivos operacionais: não dispomos de uma equipe para revezamento no trabalho de digitalização e ainda estamos funcionando seguindo um modelo *homeoffice*. Há, no entanto, uma perspectiva de melhora em relação a estes pontos, conforme será abordado um pouco adiante.

4.7 Resultados preliminares da pesquisa *Valor da Cultura: rumo a uma nova narrativa*, aplicada à oficina *Cinemaquina Aberta*

Em outubro de 2021, um mês após a assinatura do contrato com o Itaú Rumos, o *Cinemaquina* foi convidado, junto a outros 18 projetos aprovados no mesmo Edital, a contribuir com o estudo *Valor da cultura: rumo a uma nova narrativa*, realizada pelo Observatório Itaú Cultural¹⁴⁹, em parceria com a ONG *People's Palace Project (PPP)*¹⁵⁰. O Observatório foi criado com o intuito de observar e estudar o campo cultural brasileiro, focando suas atividades principalmente nas áreas de gestão, economia e políticas. Já a PPP, é uma ONG subsidiada pela *Queen Mary University of London* e atua investigando os impactos da arte e da criatividade na vida das pessoas.

De acordo com a carta-convite recebida pelo *Cinemaquina*, o objetivo final da realização deste estudo seria o de “fornecer elementos para a tomada de decisões quanto à estratégia e foco de atuação do Itaú Cultural, bem como apoiar a reflexão para a construção de políticas públicas para o mundo da cultura” (Observatório Itaú Cultural; PPP Brasil, 2021, [s.p.]). Ainda segundo o texto, o estudo estaria focado em observar:

- a) o contexto em que se insere o projeto; b) o processo de produção do artista, produtor e/ou gestor cultural envolvido, individual ou coletivamente; e c) os efeitos que o desenvolvimento do projeto pode gerar naqueles com quem tem contato, seja público, consumidor, demais pares do setor cultural, entre outros. (*Id.*, *Ibid.*)

Diante da análise dos itens acima expostos, a equipe do *Cinemaquina* interpretou este convite como uma oportunidade para mensurar a recepção das atividades relacionadas à utilização da máquina de digitalização dentro de um contexto de ensino, já que decidimos

¹⁴⁹ Mais informações em: <https://www.itaucultural.org.br/observatorio-itaucultural>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

¹⁵⁰ Mais informações em: <https://peoplespalaceprojects.org.uk/pt/>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

realizar a pesquisa com os participantes da oficina *Cinemaquina Aberta*. O trabalho realizado envolveu a participação da nossa equipe, entre outubro de 2021 a abril de 2023, em atividades conduzidas pela PPP, tais como: oficinas *on-line*, entrevistas conduzidas pela PPP e conversas realizadas em grupo com os proponentes dos demais projetos. Ao longo deste período, fomos apresentados aos eixos (contexto; atuação e impactos), às dimensões (acesso à cultura; identidade; autoconfiança; redes; território e engajamento) e aos indicadores (desenvolvimento de habilidades; exposição a temas; atividades culturais; identificação com o território, etc.), utilizados para avaliar os impactos provocados por projetos culturais a partir da metodologia desenvolvida pela PPP.

O objetivo desta capacitação foi o de que cada equipe pudesse desenvolver um questionário que contivesse: 1) questões sociodemográficas – elaboradas pela PPP e 2) questões específicas relacionadas as singularidades e ao contexto de cada projeto, desenvolvidas pelos seus proponentes. Para a elaboração do segundo grupo de questões foram considerados os eixos, dimensões e indicadores acima citados. Os proponentes também puderam definir quando e de que maneira (*on-line* ou por escrito) o questionário referente ao seu projeto seria aplicado. Dessa forma a pesquisa seria o resultado de uma criação conjunta realizada pelos proponentes, pela PPP e pelo Observatório Itaú.

Após a elaboração das perguntas, repassamos as mesmas para Natália Aguiar, pesquisadora da PPP, que as uniu ao grupo de questões sociodemográficas para criar o questionário referente ao nosso projeto. Posteriormente, ela o inseriu em uma plataforma *on-line* chamada *SurveyMonkey* e nos enviou um link de acesso para que pudéssemos compartilhar com os participantes. Durante os dois módulos da nossa oficina a pesquisa foi divulgada e, posteriormente, aplicada.

Ao fim desse processo, os pesquisadores da PPP coletaram as respostas submetidas e iniciaram a análise e a escrita de relatórios sobre cada projeto¹⁵¹. O detalhamento da metodologia aplicada foi publicado no *e-book O Valor da Cultura: rumo a uma nova narrativa*¹⁵². De acordo com o texto introdutório do *e-book*:

O principal objetivo da pesquisa é contribuir para a criação de uma narrativa que demonstre o valor da cultura para além de medidas exclusivamente econômicas ou

¹⁵¹ O relatório referente ao projeto *Cinemaquina* ainda não foi publicado, porém está disponível para consulta na seção de anexos desta tese. Todas as citações realizadas a partir deste documento podem conferidas desta forma.

¹⁵² Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/observatorio-itaucultural/os-livros-do-observatorio/manual-o-valor-da-cultura-com-metodologia-de-pesquisa-disponivel-para-download>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

quantitativas, de modo a incorporar outras dimensões que evidenciem como a cultura é capaz de alterar, de forma significativa, aqueles que estão envolvidos com ela, seja como realizadores, seja como consumidores. Para isso, buscamos articular a dimensão da prática artística com a pesquisa, incentivando e possibilitando que indivíduos atuantes no campo da cultura assumam um papel protagonista na discussão do valor da cultura. (O valor da..., 2023, p. 07)

Dentro do *Cinemaquina*, enquanto equipe, os resultados da aplicação foram lidos com o objetivo de identificar os impactos iniciais gerados a partir do contato do projeto com o público participante da oficina. Enquanto agentes culturais da sociedade civil interessados em formas de mobilização e de alteração do campo da preservação audiovisual, focamos em extrair informações que nos ajudassem a elaborar novas estratégias de execução para iniciativas independentes, considerando contextos de território carentes de políticas públicas de Estado. No tópico abaixo detalho algumas leituras preliminares acerca dos dados coletados.

4.7.1 Análise sobre a coleta de dados e sobre o relatório resultante da aplicação do questionário na oficina *Cinemaquina Aberta*

Como dito anteriormente, dentro do projeto *Cinemaquina*, a pesquisa foi respondida pelos participantes da oficina *Cinemaquina Aberta*, compreendendo um número total de 14 respondentes. A maior parte deles, 71,4% residiam em Sergipe, nas cidades de Aracaju e São Cristóvão. Esse fato é explicado pelo fato de a etapa presencial da oficina ter ocorrido em Aracaju e por São Cristóvão ser a cidade sede do *campus* da Universidade Federal de Sergipe, (UFS) onde estão localizados tanto o curso de graduação em Cinema e Audiovisual, quanto o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema. Os dados levantados pelo relatório sobre a cidade de Aracaju apontaram que a mesma:

[...] está localizada na região Nordeste. Em 2021, a cidade possuía cerca de 673 mil habitantes. Seu Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) era de 0,770, o que aponta para bons indicadores de renda, educação e saúde. Por outro lado, a cidade possuía um Índice de Gini de 0,62, indicando considerável desigualdade social, conforme dados do IBGE Cidades e do Atlas Brasil (2010).

Ainda de acordo com o texto apresentado pela equipe da People's Palace Project:

Destaca-se a relação do projeto com o ensino e a universidade: aproximadamente 80% dos respondentes haviam participado como aluno de cursos ou oficinas oferecidas pelo projeto, e todos relataram ter pelo menos iniciado o ensino superior. Além disso, o perfil dos respondentes é predominantemente branco e masculino, com idades entre 19 a 45 anos e de diferentes faixas de renda familiar.

Acessar esses dados foi determinante, então, para que entendêssemos que as próximas atividades do *Cinemaquina* deverão ser direcionadas a um público mais diverso, especialmente no que diz respeito aos quesitos *gênero e raça e/ou origem étnica*, já que a coleta realizada identificou uma mostra universitária de maioria branca e masculina. A divulgação da oficina se deu através da nossa página na plataforma *Instagram*, através da publicação de uma entrevista concedida ao site do Itaú Cultural¹⁵³ e também através da lista de *e-mails* dos alunos de Cinema e Audiovisual da UFS. Ainda que a presença do projeto na UFS fosse o nosso foco inicial, ampliar as formas de divulgação das atividades realizadas será uma das ações a serem realizadas a fim de se atingir outros grupos no decorrer do desenvolvimento do *Cinemaquina*.

Em relação aos impactos gerados pelo projeto, foi registrado que 98% dos participantes assinalaram terem conhecido novos artistas, produtores ou outros profissionais da área da cultura através da participação na oficina oferecida. Da mesma forma, 75 % respondeu que obteve acesso a projetos e ações de preservação audiovisual e de democratização do acesso ao cinema e/ou contatos profissionais por meio das pessoas que conheceu através do seu envolvimento com o *Cinemaquina*. Estes dados atestam que, iniciativas como a do projeto realizado, contribuem para a criação de alianças e redes, ferramenta anteriormente abordadas – dentro do âmbito da teoria dos campos, de Bordieu – como sendo instrumentos estratégicos de poder a serem utilizados pelos agentes culturais como forma de alterar a configuração do campo no qual estão inseridos. Isso se dá porque indivíduos que antes se encontravam dispersos, passam a se conectar através de um interesse comum e a atuar conjuntamente, a partir da união de expertises e de capitais, sejam eles de quaisquer naturezas.

Em relação às habilidades desenvolvidas, foi analisado dentro do relatório que:

O projeto também ampliou o repertório cultural dos respondentes: a maioria identificou ter desenvolvido novas habilidades artísticas, culturais e/ou criativas a partir do contato com o *Cinemaquina*. Nesse sentido, cerca de 65% dos respondentes indicaram perceber mais opções de escolha de trabalho, levando em consideração a preservação audiovisual como profissão, e 85% relacionou seu envolvimento no projeto a uma maior confiança para pensar e executar ações de preservação audiovisual.

Esses índices indicam a potencialidade do uso do *Cinemaquina* dentro do ensino da preservação audiovisual, seja em oficinas livres como a realizada, ou em cursos de graduação,

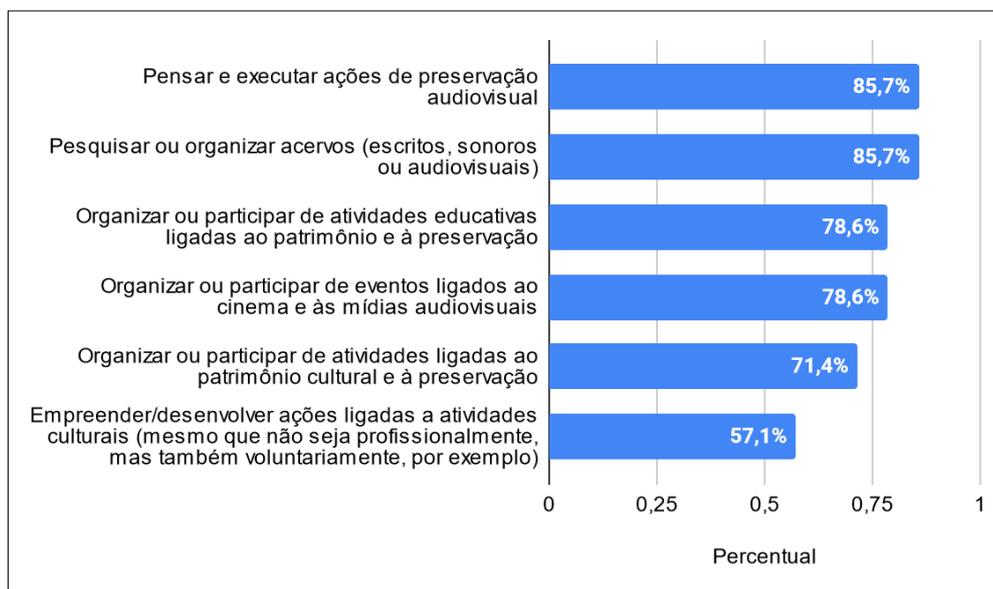
¹⁵³ Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/rumos/cinemaquina-acesso-passado-preservacao-futuro>. Último acesso em: 19 de fevereiro de 2024.

levando-se em consideração que o público respondente provinha desse meio. Atribuo as respostas oferecidas, ao fato de a máquina de digitalização haver sido ser apresentada como uma tecnologia acessível (em termos financeiros e técnicos) e ainda *em processo*, ou seja, em constante fase de aprimoramento e aberta a contribuições, estimulando assim uma atuação participativa dos presentes. Parte da oficina foi focada em demonstrar o processo de feitura do equipamento, com o intuito de que os participantes saíssem daquela experiência coletiva munidos das informações necessárias para montar – eles mesmos – um protótipo como aquele utilizado, encorajando – portanto – a busca por uma autonomia tecnológica.

Além disso, todos os participantes puderam manipular os materiais utilizados (filmes, acessórios, máquina de digitalização, *softwares*). Foi realizado um exercício, em conjunto, onde os presentes receberam um filme, preencheram as fichas correspondentes, analisaram o material para se certificar de que o mesmo poderia ser digitalizado na máquina, realizaram o processo de digitalização na mesma e, por fim, utilizaram os *softwares* indicados para extrair o arquivo final. A prática envolvida, que englobou também ações como realizar reparos no filme com uma coladeira, ou fazer a visualização do material utilizando uma enroladeira, trouxe materialidade ao que já havia sido discutido e apresentado por Lila Foster, durante a etapa *on-line* da oficina, na qual ela apresentou os conceitos relacionados à preservação audiovisual. Por sua vez, o índice de 65% de respondentes que assinalaram considerar – a partir da experiência com a oficina – o trabalho com a preservação audiovisual como uma escolha profissional, reforça a necessidade da inserção de uma disciplina voltada para a área nos currículos dos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual.

Ainda nesse sentido, o gráfico abaixo – também retirado do relatório – ilustra o caráter multiplicador do *Cinemaquina*. Chamo atenção para os três primeiros índices, que indicam que os participantes das oficinas passaram a se sentir capazes de “pensar e executar ações de preservação audiovisual”, “pesquisar ou organizar acervos”, bem como de “organizar ou participar de atividades educativas ligadas ao patrimônio e à preservação”.

Gráfico 1 - "Atividades que se sente mais confortável em executar"



Fonte: Relatório People's Palace Project/ Observatório Itaú Cultural.

Essas respostas sugerem que gerar autonomia em um setor, e aqui nos referimos à autonomia tecnológica representada pela capacidade de construir e manusear um maquinário, tem o potencial de contribuir para o desenvolvimento de protagonismo dos indivíduos em outras áreas e atividades.

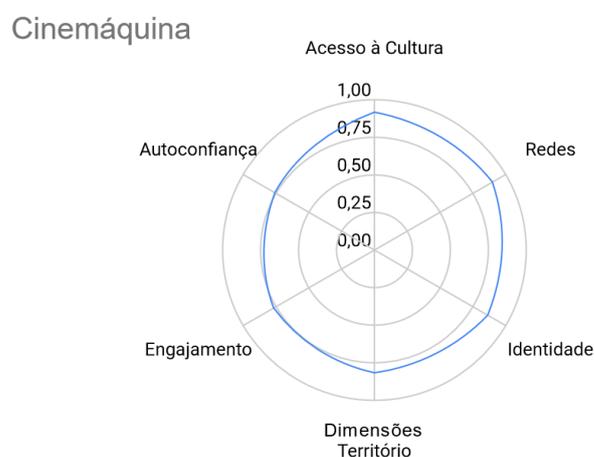
Já em relação aos impactos nas dimensões "identidade" e "território", o relatório destacou que, "além de despertar a curiosidade dos respondentes sobre a cultura fílmica de suas comunidades, o contato com o projeto fez com que 85% deles passassem a sentir que filmes feitos por pessoas de seu território poderiam compor um arquivo de interesse público". As perguntas utilizadas para aferir esse índice foram: 1) O contato com o projeto *Cinemaquina* despertou minha curiosidade sobre a cultura fílmica da minha comunidade e 2) Depois de me envolver com o trabalho de digitalização de filmes caseiros, amadores, órfãos e menores, sinto que filmes que foram feitos por pessoas do meu território também poderiam compor um arquivo de interesse público.

Considero este um índice que fala dos impactos do projeto no despertar de uma cultura preservacionista local, a partir de uma perspectiva do afeto e da autovalorização cultural. Em outras palavras, do reconhecimento de que a produção do seu território e da sua comunidade são dotadas de valor, ainda que todo o contexto no qual elas estão inseridas apontem na direção contrária. Neste sentido, destaco o aspecto político e simbólico em termos sedeado o projeto

Cinemaquina em uma capital que não possui um Plano Municipal de Cultura, instituições de salvaguarda audiovisual, disciplinas que abordem o tema dentro do curso de graduação em Cinema e Audiovisual e políticas públicas de Estado voltadas para a proteção do seu patrimônio audiovisual.

O gráfico abaixo, ilustra a maneira como o projeto se posicionou em relação às dimensões estudadas:

Gráfico 2 - As seis dimensões analisadas.



Fonte: Relatório People's Palace Project.

A partir dele fica demonstrado que o projeto *Cinemaquina* foi capaz de gerar impactos significativos em todas as dimensões mapeadas pela pesquisa. O relatório analisou que: “o projeto gerou impactos excepcionais nas dimensões de Acesso à Cultura (0,91) e Redes (0,9), e impactos altos nas demais, com destaque às dimensões de Identidade (0,85) e Território (0,81)”. Diante dos dados gerados, o documento apresentado pela PPP concluiu que:

[...] o projeto foi capaz de fomentar o desenvolvimento de novas habilidades artísticas, culturais e/ou criativas entre os respondentes, e de trazer impactos profissionais positivos para os envolvidos ao levar à ampliação de suas redes e perspectivas de trabalho na área da cultura. Ao mesmo tempo, a pesquisa indica que o projeto *Cinemaquina* é capaz de colaborar para a preservação ativa do cinema sergipano ao fomentar a percepção da importância da cultura fílmica local entre aqueles que têm contato com o projeto.

Embora esta pesquisa tenha sido conduzida em um universo numérico reduzido, os resultados obtidos indicam que um projeto decorrente de um edital de fomento à cultura, como o *Cinemaquina*, é capaz de gerar impactos positivos e multiplicadores em sua comunidade. A

partir desta conclusão, destaco a importância de incluir a preservação do patrimônio audiovisual nos editais voltados para o setor, pois os projetos derivados podem proporcionar melhorias significativas nos territórios onde são implementados.

4.8 Continuidade das ações voltadas para a preservação audiovisual a partir do projeto *Cinemaquina*

Diante dos impactos positivos apresentados pelo projeto e como forma de dar continuidade às atividades iniciadas pelo *Cinemaquina*, submeti dois projetos ao edital da Lei Paulo Gustavo executado pelo Governo do Estado de Sergipe: 1) *Cinemaquina: prospecção e catalogação* e 2) *Memória em movimento: mostra cinematográfica de preservação audiovisual*¹⁵⁴. O primeiro projeto apresenta como objetivo realizar a catalogação do acervo de Guilherme Luiz da Gama Magalhães, composto por aproximadamente 100 rolos de filmes em super-8; organizar essas informações através de um *plug-in* de catalogação (Tainacam) e disponibilizá-los para a comunidade em geral, através da criação de um site na plataforma *wordpress*¹⁵⁵. Já o segundo projeto tem a intenção de criar um evento, ainda inédito no Nordeste, que dê espaço para as obras audiovisuais realizadas a partir de materiais de arquivo, sejam eles ficcionais ou documentais; podendo ser obras domésticas, amadoras, independentes ou realizadas dentro de contexto comercial. Com isso, o projeto intenciona contribuir com a sensibilização do público em relação à importância desse tipo de material audiovisual ao mesmo tempo em que proporciona a criação de uma rede de pessoas envolvidas com a preservação audiovisual na região nordeste do país. [1] [SEP]

O acervo referente à primeira proposta foi identificado durante as pesquisas realizadas para o filme *Super Frente, Super-8* em 2015. Guilherme Luiz trabalhava, na década de 1990, digitalizando filmes super-8 em sua casa, na cidade de Aracaju. Ainda não foi confirmada a maneira como ele fazia isso, mas é possível que ele projetasse os materiais e filmasse os mesmos com uma câmera VHS. Naquele momento, de modo geral, o super-8 estava entrando em desuso e muitas famílias não possuíam mais projetores em casa para assistir aos filmes que haviam

¹⁵⁴ Os projetos já foram aprovados no resultado preliminar do referido edital, referente à análise de mérito, e aguardam a finalização da fase de recursos e a posterior fase de habilitação de documentos.

¹⁵⁵ Planeja-se divulgar, através desta plataforma, outros acervos prospectados, bem como pesquisas sobre o cinema sergipano. Está dentro do planejamento também inserir um *player* para exibição de filmes digitalizados através do *Cinemaquina*.

produzido durante os anos anteriores. Se tornou comum, portanto, a digitalização dessas “memórias familiares” que, algumas vezes ocorria também junto com o descarte do material original. Durante uma visita realizada por mim ao senhor Guilherme Luiz, em 2015, foi relatado pelo mesmo que as pessoas deixavam os filmes com ele e, quando voltavam para buscar o material, decidiam levar apenas a cópia VHS, abandonando os rolos originais de super-8. Ele contou também que não foram raros os casos nos quais as pessoas não voltavam sequer para buscar as cópias digitalizadas.

Assim, ao longo dos anos, um significativo acervo se formou em sua residência. Na época da minha visita, o senhor Guilherme Luiz me presenteou com uma câmera e uma coladeira super-8 e me pediu para que eu escolhesse um filme, dentre aqueles ali guardados. Ele abriu uma gaveta e imediatamente identifiquei um rolo em cujo estojo estava escrita a palavra “Atalaia”. Por ter crescido e residido durante praticamente toda a minha vida na praia de Atalaia, em Aracaju, escolhi esse filme e digitalizei o mesmo no processo de produção do documentário *Super Frente, Super-8*. As lindas imagens descobertas naquela digitalização, que mostram pescadores voltando da pescaria e pesando os peixes ainda na beira do mar, despertaram em mim um imenso desejo de contribuir para a preservação daquela coleção de filmes “abandonados” e, de certa maneira, “adotados” pelo senhor Guilherme Luiz. Pressupõe-se que a maior parte do acervo seja composta por filmes domésticos, mas alguns curtas metragens independentes foram também digitalizados por ele, tornando possível que encontremos obras semelhantes em meio aos materiais.

Sempre esteve, no horizonte do *Cinemaquina* chegar a este acervo, assim, quando o edital da Lei Paulo Gustavo foi lançado, vi surgir a oportunidade de desenvolver este trabalho. A aprovação desses projetos e o desenvolvimento destas novas etapas de trabalhos irá permitir à nossa equipe o aprofundamento em temas como “direitos patrimoniais”, “catalogação”, “formação de público”, “difusão” e “armazenamento de dados digitais”. A natureza pontual de projetos aprovados em editais atropela, muitas vezes, trabalhos que necessitam da processualidade para ocorrer. Durante a realização da primeira etapa do *Cinemaquina*, foi notável a sobrecarga gerada pela alta demanda de atividades que ficaram concentradas em uma equipe pequena, com um tempo de execução controlado pela necessidade de prestação de contas para o patrocinador.

Por esse motivo, foi decidido limitar dentro das novas submissões o número de atividades desenvolvidas e, contratar mais pessoas para o trabalho. Os projetos citados,

envolvem, portanto, uma equipe maior e mais plural, formada por pessoas que participaram da oficina *Cinemaquina Aberta* e demonstraram interesse em seguir trabalhando com projetos de preservação audiovisual. Esse reforço de pessoal é mais um dos benefícios obtidos a partir da realização da oficina.

Foi demonstrado, portanto, que o *Cinemaquina* foi um ponto de partida fundamental para viabilizar mudanças dentro do campo da preservação audiovisual em Aracaju. Considero que o projeto tenha potencial para ser replicado em outras cidades e estados nordestinos, movimentando uma rede de pessoas e de alianças que contribuem para transformar a preservação audiovisual em um tema acessível. Da mesma maneira, ele permite o alcance de uma autonomia tecnológica dentro do âmbito do acesso a filmes realizados na bitola super-8, podendo também – conforme visto anteriormente - ser adaptado para outras bitolas. Por fim, o *Cinemaquina* demonstrou ser um projeto que contribui para a democratização do acesso e da fruição de cinematografias até então “esquecidas”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar esta pesquisa foi um exercício metodológico bastante complexo. Como efetuar uma análise sobre a estrutura preservacionista de uma região? Ou, retrocedendo um passo, quais são os elementos que constituem uma estrutura preservacionista? Diante da ausência de respostas definitivas para essas questões, optei por recorrer a uma abordagem conceitual muito utilizada para analisar estruturas sociais: a teoria dos campos, desenvolvida por Pierre Bourdieu (1996; 2012). Por meio desse arcabouço teórico, foi possível visualizar o campo da preservação audiovisual e identificar distintos agentes que o influenciam. Com base nesta identificação, desenvolvi três eixos de análise, partindo: 1) da dinâmica de atuação do Estado e dos agentes culturais da sociedade civil; 2) do ensino da preservação audiovisual nas instituições de ensino superior e, por fim, 3) do trabalho das instituições de salvaguarda audiovisual. Cada um desses atores desempenha (ou tem o potencial de desempenhar) um papel fundamental na configuração e na operação do que poderia ser identificado como uma *estrutura preservacionista*. Desse modo, analisar as suas interações e disputas ajudou a compreender melhor o funcionamento do campo aqui analisado.

Assim, no capítulo dois, após fazer uma breve introdução problematizando o conceito de preservação audiovisual e sua aplicação no Sul Global – com o intuito de iniciar a tese localizando este território de trabalho, com suas singularidades e necessidades – tracei também algumas considerações sobre as definições de arquivos e suas nomenclaturas, a partir de Souza (2009) e Dimitriu (2007). Cruzando a proposta de definição apresentada pelo primeiro (voltada a demarcar a relação das instituições com o Estado) com aquela levantada pelo segundo (focada no escopo das instituições), identifiquei – por exemplo – que a escolha do título institucional das instituições de salvaguarda nordestinas voltadas para a imagem em movimento (Cinemateca da Bahia, Cinemateca Pernambucana, Cinemateca Potiguar), não seguiu uma orientação teórica ou formal. Dito isso, ressalto que as definições apontadas pelos dois autores são propostas elaboradas com o intuito de normalizar um vocabulário para o campo, mas não são – de modo algum – definições exclusivas ou excludentes. A própria existência de duas propostas, baseadas em focos de análise distintos, ilustra a complexidade do tema. De todo modo, o estudo de caso realizado demonstrou que o uso irrestrito do termo *cinemateca* pode gerar uma análise diagnóstica aquém da realidade. É o caso, por exemplo, da Cinemateca da Bahia, que não é uma instituição e sim um setor (coordenação) dentro da Diretoria de Audiovisual da Funceb.

Ou ainda, o caso da Cinemateca Potiguar, que – apesar de não estar presente no estudo de caso realizado – foi identificada como um projeto de extensão do Instituto Federal do Rio Grande do Norte. A própria Cinemateca Pernambucana, apesar de existir como um equipamento cultural, funciona dentro da sede da Fundação Joaquim Nabuco tendo a sua gestão atrelada à mesma.

Nesse sentido, faço a defesa de que estes espaços poderiam assumir outros títulos, pois – ainda que seja complexo adotar uma só definição para as diferentes nomenclaturas existentes e adotadas pelos equipamentos de salvaguarda – há, de toda maneira, um imaginário relacionado à ideia de *cinemateca*. Assim, a utilização do termo, por espaços que não possuem a estrutura física, de pessoal ou de equipamentos, para entrar nessa classificação acaba por maquiar a real situação de salvaguarda de um local ou de uma região. Isso pode gerar impactos negativos em pesquisas ou ainda em mapeamentos realizados com o intuito de gerar diagnósticos de base para a elaboração de políticas públicas para o setor.

Ainda no capítulo dois, apresentei um mapeamento referente às instituições de salvaguarda audiovisual no Nordeste. Neste processo, identifiquei falhas no sistema de dados do Museus BR e do Cadastro Nacional de Museus (CNM), plataformas utilizadas nesta pesquisa para a busca de informações sobre os Museus da Imagem e do Som. Conforme analiso no texto, este problema pode gerar dados fantasmas, fazendo com que instituições que não existam ou não se encontrem mais em funcionamento acabem sendo contabilizadas, novamente afetando a elaboração de diagnósticos.

De toda maneira, a pesquisa realizada identificou três cinematecas (nos estados da Bahia, de Pernambuco e do Rio Grande do Norte) e oito MISEs (nas cidades do Recife, de Maceió, de Fortaleza, de Cruz, de Iguatu, de Limoeiro do Norte e dois em São Luiz), sendo os estados de Sergipe, da Paraíba e do Piauí, aqueles que não possuem nenhum tipo de equipamento cultural para salvaguarda audiovisual. Ainda que não tenha sido esse o foco do estudo, os dados encontrados indicam que os MISEs nordestinos se tornaram espaços culturais obsoletos e desvalorizados e que, apenas o recém-reformado Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque, – no Ceará – possui estrutura física, administrativa e tecnológica para gerir de maneira adequada o seu acervo. Se faz necessário que novas investigações sejam realizadas com o intuito de entender as singularidades de cada MIS, a fim de que possam ser pensadas as possibilidades de revitalização e uso desses espaços. Aponto, diante disso, o MIS Chico

Albuquerque como um bom exemplo de renovação conceitual, tecnológica e de integração comunitária, a ser acompanhado e estudado.

No percurso da pesquisa, se fez necessário revisitar de maneira sistemática a bibliografia existente sobre as políticas públicas culturais no Brasil, o que faço ainda no capítulo dois desse texto. Por meio dessa análise, foi possível traçar uma linha histórica que remonta a 1932, período do primeiro governo Vargas, e que delinea o ciclo entre o controle estatal da produção cultural (vinculado a períodos de governos autoritários) e a submissão liberal ao mercado (durante os períodos democráticos). Destaco que, nesse contexto, a gestão ministerial de Gilberto Gil à frente do MinC emerge como um ponto de ruptura significativo. Pela primeira vez, um governo democrático assumiu para si a responsabilidade sobre o fomento da cultura. Além disso, é durante a gestão de Gil que o conceito de cultura aplicado dentro das políticas do Ministério é ampliado e passa a abarcar as distintas formas de expressão e de saberes. Esses posicionamentos têm como consequência direta a realização de políticas públicas de regionalização para a cultura. Apesar de verificar que as demais conduções do MinC sob governos do PT, e aqui me refiro especificamente às gestões ministeriais de Marta Suplicy e Ana de Hollanda, não seguiram exatamente a cartilha defendida por Gil, e pelo seu sucessor Juca Ferreira – pois focaram seus esforços num estratégia política voltada para a economia da cultura – o ponto de retrocesso na cultura vai se dar a partir do golpe de Estado que derrubou a presidenta Dilma Rousseff, em 2016. Foi naquele momento que o MinC sofreu um grave ataque, em uma tentativa de extinção pelo governo interino de Michel Temer. A reação popular a partir do movimento *Fica MinC!*, no entanto, foi contundente evitando que isso ocorresse.

No governo seguinte, de caráter autoritário e fascista, de Jair Bolsonaro, as pressões populares já não surtiram o mesmo efeito. Assim, quando – como primeiro ato da sua *guerra cultural* – ele extinguiu novamente o MinC, os agentes culturais não conseguiram reverter a situação. O cinema foi um dos setores culturais mais perseguidos pela gestão de Bolsonaro, foram múltiplos os ataques a Ancine e à produção de maneira geral. Na preservação audiovisual, as consequências foram graves e culminaram no incêndio ocorrido em 2021, no galpão da Cinemateca Brasileira, localizado na Vila Leopoldina em São Paulo. Somente em 2022, após novas eleições presidenciais e com a vitória do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, a cultura voltou a ter uma pasta ministerial, dessa vez sob a gestão da ministra Margareth Menezes. Em seu retorno, a Secretaria do Audiovisual (SAV) ganhou uma nova configuração com a inserção de duas novas diretorias, entre elas a Diretoria de Preservação e Difusão, sob a

condução de Daniela Fernandes. Essa mudança representou um grande avanço para o campo da preservação audiovisual, pois colocou o setor dentro da estrutura administrativa da SAV.

Examinar a relação entre os distintos governos e a cultura dentro da história brasileira foi fundamental para perceber que, diante da instabilidade política do país e da constante sombra do mercado – com suas demandas produtivistas e excludentes –, apenas políticas públicas de Estado podem garantir as condições necessárias para o desenvolvimento das atividades da preservação audiovisual. Da mesma forma destaco, diante disso, a organização dos agentes culturais da sociedade civil ao longo das décadas, sempre buscando fazer o contrapeso nessa balança tão desregulada.

No que se refere à educação, segundo eixo trabalhado, foi verificado que, dentre os seis estados da região que possuem cursos de graduação em Cinema e Audiovisual (Bahia; Sergipe; Pernambuco; Paraíba; Rio Grande do Norte e Ceará), em apenas um (Pernambuco) foram encontradas universidades com disciplinas voltadas para o ensino da preservação audiovisual. São elas: o Centro Universitário Barros Melo, uma universidade privada; e a Universidade Federal de Pernambuco. Nesta última, no entanto, a disciplina tem caráter eletivo e não foi possível verificar a frequência com a qual ela é ministrada.

O ensino da preservação audiovisual faz parte das recomendações da Resolução núm. 10/2006, do Conselho Nacional de Educação, que oferece as diretrizes para a elaboração das grades dos cursos de Cinema e Audiovisual. Nesta tese, aponte, no entanto, que o texto da referida Resolução cita a preservação de maneira tímida e generalista, sendo necessário que agora – passados 17 anos desde a sua publicação – se realize uma atualização da referida Resolução, com o intuito de que a mesma abarque de maneira mais equilibrada os elos da cadeia produtiva do audiovisual. É necessário também, por sua vez, que as coordenações e o corpo colegiado dos cursos de graduação, entendam a função política e estratégica de incluir a preservação dentro das suas grades curriculares.

Por outro lado, como exemplos a serem examinados, identifiquei iniciativas importantes de inserção da preservação audiovisual na universidade: a experiência de catalogação e digitalização desenvolvida na Universidade Federal da Paraíba, no âmbito de atuação do seu Núcleo de Documentação Cinematográfica; a criação do Laboratório Universitário (LUPA), na Universidade Federal Fluminense e, mais recentemente, a criação da Rede Universitária de Acervos Audiovisuais (RUAAv). A formação desta última tem um enorme potencial de gerar

impactos positivos e multiplicadores dentro das Instituições de Ensino Superior, já que possui como meta a criação de alianças e o intercâmbio de expertises.

Seguindo para o trabalho realizado no capítulo três, propus quatro indicadores para averiguar o trabalho dos órgãos de cultura dos estados nordestinos e das suas respectivas capitais, em relação a elaboração e aplicação de políticas públicas para a preservação audiovisual. Foram eles: a) A existência de leis que definam obrigações e responsabilidades públicas direcionadas à preservação audiovisual; b) A existência de instituições de salvaguarda do patrimônio audiovisual; c) O aporte de recursos financeiros voltados para as distintas atividades da preservação audiovisual d) A existência de projetos futuros, em execução ou concluídos voltados para a preservação audiovisual.

Um dos meios adotados para fazer a verificação dessas informações foi a checagem direta com as secretarias e fundações de cultura desses locais. Essa parte do estudo trouxe algumas percepções importantes, já que as tentativas de contato realizadas foram frustradas. A primeira delas é a de que estes espaços possuem um sistema operacional de comunicação eficiente em manter o público externo (o cidadão comum) afastado. A minha análise é a de que isso não deve ser interpretado como uma “falha” das gestões, e sim como uma estratégia que tem se perpetuado e que tem, como objetivo direto, o acúmulo de capital político pelo Estado e o conseqüente enfraquecimento das movimentações dos agentes culturais da sociedade civil, dentro de um campo em disputa.

A pesquisa não conseguiu encontrar leis criadas especificamente para a preservação audiovisual em nenhum dos estados analisados. No entanto, foi verificado que os estados de Pernambuco e do Ceará possuem legislações voltadas para o audiovisual (Lei nº 15307/2014 e Lei Estadual nº 17.857/2021, respectivamente) que preveem o fomento da sua cadeia produtiva e que incluem a preservação dentre os elos da mesma. Já no Rio Grande do Norte, foi encontrada a Lei nº 11.214/2022, que institui e define as diretrizes da Comissão do Filme Potiguar e é inteiramente dedicada a articular ações voltadas para a produção, não abarcando – portanto – a preservação. Há, dessa forma, muito a ser feito no campo legislativo, para garantir a proteção do patrimônio audiovisual nordestino, já que a falta de uma estrutura legal afeta desde a postura governamental, até a percepção da sociedade civil acerca da relevância desses materiais.

O único edital de fomento¹⁵⁶ encontrado, de caráter estadual ou municipal, com uma categoria voltada para a preservação audiovisual, foi o Funcultura Audiovisual, do estado de Pernambuco. A análise revelou, no entanto, que apenas dois projetos de preservação foram aprovados nas suas últimas seis edições, somando um total de apenas R\$168 mil reais investidos no patrimônio audiovisual pernambucano. Valor irrisório quando comparado ao total de R\$ 30.065.674,44 de reais destinados para as categorias de produção audiovisual durante as mesmas edições. A leitura do edital permitiu elencar três motivos que podem justificar o reduzido número de projetos aprovados: 1) A burocratização existente para a submissão de projetos nesta categoria; 2) Restrições para utilização da verba (que impedem o seu uso para compra de materiais permanentes ou para reformas); 3) Baixo valor destinado à mesma, por edição. A partir desse exemplo, destaco a necessidade de realizar discussões sobre a escrita de editais de fomento, dentro do campo da preservação audiovisual. A ABPA iniciou uma mobilização neste sentido para garantir que os editais resultantes da Lei Paulo Gustavo abarcassem a preservação audiovisual. Iniciativas como essa devem ser expandidas para os demais editais de fomento, sejam eles nas esferas federal, estadual ou municipal.

Por entender os Planos de Cultura como ferramentas estratégicas para o desenvolvimento de políticas públicas, a pesquisa se debruçou sobre os Planos Estaduais e Municipais¹⁵⁷ de Cultura da região. Os documentos encontrados não fazem referência direta à preservação do patrimônio audiovisual, com exceção do Plano Municipal de Cultura do Recife, do Plano Municipal de Cultura de Natal e do Plano Estadual de Cultura de Pernambuco. Essa ausência pode indicar, conforme listado no corpo do texto: uma má elaboração do diagnóstico cultural; a falta de diálogo entre os agentes do campo durante as conferências de cultura (espaços onde estes Planos são discutidos); o esvaziamento da pauta da preservação dentro do setor audiovisual e, por fim, uma possível ignorância dos gestores culturais em relação ao campo da preservação audiovisual. Para que funcionem realmente como guias para elaboração de políticas públicas, os Planos aqui analisados, precisam ser revistos a partir de um diagnóstico aprofundado e através de ampla discussão com os setores da cultura. Aqui sugiro a realização de pesquisas comprometidas em compreender como (e se) esses Planos são utilizados pelas gestões governamentais – na realização de planejamentos e implementação de políticas públicas

¹⁵⁶ Os editais das leis de caráter emergencial não foram analisados neste trabalho.

¹⁵⁷ Como descrito no corpo da tese, apenas os Planos Municipais das capitais nordestinas foram analisados.

– e pelos agentes culturais – na realização do acompanhamento dessas ações e como instrumento de protagonismo diante das mesmas.

Na segunda parte do capítulo três, apresento os estudos de caso realizados na Cinemateca Pernambucana e na Cinemateca da Bahia. A coleta de dados referente à primeira cinemateca foi mais robusta, pois a instituição demonstrou maior receptividade a colaborar com os métodos propostos, respondendo ao questionário aplicado (em 2021 e 2023), participando da entrevista por escrito e fornecendo informações detalhadas sobre os projetos conduzidos.

A Cinemateca Pernambucana, um dos equipamentos culturais mantidos pela Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), foi inaugurada em 2018 com o objetivo de ocupar o espaço deixado pela falta de instituições de preservação audiovisual no estado. A Cinemateca está sediada dentro do *campus* Gilberto Freyre, ocupando algumas salas no prédio que funciona como sede para a Fundaj. Conforme visto nesta tese, o Museu da Imagem e do Som (MISPE), apesar de ainda existir burocraticamente, virou um depósito dentro da Casa de Cultura de Pernambuco. Já a Fimoteca Alberto Cavalcanti, nunca esteve aberta ao público. Assim, não havia – de fato – um local no estado que pudesse receber novos materiais e dar acesso à filmografia pernambucana.

Apesar de ter a difusão digital como foco do seu trabalho, a pesquisa demonstrou, no entanto, que o seu *site* necessita ser reavaliado e atualizado, pois foram identificados diversos erros de usabilidade que impedem a sua utilização plena. Verificou-se também que a Cinemateca possui presença *on-line*, principalmente no que diz respeito a utilização das plataformas *Instagram* e *X*, que fazem um papel de intermediação entre o usuário e o *site* principal. Em relação ao seu acervo, foi identificado que a Cinemateca não possui normalização de procedimentos para a catalogação e nem utiliza um vocabulário controlado, o que pode prejudicar o controle interno sobre o mesmo, bem como o fornecimento de informações para pesquisa. Para que novos materiais sejam incorporados ao seu acervo, a Cinemateca os submete a uma lista de sete critérios, dentre os quais três precisam ser atendidos. Foi identificado, no entanto, que esta lista realiza um filtro baseado no sucesso comercial ou de repercussão da obra, seja ele conquistado dentro da mídia ou dentro do circuito de festivais. Levando-se em consideração que – na impossibilidade inegável de preservar todos os materiais – os arquivos devem tentar compor um acervo que represente um retrato da produção do espaço territorial onde estão inseridos (nesse caso, o estado de Pernambuco), se faz necessário que mecanismos de incorporação sejam desenvolvidos sem excluir a diversidade de materiais compostos por

filmes domésticos, filmes amadores e tantos outros. Considero, portanto, que o filtro resultante destes critérios pode deixar de lado um número significativo de materiais. Em contrapartida, aponto no texto também que a Cinemateca possui uma significativa relação com o cinema superoitista realizado em Pernambuco, o que reflete uma abordagem contraditória com a política de absorção de acervos apresentada. Há, portanto, a necessidade de que outras pesquisas se aprofundem neste ponto, a fim de identificar em que medida esses critérios são realmente seguidos pela instituição.

Apesar de possuir uma coordenação interna, a Cinemateca não é um equipamento autônomo, sua gestão está atrelada a Fundaj e toda a sua verba de manutenção e funcionamento é proveniente da Fundação. A instituição se relaciona com outras, a partir da realização de projetos em conjunto, mas os dados obtidos indicam que – apesar de existirem projetos realizados em parceria com o MAM/RJ, por exemplo – não há uma construção de redes e alianças com outras instituições de salvaguarda nordestinas. Outro fato que chamou atenção durante o processo de pesquisa foi o corte de cinco funcionários ocorrido entre 2021 e 2023. Os motivos para essa redução, que tem implicação direta no trabalho executado pela Cinemateca, no entanto, não foram informados. Vemos ele refletido, no entanto, nas duas submissões feitas ao questionário aplicado (2021 e 2023) nas quais foram citadas, entre as maiores dificuldades relacionadas à gestão do acervo da instituição: a) a falta de pessoal, b) a burocracia enfrentada em órgãos públicos para ampliar a equipe e c) a digitalização de filmes. As duas primeiras estão diretamente relacionadas, pois explicitam que um corpo de funcionários reduzido dificulta o trabalho realizado, mas que a solução – ou seja – a contratação de mais pessoas é obstruída pela burocracia existente. Essa lista de dificuldades também mostra que há a necessidade institucional em garantir o acesso aos filmes do seu acervo, através da digitalização do mesmo.

O estudo de caso referente à Cinemateca da Bahia foi realizado a partir das duas submissões de respostas ao questionário (em 2022 e 2024) oferecidas pela coordenação. A Cinemateca, porém, não participou da entrevista por escrito e nem enviou dados referentes aos projetos conduzidos pela mesma. Ainda assim, foi possível realizar um acompanhamento sobre o seu modo de gestão.

Conforme apontei neste trabalho, foram necessários 34 anos para que a Bahia tivesse um espaço de salvaguarda para o seu patrimônio audiovisual. De acordo com Bezerra (2011), a instabilidade política das gestões culturais na Bahia pode ser identificada como a principal

causa para tamanho atraso. Para além disso, a pesquisadora relatou que, no final da primeira década dos anos 2000, o Governo do Estado da Bahia – ao direcionar dinheiro para a preservação audiovisual – optou por fazê-lo patrocinando o restauro de três obras filmicas (*Redenção*, dir. Roberto Pires, de 1959; *Der Leone have sept cabezas*, dir. Glauber Rocha, de 1970 e *A grande feira*, dir. Roberto Pires, de 1961), ao invés de – por exemplo – investir na criação de um equipamento de salvaguarda. Destaco que esse tipo de escolha reflete um investimento cultural baseado no retorno imediato, de caráter publicitário ou midiático, especialmente quando considerada as escolhas das obras acima listadas.

Em 2018, mesmo ano da fundação da Cinemateca de Pernambuco, a Cinemateca da Bahia foi inaugurada como um setor (coordenação) da Diretoria de Audiovisual da Funceb, tendo como acervo inicial os materiais do Núcleo de Memória da Dimas e funcionando dentro do prédio da Diretoria. A sua estrutura é formada por cinco salas, sendo parte deste espaço dedicado à conservação dos materiais, contando com equipamentos de refrigeração e desumidificação do ar. Ela é aberta à visita e é possível agendar visitas guiadas.

A Cinemateca não possui *site* próprio e sim um módulo que funciona dentro do *site* da DIMAS. Neste módulo, o usuário pode encontrar algumas informações sobre a coordenação e sobre o seu acervo, porém – conforme identificado pela pesquisa – parte das opções referentes ao seu acervo estão sem conteúdo. Em ambas submissões (2022 e 2024) do questionário, foi indicado que apenas 25% do seu acervo está digitalizado e que sua página *on-line* recebe atualizações apenas parciais. A coordenação também não possui página própria nas redes sociais, a divulgação de suas atividades é realizada parcialmente, dentro das postagens gerais na página de *Instagram* da Funceb.

Entre os anos de 2022 e 2024, houve uma mudança de caráter administrativo, pois a Cinemateca passou a não contar mais com uma pessoa responsável por sua coordenação e essa função passou, então, a ser acumulada pela direção da DIMAS. De acordo com o questionário respondido em 2024, o setor referente à Cinemateca também passou a não mais possuir funcionários exclusivos para atender às suas demandas, uma mudança significativa já que, em 2022, cinco funcionários possuíam essa atribuição. Atualmente, todos os funcionários da Dimas são responsáveis pelos trabalhos que envolvem a coordenação. Problematizo essa escolha, pois o trabalho com acervos envolve tarefas delicadas que demandam dedicação exclusiva em cada uma de suas distintas etapas, ademais, uma equipe de trabalho fixa tem maior chances de assegurar a continuidade das operações, o controle efetivo do material e, conseqüentemente,

sua preservação. Neste sentido, observo também a precarização do trabalho no setor cultural, com uma possível sobrecarga de funções. Uma das consequências causadas por este acúmulo, pôde ser constatada no decorrer desta pesquisa: durante os meses de novembro e dezembro de 2023 e janeiro de 2024, a Cinemateca teve suas atividades paralisadas pois a DIMAS deslocou funcionários para a Secult com o intuito de que os mesmos executassem trabalhos referentes à aplicação da Lei Paulo Gustavo no estado. Essa é uma questão complexa, pois o número reduzido de funcionários é um ponto comum nesses dois estudos de caso. Ao mesmo tempo, o exemplo relatado – que culminou na paralisação das atividades da coordenação – mostra que não é possível normalizar essa situação.

Em relação à gestão do seu acervo, foi observado que a coordenação iniciou a implementação de um sistema de organização que, no entanto, não foi concluído. Em 2021, foi noticiado pela Secult, que o GT em Políticas de Memória e Preservação do Audiovisual da Bahia estava discutindo as minutas do Regimento Interno da Cinemateca, da sua Política de Acervo, do projeto de documentação e a proposta de termos e formulários para o Mapeamento de Acervos Públicos e Privados do Estado da Bahia. De acordo com a notícia, esses documentos seriam escritos, finalizados e posteriormente disponibilizados de maneira *on-line*, no *site* da coordenação. Os mesmos, porém, não foram encontrados e tampouco obtive resposta sobre qual seria o atual *status* desse processo quando indaguei – via *e-mail* – o diretor da DIMAS a esse respeito. Além disso, de acordo com as respostas dadas no questionário, a Cinemateca não estava seguindo nenhum padrão de metadados ou utilizando *software* específico para gerenciamento do acervo. Na submissão ao questionário (2022), foi indicado que a Cinemateca estava considerando a adoção desse tipo de ferramenta, porém, isso permaneceu inalterado até 2024.

De maneira geral, pode-se inferir que a criação da Cinemateca da Bahia resulta da mobilização de agentes do campo em prol da preservação do patrimônio audiovisual baiano, constituindo, portanto, um avanço considerável na esfera local. No entanto, como evidenciado, é de suma importância que ela progrida tanto em termos institucionais quanto administrativos, recebendo um financiamento anual adequado, que permita o estabelecimento de uma política de gestão sólida, que esteja em consonância com a necessidade do estado.

Durante a análise das duas cinematecas aqui analisadas, foi demonstrado que há um trabalho intenso a ser feito nas suas gestões administrativas e de acervo. Ambas, por exemplo, carecem de um sistema de documentação que corresponda às atividades que desempenham.

Também é necessário que se invista no setor de recursos humanos, oferecendo estabilidade e formação para seus funcionários. O período analisado abarcou parte da crise política e econômica atravessada durante a pandemia da Covid-19, o que pode ter causado impactos negativos na administração destes espaços. É fundamental, no entanto, que se estabeleçam metas futuras e que se possa pensar – em conjunto com os agentes culturais do campo no qual estão inseridas – qual papel esses equipamentos culturais devem ter nos próximos anos.

O caminho percorrido até aqui demonstrou que não se pode afirmar que o Nordeste possui uma estrutura preservacionista sólida ou estabelecida e que tampouco podemos pensar na região de maneira homogênea, como um bloco que possui as mesmas características. Cada estado analisado está em um momento distinto no que diz respeito ao desenvolvimento do trabalho realizado em prol da preservação do seu patrimônio audiovisual. Foi constatado, porém, que – embora haja diferenças – há uma insuficiência de ações por parte dos governos dos estados e dos municípios¹⁵⁸ para garantir essa salvaguarda. Como consequência direta, o mapeamento realizado revelou que o número de instituições de salvaguarda não é suficiente para garantir a proteção e o acesso ao acervo da região e que as instituições existentes não possuem a estrutura necessária para salvaguardar de maneira apropriada estes acervos. Isso nos revela que, sem que os governos assumam a sua responsabilidade constitucional de estabelecer meios para garantir a sua proteção, cinematografias inteiras podem ser apagadas antes mesmo que tenhamos a oportunidade de conhecê-las, resultando na perda de uma parte significativa da história do cinema brasileiro.

Uma nova configuração, formada pelo alinhamento entre a Diretoria de Preservação e Difusão (SAv), as leis de incentivo (em especial a Lei Paulo Gustavo e o Plano Nacional Aldir Blanc) e um possível fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura, pode – no entanto – trazer impactos positivos para o setor nos próximos anos. É importante, todavia, que haja uma participação ativa dos agentes culturais da sociedade civil no que diz respeito ao tensionamento desse campo, promovendo – por exemplo – uma pressão para que seja realizada a revisão dos Planos de Cultura, objetos aqui analisados.

Diante desse cenário, apresentei, no capítulo quatro, uma proposta de *adequação sociotécnica* como uma forma de gerar autonomia tecnológica para o acesso a filmes realizados nas bitolas super-8. Isso foi feito através do relato da experiência de elaboração e execução do

¹⁵⁸ Aqui nos referimos às capitais nordestinas.

projeto *Cinemaquina: memória em movimento*. Através dele, realizei, junto com a equipe formada por Ж, Lucas Maia, Nah Donato e Ivan Salomão, a construção de uma máquina de digitalização de filmes para a bitola super-8. O projeto disponibilizou, de maneira *on-line*, aberta e gratuita os tutoriais de construção do equipamento e ofereceu também uma oficina chamada *Cinemaquina Aberta*, que contou com o apoio da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual. Os impactos dessa oficina, por sua vez, foram mensurados através da aplicação de um questionário realizado em parceria com a People's Palace Project (PPP) e com o Observatório Itaú Cultural.

A experiência com a condução do *Cinemaquina* indicou que é possível realizar projetos de impacto para a área da preservação audiovisual através de editais de fomento. O edital do Itaú Rumos tem particularidades que ajudaram neste processo. Entre elas, destaquei a facilidade para reorganizar o orçamento, ou seja, direcionar a verba de uma rubrica para outra e a possibilidade de comprar equipamentos de uso permanente. Analisar a flexibilidade deste edital ajuda a perceber o quanto a rigidez do Funcultura Audiovisual, por exemplo, dificulta a submissão de projetos para a categoria *preservação e pesquisa*. Em contrapartida, sublinhei também que o uso de verbas pontuais limita os tipos de projetos que podem ser realizados e que esse tipo de ação de fomento não pode ser entendida como uma substituição aos investimentos estatais promovidos a partir de políticas públicas.

É nessa balança que destaco a atuação de agentes culturais da sociedade civil como instrumento de força dentro de um campo carente de incentivos. Esse projeto foi sediado no estado de Sergipe, identificado aqui nesta tese como um dos estados nordestinos que não possuem instituição de salvaguarda audiovisual, leis que garantam a proteção do patrimônio audiovisual, ou disciplinas voltadas para a preservação audiovisual dentro do seu curso de graduação de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe. Com isso, quero dizer que a preservação está ausente dos eixos que utilizei para pensar o que seria uma estrutura preservacionista.

Em um contexto como esse, um projeto como o *Cinemaquina* tem como uma de suas funções, pautar a preservação audiovisual nessas esferas. Foi a partir desta estratégia, que convidamos instituições para serem parceiras, estando entre elas: a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, a Universidade Federal de Sergipe, a Biblioteca Epiphâneo Dórea e o Museu da Gente Sergipana. Incluo também o apoio da Cinemateca da Bahia, formalizado através de uma carta assinada pela diretora geral da Funceb em 2021, que destaca a contribuição

para a descentralização e democratização da cultura promovida pelo projeto, além de firmar o interesse da Cinemateca em viabilizar a construção de um protótipo para o seu uso. Interesse também demonstrado pela Cinemateca Pernambucana durante a condução da entrevista realizada no âmbito desta pesquisa.

Essa é uma maneira de mobilizar os agentes do campo em prol de uma mudança da dinâmica do mesmo, ou seja, se antes não havia ações sendo conduzidas para garantir o acesso aos filmes sergipanos (e nordestinos) realizados na bitola super-8, a partir do *Cinemaquina* isso passa a acontecer. A estratégia rizomática de se espalhar em redes, garante também que o projeto não dependa unicamente de quem o idealizou, garantindo uma vida mais longa para o mesmo e possibilitando que outras pessoas se sintam protagonistas do que é produzido.

O relatório elaborado pela PPP, em parceria com o Observatório Itaú Cultural, indicou o potencial da utilização do *Cinemaquina* em ambientes de ensino, bem como a sua capacidade de gerar impactos positivos nas dimensões analisadas, sendo elas: *acesso a cultura, criação de redes, identidade e território*. As respostas indicaram também que a oficina oferecida pelo projeto contribuiu para que os participantes passassem a ver a preservação audiovisual como uma opção de trabalho e gerou neles uma maior confiança para pensar e executar ações vinculadas à preservação audiovisual. Essas respostas ilustram o caráter multiplicador que ações como essa podem assumir.

Dessa forma, entendo que a autonomia tecnológica aqui assinalada, alcançada a partir da *adequação sociotécnica* de um equipamento, gera impactos positivos em distintas camadas. Portanto, o *Cinemaquina*, projeto pensado para acessar a produção realizada em super-8 no estado de Sergipe, pode vir a ser aplicado de distintas maneiras por artistas, pesquisadores, estudantes ou por instituições de salvaguarda como as aqui estudadas.

Assim, para concluir, volto ao título desta tese com o intuito de reafirmar que – dentre os inúmeros caminhos que podem ser trilhados para o estabelecimento de condições favoráveis para as atividades da preservação audiovisual – aponto a criação e o fortalecimento de políticas públicas de Estado e a busca por autonomia tecnológica como fundamentais. A primeira como forma de superar os efeitos negativos gerados pela histórica instabilidade política brasileira e a segunda como ato de apropriação, multiplicação e democratização de saberes. Neste sentido, espero que o trabalho aqui produzido – pequena semente – frutifique e ajude a alimentar a rede colaborativa formada por aqueles que trabalham em prol da preservação do patrimônio audiovisual.

REFERÊNCIAS

Agência Nacional do Cinema - <https://www.gov.br/ancine/pt-br>.

AGUIAR, Thayná. **Cinematheca Pernambucana da Fundaj é inaugurada**. LeiaJá Nacional, 26 de março de 2018. Disponível em: <https://www.leiaja.com/cultura/2018/03/26/cinematheca-pernambucana-da-fundaj-e-inaugurada/>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

ALAGOAS. **IV Edital de Incentivo à produção audiovisual em Alagoas**. Maceió, Alagoas: Governo do Estado de Alagoas. 2021.

ALAGOAS. **Plano Estadual de Cultura**. Maceió: Diário Oficial do Estado de Alagoas, 2013.

ALAGOAS. **V Prêmio de incentivo à produção audiovisual em Alagoas - Prêmio Cacá Diegues**. Maceió, Alagoas: Governo do Estado de Alagoas. 2021.

ALAGOAS. **VI Prêmio de incentivo à produção audiovisual em Alagoas - Prêmio Pedro da Rocha**. Maceió, Alagoas: Governo do Estado de Alagoas. 2022.

ALVES, Chico. **‘Veto de Bolsonaro é ideológico’, diz deputada que criou Lei Aldir Blanc**. UOL, 05 de maio de 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/chico-alves/2022/05/05/veto-de-bolsonaro-e-ideologico-diz-deputada-que-criou-lei-aldir-blanc.htm>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas. **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

ANCINE **RETIRA CARTAZES de filmes nacionais de sua sede e do site**. CartaCapital, 04 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/ancine-retira-cartazes-de-filmes-nacionais-de-sua-sede-e-site/>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

Site de António Castles. Disponível em: <https://antoniocastles.net/>. Último acesso em: 09 de fevereiro de 2024.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DOCUMENTARISTAS E CURTAMETRAGISTAS DE PERNAMBUCO; ASSOCIAÇÃO PERNAMBUCANA DE CINEASTAS. **Programa Pernambuco Audiovisual**: Proposta dos profissionais do audiovisual para o Governo de Pernambuco. Disponível em: <http://abd-apeci.blogspot.com/p/programa-pernambuco-audiovisual.html>. Último acesso em: 09 de fevereiro de 2024.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. **Carta aberta da ABPA: a importância da preservação audiovisual na Lei Paulo Gustavo.** Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cv93lNygsZN/?img_index=2. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. Plano Nacional de Preservação Audiovisual. Ouro Preto, Minas Gerais. Disponível em: <https://abpanet.org/plano-nacional-de-preservacao-audiovisual/>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. **Políticas públicas para o patrimônio audiovisual: perspectivas e viabilidade.** Youtube, 10 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jEUQIgWQ0H0>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

BAHIA. **Plano Estadual de Cultura da Bahia.** Salvador, Bahia: Diário Oficial do Estado, 2014.

BARBALHO, Alexandre Almeida; RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007.

BARBALHO, Alexandre Almeida. **Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste.** Alceu, v. 4, n.8, p. 156 a 167, Jan./Jun. 2004.

BARBALHO, Alexandre Almeida. **Política cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no governo Temer.** Revista de Políticas Públicas, vol. 22, núm 1, p. 239-259, Jan./Jun. 2018.

BARRETO, Moema Pascoini; Ж. **Cinemaquina: do acesso ao passado à preservação do futuro.** [Entrevista concedida a] André Felipe de Medeiros. ItaúCultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/rumos/cinemaquina-acesso-passado-preservacao-futuro>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

BARRETO, Moema Pascoini. **Com o olho em punho: o cinema superoitista de Torquato Neto.** 2017. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos.

BARRETO, Moema Pascoini. **Coração Selvagem, Tela Livre: o cinema superoitista em Aracaju.** 2013. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Sergipe.

BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. **Políticas do Audiovisual.** 2012. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/7665/1/Políticas_artigo6.pdf. Último acesso em: 12 de setembro de 2023.

BEZERRA, Laura. **A preservação audiovisual nas políticas culturais do Brasil entre 2003-2010.** ENECULT– Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, v. 10, p. 1-15, 2014.

BEZERRA, Laura. A preservação audiovisual no Brasil contemporâneo *in* HEFFNER, Hernani; D'ANGELO, Raquel Hallack; D'ANGELO Fernanda Hallack. **Reflexões sobre a preservação audiovisual**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2010.

BEZERRA, Laura. **Bahia, cinema e memória**. Revista Cine Cachoeira. Ano I, nº2. Disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2011/12/bahia-cinema-e-memoria-2/>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

BEZERRA, Laura. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los”**. 2014. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

BORDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORDIEU, Pierre. **O campo político**. Revista Brasileira de Ciência Política, [S. l.], n. 5, p. 193–216, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/1761>. Último acesso em: 1 de outubro de 2023.

BRASIL. **Competências da Secretaria do Audiovisual**. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/competencias-da-secretaria-do-audiovisual>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

BRASIL. **Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020**. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2020.

BRASIL. **Lei nº 195, de 08 de julho de 2022**. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2022.

BRASIL. **Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993**. Regulamenta o art. 37, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências. DF: Diário Oficial da União, 1993.

BRASIL. Ministério da Educação. **Proposta de diretrizes curriculares para os cursos superiores de cinema e audiovisual**. Parecer CNE/CES nº44/2006. Relator: Alex Bolonha Fiúza de Mello. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/escola-de-gestores-da-educacao-basica/323-secretarias-112877938/orgaos-vinculados-82187207/12991-diretrizes-curriculares-cursos-de-graduacao>. Último acesso em: 25 de julho de 2023.

BRASIL. **Plano de Diretrizes e Metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares**. Brasília, DF: Agência Nacional do Cinema, 2013.

BRASIL. **Resolução nº10, de 27 de junho de 2006**. Institui as diretrizes curriculares nacionais do curso de graduação de Cinema e Audiovisual e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2006.

BRASIL. **Lei nº 14.144, de 01 de abril de 2021.** Lei de licitações e contratos administrativos. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2020.

BUTRUCÉ, Debora Lucia Vieira. **A restauração de filmes no Brasil e a incorporação da tecnologia digital no século XXI.** 2020. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas.** Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, v. 1, p. 87-108, 2007.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais: teoria e práxis.** São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

CARIBÉ, Pedro. Bahia, 10 de janeiro de 2024. Conversa telefônica com a autora.

CEARÁ. **Lei Estadual nº 17.857, de 29 de dezembro de 2021.** Institui o Programa Estadual de Desenvolvimento do Cinema e Audiovisual (Programa Ceará Filmes) e cria o Sistema Estadual do Cinema e Audiovisual. Fortaleza, Ceará: Diário Oficial do Ceará, 2021.

CEARÁ. **Plano Estadual de Cultura do Ceará.** Fortaleza, Ceará: Governo do Estado do Ceará, 2016.

CEARÁ. **XIII Edital de Cinema e Vídeo.** Fortaleza, Ceará: Governo do Estado do Ceará, 2016.

CHAMAMENTO PÚBLICO CINEMATECAS visa preservação e memória do audiovisual baiano. SECULT-BA. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2023/10/16719/PauloGustavoBahia-Chamamento-Publico-Cinematecas-visa-preservacao-e-memoria-do-audiovisual-baiano.html>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

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

CINEMATECA BRASILEIRA. **Manual de manuseio de películas cinematográficas.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2001.

CINEMATECA DA BAHIA e Sala Walter da Silveira ganham requalificação. Secretaria de Cultura da Bahia, 20 de dezembro de 2022. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2022/12/21414/Cinemateca-da-Bahia-e-Sala-Walter-da-Silveira-ganham-requalificacao.html>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

COELHO, Maria Fernando Curado. **A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso.** 2009. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO SUPERIOR. **Estabelece as diretrizes para a extensão na educação superior brasileira e regimenta o disposto na meta 12.7 da Lei nº13.005/2014 que aprova o Plano Nacional de Educação – PNE 2014-2024 e dá outras providências.** Resolução nº7, de 18 de dezembro de 2018. Disponível em: https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/view/CNE_RES_CNECESN72018.pdf. Último acesso em: 25 de julho de 2023.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO SUPERIOR. **Institui as diretrizes curriculares nacionais do curso de graduação de cinema e audiovisual e dá outras providências.** Resolução nº 10, de 27 de junho de 2006. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/escola-de-gestores-da-educacao-basica/323-secretarias-112877938/orgaos-vinculados-82187207/12991-diretrizes-curriculares-cursos-de-graduacao>. Último acesso em: 25 de julho de 2023.

DAGNINO, Renato, et al. Sobre o marco analítico-conceitual da tecnologia social. **Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento.** Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 2004, 65-81.

DAGNINO, Renato, et al. **Tecnologia Social: contribuições conceituais e metodológicas.** Paraíba: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 2014.

DE VOLTA: **Cinemateca da Bahia está funcionando para auxiliar pessoas interessadas em seu acervo audiovisual.** SECULT-BA. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2021/09/19886/De-Volta-Cinemateca-da-Bahia-esta-funcionando-para-auxiliar-pessoas-interessadas-em-seu-acervo-Audiovisual.html>. Último acesso em: 17 de fevereiro de 2024.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIMAS REALIZA PRIMEIRO encontro do GT em Políticas de Memória e Preservação do Audiovisual da Bahia. SECULT-BA. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2020/07/14357/DIMAS-realiza-primeiro-encontro-do-GT-em-Políticas-de-Memória-e-Preservação-do-Audiovisual-da-Bahia.html>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2024.

DIMITRIU, Christian. The Leviathan and the Identikits – Global figures for everyday use. **Journal of film preservation**, Bruxelas, n. 73, p.6-18, abr 2007.

Site da Diretoria de Audiovisual (DIMAS). Disponível em: <http://www.dimas.ba.gov.br>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual: filosofia e princípios.** Brasília: Unesco, 2017.

EM DIREÇÃO A um futuro mais justo. Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque. Disponível em: <https://mis-ce.org.br/o-mis>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Facebook do Museu da Memória Audiovisual do Maranhão. Disponível em: https://www.facebook.com/museumavam/?locale=pt_BR. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Facebook do Museu da Imagem e do Som do Maranhão. Disponível em: <https://www.facebook.com/museudaimagemedosomma>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF). Disponível em: <https://www.fiafnet.org>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

FERREIRA, Juca. **O sentido da participação social.** Revista USP, São Paulo, n. 133, p. 189-193, abril-maio-junho 2022.

FORCINE. **Mapeamento de diversidades nos cursos de cinema e audiovisual no Brasil.** Disponível em: <https://www.forcine.org.br/site/mapeamento/e-book-1o-fase/>. Último acesso em: 25 de julho de 2023.

FORTALEZA. **Plano Municipal de Cultura de Fortaleza.** Fortaleza: Diário Oficial do Município, 2012.

FOSTER, Lila Silva. **Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira.** 2010. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia.** São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GOMES, Paula. O novo cinema de Pernambuco. **Ciência e Cultura**, v. 68, n. 1, p. 58-60, 2016.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais.** Estudos Culturais, Rio de Janeiro, vol. 1, n.2, p.264-275, 1988.

GREGIO, Gustavo Batista; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Estado e cinema: a produção cinematográfica na Era Vargas.** Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade, n. 18, p. 82-119, 2017.

GT EM POLÍTICAS DE Memória e Preservação Audiovisual conclui primeira etapa de trabalho. SECULT-BA. Disponível em: <http://www.dimas.ba.gov.br/2021/08/771/GT-em->

Políticas-de-Memória-e-Preservação-Audiovisual-conclui-primeira-etapa-de-trabalho.html. Último acesso em 16 de fevereiro de 2024.

HORA, Thiago. Pernambuco, 03 de março de 2022. Conversa telefônica com a autora.

Instagram da ABPA. Disponível em:

https://www.instagram.com/p/Cv93lNygsZN/?img_index=1. Último acesso em 16 de fevereiro de 2024.

Instagram da Cinemateca Pernambucana. Disponível em:

<https://www.instagram.com/cinematecapernambucana/>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2024.

Instagram da Cinemateca Potiguar. Disponível em:

<https://www.instagram.com/cinematecapotiguar/>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2024.

Instagram da DIMAS. Disponível em: <https://www.instagram.com/dimasfuncceb>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2024.

Instagram da Funceb. Disponível em: <https://www.instagram.com/funcceboficial/>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2024.

Instagram do Museu da Imagem e do Som de Alagoas. Disponível em:

<https://www.instagram.com/misaalagoas/>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2024.

Instagram do Museu da Imagem e do Som do Maranhão. Disponível em:

<https://www.instagram.com/museudaimagemedosomma/>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Acervos digitais nos museus**: manual para realização de projetos. Brasília, DF: Ibram, 2020.

JORNAL O GLOBO. **Referência ao nazista Goebbels derruba secretário da Cultura de Bolsonaro**. Youtube, 17 de janeiro de 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=61-99HUGbAs>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

KRENAK, Ailton. **A Vida Não é Útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEIA A ÍNTEGRA do discurso de posse de Gilberto Gil. Folha Online, 02 de janeiro de 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

LUNA, Rafael de. **Um arquivo de filmes universitário, temático e regional:** o LUPA-UFF diante do fosso entre universidades e cinematecas no Brasil. *Imagofagia*, Argentina, n.22, p. 433-458, 2020.

MACEIÓ. **Plano Municipal de Cultura.** Maceió: Prefeitura de Maceió, 2023.

MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R. **Cidade e cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 70.** III Seminário Internacional Políticas de la Memória, 2010. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-46/machado_jr_mesa_46.pdf. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

MANGUEZAL FILMES. **Cinemateca Pernambucana.** Youtube. 14 de julho de 2018. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=JITuPhZ8MbU>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

MARANHÃO. **Políticas de Estado para a Cultura:** o direito a ter direito à cultura. São Luís, Maranhão: Governo do Estado do Maranhão, 2015.

MAZUI, Guilherme. **‘Se não puder ter filtro, nós extinguiremos a Ancine’, diz Bolsonaro.** Portal G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/se-nao-puder-ter-filtro-nos-extinguiremos-a-ancine-diz-bolsonaro.ghtml>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

MBEMBE, Achille. **The power of the archive and its limits** *in* Refuguring the Archive Springer, Dordrecht, p. 19-27, 2002.

MELEIRO, Alessandra; XAVIER, Tainá. **Mapeamento de Diversidades nos Cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil.** Documento eletrônico. São Paulo: FORCINE, 2021.

MELLO, Alex Bolonha Fiúza de. **Parecer CNE/CES nº44/2006.** Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2006.

MEMÓRIA DO AUDIOVISUAL. Secult-BA. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=5002>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

MENDONÇA, Tânia Maria Quinta Aguiar de. **Museus da Imagem e do Som:** o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil. 2012. Tese de Doutorado. Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa.

MENEZES, Ines Aisengart. **O profissional atuante na preservação audiovisual.** Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. *Museologia e interdisciplinaridade*, vol. 8, n. 15, p. 85-103, jan./jul. 2019.

MESA ENROLADEIRA HORIZONTAL chega à **Cinemateca da Bahia**. SECULT-BA. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2019/09/13828/CinemaEnaFuncib-Mesa-enroladeira-horizontal-chega-a-Cinemateca-da-Bahia.html>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2024.

MESQUITA, Mariana. **Fundação Joaquim Nabuco comemora 45 anos do Cehibra**. FolhaPE, 03 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/fundacao-joaquim-nabuco-comemora-45-anos-do-cehibra/124072/>. Último acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

MICHEL TEMER VOLTA atrás e anuncia a recriação do Ministério da Cultura. Portal G1, 21 de maio de 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/05/michel-temer-volta-atras-e-anuncia-recriacao-do-ministerio-da-cultura.html>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

MORENO, Djaldino Mota. **VII Festival Nacional de Cinema: Documentos**. Aracaju: Cultart. 1980.

NASCE O MIS. Direção: Eduardo Leone. 10min, p&b. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/filme/nasce-o-mis-0>. Último acesso em: 20 de janeiro de 2022.

NATAL. **Plano Municipal de Cultura**. Natal: Prefeitura do Natal, 2018.

O CINEMA NACIONAL elemento de aproximação dos habitantes do país. Biblioteca Presidência da República. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getuliovargas/discursos/1934/04.pdf/view>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL; People's Palace Projects do Brasil (Orgs.). **O Valor da Cultura: rumo a uma nova narrativa**: Guia de Aplicação para projetos culturais e criativos. Dirigido por Paul Heritage; consultoria de Leandro Valiati; editado por Gustavo Möller. São Paulo: Itaú Cultural; People's Palace Projects do Brasil, 2023. 60 p. (E-pub).

OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL; PPP BRASIL. **Carta Convite para participação no estudo O Valor da Cultura**. São Paulo, 2021.

OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos de. **Patrimônio Cinematográfico**: políticas e processos de patrimonialização. *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol.8, n.15, p.104-120, Jan./Jul. 2019.

PARAÍBA. **Plano Estadual de Cultura**. João Pessoa, Paraíba: Diário Oficial do Estado, 2022.

PERNAMBUCO. **12º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – Funcultura**. Recife, Pernambuco: Governo do Estado de Pernambuco. 2019.

PERNAMBUCO. **13º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – Funcultura**. Recife, Pernambuco: Governo do Estado de Pernambuco. 2019.

PERNAMBUCO. **14º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – Funcultura**. Recife, Pernambuco: Governo do Estado de Pernambuco. 2019.

PERNAMBUCO. **15º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – Funcultura**. Recife, Pernambuco: Governo do Estado de Pernambuco. 2021.

PERNAMBUCO. **16º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – Funcultura**. Recife, Pernambuco: Governo do Estado de Pernambuco. 2021.

PERNAMBUCO. **17º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – Funcultura**. Recife, Pernambuco: Governo do Estado de Pernambuco. 2023.
PERNAMBUCO. **Lei nº 15307, de 04 de junho de 2014**. Disciplina a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no âmbito do Estado de Pernambuco e cria o Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco. Recife, Pernambuco: Diário Oficial de Pernambuco, 2014.

PERNAMBUCO. **Plano Estadual de Cultura**. Recife, Pernambuco: Governo do Estado de Pernambuco, 2018.

PIAUI. **Plano Estadual de Cultura**. Teresina, Piauí: Diário Oficial do Estado, 2022.

PIAUI. **Termo de referência para contratação de consultoria especializada para a construção do Plano Municipal de Cultura para a Fundação Municipal de Cultura de Teresina Monsenhor Chaves – FMC**. Teresina, Piauí: Prefeitura Municipal de Teresina.

PODER 360. **Margareth Menezes: discurso de posse como ministra da Cultura**. Youtube, 02 de janeiro de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m0Y_rjK2HB4. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

RECIFE. **Definição das Metas do Plano Municipal de Cultura do Recife**. Recife: Prefeitura do Recife, 2012.

RIO GRANDE DO NORTE. **Plano Estadual de Cultura do Rio Grande do Norte**. Natal, Rio Grande do Norte: Diário Oficial do Estado, 2022.

RISTOW, Fábio; NIKLAS Jan; SOARES, Jussara. **Mudança no fundo de fomento é mais um impasse que estrangula o cinema nacional em 2019**. O Globo, 23 de julho de 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/mudanca-no-fundo-de-fomento-mais-um-impasse-que-estrangula-cinema-nacional-em-2019-23828014>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

SALOMÃO, Lucas. **Bolsonaro reduz pela metade número de membros da indústria no Conselho Superior do Cinema**. Portal G1, 19 de julho de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/bolsonaro-reduz-participacao-da-sociedade-civil-no-conselho-superior-do-cinema.ghtml>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

SALVADOR. **Plano Municipal de Cultura de Salvador**. Salvador: Diário Oficial do Município, 2022.

SANCHES, Pedro Alexandre. **O que pretende Bolsonaro ao fechar a Ancine e pautar o cinema nacional?**. CartaCapital, 27 de setembro de 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-que-pretende-bolsonaro-ao-fechar-ancine-e-pautar-o-cinema-nacional/>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

SANCHEZ, Leonardo. **Associação diz que pedido de entrega de chaves da Cinemateca é arbitrário**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/associacao-diz-que-pedido-de-entrega-das-chaves-da-cinemateca-e-arbitrario.shtml>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2014.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

São Luís. **Plano Municipal de Cultura**. São Luís: Prefeitura de São Luís, 2016.

SERGIPE. **Plano Estadual de Cultura**. Aracaju, Sergipe: Diário Oficial do Estado, 2022.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SIMIS, Anita. **Política Cultural: o audiovisual**. 2010. Tese de Livre-docência. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Araraquara.

Site da Cinemateca da Bahia. Disponível em: <http://www.dimas.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=76>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Site da Cinemateca Pernambucana. Disponível em: <https://cinematecapernambucana.com.br/>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Site da Cinemateca Potiguar. Disponível em: <https://cinematecapotiguar.org/>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Site do Itaú Rumos Cultural: <https://rumositaucultural.org.br/>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2024.

Site do LaborBerlin. Disponível em: <https://laborberlin-film.org>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

Site do Museu da Gente Sergipana. Disponível em: <https://www.museudagentesergipana.com.br/>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

Site do Museu da Imagem e do Som de Alagoas. Disponível em: <https://misa.al.gov.br/>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

Site do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

Site do Museu da Imagem e do Som do Ceará. Disponível em: <https://mis-ce.org.br/o-mis>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

Site do Museu da Imagem e do Som de Alagoas – <https://misa.al.gov.br/>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

Site do Ministério da Cultura. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

Site do People's Palace Project. Disponível em: <https://peoplespalaceprojects.org.uk/pt/>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Site do Planalto Federal. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Site do Plano Nacional de Cultura. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Site do Observatório ItaúCultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/observatorio-itaucultural>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

Site da Rede Nacional de Identificação de Museus. <https://renim.museus.gov.br>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

Site do UNESCO – <https://www.unesco.org/em>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

TCU MANDA ANCINE suspender verbas públicas para o audiovisual. Folha Online, 20 de março de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/tcu-manda-ancine-suspender-verbas-publicas-para-o-audiovisual.shtml>. Último acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

TV CIDADE VERDE. **Museu da imagem e do som é destruído e depredado**. Youtube, 20 de setembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mVyAf2QZ-qE>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

UFPB AVANÇA PARA a criação da primeira cinemateca da Paraíba. Universidade Federal da Paraíba, 06 dez. 2029. Disponível em: <https://www.ufpb.br/ufpb/contents/noticias/ufpb-avanca-para-criacao-da-primeira-cinemateca-da-paraiba>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

UNESCO. **Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images**. Conferência Geral da Unesco. Belgrado, Set./Out. 1980.

UNIVERSO PRODUÇÃO. **Uma política nacional para a preservação audiovisual – 18CineOP**. Youtube, 30 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OhkE6i-EDos>. Último acesso em: 07 de fevereiro de 2024.

VICTOR, Vitória. Entrevista realizada por *e-mail* no dia 08/01/2024.

VIEIRA, João Luiz. **Dilemas e desafios da formação em preservação**. Reflexões sobre a preservação audiovisual, vol. II, 1 edição, p. 189-191, Jun. 2015.

X da Cinemateca Pernambucana: <https://twitter.com/cinematecape>.

APÊNDICE A – ENTREVISTA POR ESCRITO REALIZADA COM VITÓRIA VICTOR, PRODUTORA DA CINEMATECA PERNAMBUCANA

1. Como foi o processo de criação da Cinemateca Pernambucana? Quais agentes culturais estiveram envolvidos e de que maneira participaram?

Houve um trabalho de implementação da Coordenação do Cinema da Fundação, da Fundação Joaquim Nabuco, em parceria com Cinema da UFPE, TV Escola e Roquette Pinto.

O espaço da própria Fundação Joaquim Nabuco, e com aporte da equipe da instituição. Além do suporte financeiro e operacional da Fundação Roquette Pinto (pelo Ministério da Educação).

2. De quanto foi o investimento inicial para a criação da Cinemateca e qual é a média da dotação orçamentária anual da instituição?

O investimento para a implementação e gestão do primeiro ano da Cinemateca Pernambucana foi de cerca de 1 milhão, com suporte financeiro e operacional da Fundação Roquette Pinto (pelo Ministério da Educação). Atualmente o orçamento da Cinemateca está incluído totalmente no orçamento da Coordenação de Cinema e da Fundação Joaquim Nabuco.

3. Como e por quê foi definido como objetivo da instituição o foco em acesso digital para seu acervo?

O foco digital da Cinemateca visa alcançar um público que está muitas vezes afastado dos espaços culturais. Trabalhamos continuamente para disponibilizar mais títulos que podem ser acessados gratuitamente por qualquer usuário que possa ter interesse no cinema pernambucano. Além disso, pensando na preservação ativa, buscamos retomar o diálogo de obras fora de circulação e aproximar novos públicos, trabalhamos também com a informação e formação desse público. O acesso digital possibilita que pessoas que não moram em Pernambuco, seja em outros lugares do Brasil ou do mundo, possam ter contato com nossa cultura e riqueza audiovisual pernambucano.

4. Porque foi escolhido dar o título de Cinemateca a este equipamento de salvaguarda, haja visto que há outras nomenclaturas possíveis dentro do escopo de arquivos audiovisuais?

Tomando como base instituições como a Cinemateca Brasileira, Cinemateca Nacional do México, BFI, Cinemateca Alemã, Cinemateca Francesa, entre outras, entendemos 'cinemateca' como um espaço multidisciplinar, que preserva os filmes, documentos, memória, que busca resgatar o diálogo sobre as obras e que também trabalha em colaboração e proximidade com uma sala de cinema ativa, no nosso caso o Cinema da Fundação, por isso, o título foi escolhido.

5. Como é dividida a atual estrutura física da Cinemateca e como funciona o espaço destinado à conservação dos filmes em película?

A Cinemateca Pernambucana conta com a sala Almerly Steves (espaço de consulta e área de convivência), Sala Geneton Moraes Neto (sala de exibição), Sala Mauro Mota (espaço expositivo) e a sala do administrativo.

Atualmente, os poucos filmes em película que constam no nosso acervo estão devidamente alocados no Cehibra, aqui da Fundação Joaquim Nabuco.

6. Qual o protocolo atual para a preservação do acervo digital?

O acervo digital é armazenado em dois servidores locais e todos os itens também têm backups realizados em LTOs. Além do armazenamento e dos backups, mantemos o controle e catalogação dos títulos.

7. Qual o número atual de filmes na bitola super-8 no acervo?

Temos 54 filmes em super-8 em formato digital e já catalogados. Há um número ainda não computado em catalogação no momento.

8. Seria de interesse da instituição a construção de uma máquina de digitalização de baixo orçamento para a bitola super-8?

Sim, claro. Seria muito importante poder preparar essa estrutura e disponibilizá-la mais facilmente aos realizadores.

9. Está, entre as ações realizadas pela Cinemateca, a digitalização do seu acervo em película? Caso sim, como elas são realizadas?

No momento não dispomos de equipamentos digitalização, restauração e recursos para realizar a digitalização aqui mesmo na instituição. Os realizadores que buscaram apoio nesse sentido, recentemente, receberam nosso apoio logístico para tentar a digitalização em outro local.

10. Quais são os tipos de licenciamentos utilizados para as obras depositadas na instituição?

As obras disponíveis no acervo foram cedidas, através de um termo de cessão individual e específico, por cada um dos detentores dos direitos autorais, outras são do acervo oficial da Fundação Joaquim Nabuco ou são obras de domínio público. Por isso, todo e qualquer pedido de licenciamento feito por produtor, organização ou órgão à Cinemateca Pernambucana precisa ser autorizado com o detentor dos direitos autorais. A Cinemateca não se responsabiliza por fazer essa liberação. Apenas intermediamos, caso o realizador e detentor dos direitos solicite, o preparo do material que será disponibilizado nos termos descritos por ele.

11. A Cinemateca mantém algum tipo de parceria para a oferta de seus serviços ou para projetos?

Apesar de colaborarmos com frequência com outras instituições como o Arquivo Nacional, o MAM-RJ, a TV Universitária da UFPE, o Cinema da UFPE, SESC PE, entre outras, e de estarmos em diálogo com o mercado audiovisual local, não temos hoje nenhuma parceria contínua.

12. Você acredita que a atual estrutura da Cinemateca (física, de pessoal e orçamentária) é suficiente para cumprir com os objetivos assinalados no escopo da instituição?

Atualmente ainda estamos em processo para a reforma de uma outra área do nosso espaço físico. Mas para além disso, entendemos que para oferecer os múltiplos serviços a que nos propomos seria necessário um maior investimento em pessoal e infraestrutura, bem como um maior orçamento para ações formativas e digitalização de obras.

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO GESTÃO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL / CINEMATECA PERNAMBUCANA (2021)

Gestão de preservação audiovisual no Nordeste

<https://docs.google.com/forms/u/0/d/10njVdImMZguWfAbHvmqNvr6...>

Gestão de preservação audiovisual no Nordeste

Olá, obrigada por responder ao nosso questionário!

As perguntas aqui dispostas foram desenvolvidas pela pesquisadora Moema Pascoini. Algumas delas também foram retiradas e/ou adaptadas do Formulário de Maturidade Tecnológica do IBRAM. Nenhuma das perguntas tem resposta obrigatória. Caso ela não corresponda à realidade da sua instituição, pode escrever "não corresponde", em caso de resposta dissertativa, ou simplesmente pular a questão em caso de múltipla escolha.

A maioria das perguntas foram elaboradas para serem respondida com opções de múltipla escolha visando a agilidade na hora do preenchimento. Quanto mais perguntas forem respondidas, mais completo será o nosso diagnóstico final.

Agradeço o tempo que você está dedicando a este estudo e a contribuição oferecida à nossa pesquisa!

Obrigada!

E-mail *

cinematecapernambucana@gmail.com

Características

Nome da instituição

Cinemateca Pernambucana da Fundação Joaquim Nabuco

Ano de fundação da instituição

2018

Qual o objetivo central da instituição?

A Cinemateca Pernambucana é um espaço destinado à coleta, catalogação, preservação, formação, pesquisa e difusão das produções do cinema feito em Pernambuco. Além de filmes, reúne acervos como roteiros, cartazes, fichas de produção e fotografias. Seu foco principal é preservação e difusão em formato digital.

A instituição conta com sede própria?

Sim

O local possui infraestrutura de conservação?

Sim

Não

Em caso de resposta positiva, descreva brevemente como é formada essa infraestrutura.

A Cinemateca Pernambucana está localizada na sede da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife-PE (Casa Forte) . O espaço dispõe de áreas de pesquisa, convivência, cursos, exposição, acervo, além da Sala Geneton Moraes Neto, para projeções do acervo da cinemateca. Atualmente parte desse espaço está sendo requalificado.

Existe um sistema de combate a incêndios implementado?

Sim

Não

Em caso de resposta positiva, descreva brevemente como é formado esse sistema.

Há separação de depósitos para os diferentes materiais que compõem o acervo?

- sim
- não
- Parcialmente (alguns materiais possuem depósitos separados)

Em caso de resposta positiva, descreva brevemente como os depósitos são divididos

Além da nossa área expositiva, nosso acervo digital está preservado em nosso servidor próprio, e com backups em fitas LTO. Materiais físicos estão arquivados em gaveteiros e armários deslizantes.

Já houve algum período de interrupção do funcionamento da instituição?

- Sim
- Não

Em caso positivo descreva brevemente, por favor, quando ocorreu, por quanto tempo isso se deu e o principal motivo para a paralisação das atividades

Suspendemos nossas atividades presenciais ao público entre março de 2020 a agosto 2021 por causa da pandemia do Covid-19.

Difusão

A instituição é aberta à visitação pública?

- Sim
- Não

Em caso de resposta positiva, qual o número médio anual de visitantes? (considerar período antes da pandemia)

- Até 2.000 visitantes/ano
- De 2.0001 a 10.000 visitantes/ano
- De 10.001 a 100.000 visitantes/ano
- Mais de 100.001 visitantes/ano

O material do acervo é utilizado para exposições ou mostras?

- Sim
- Não

A instituição possui site próprio?

- Sim
- Não

Se sim, esse site é atualizado?

- Não possui site
- Possui site não atualizado
- Possui site parcialmente atualizado
- Possui site atualizado

O site disponibiliza acesso digital aos acervos institucionais?

- Disponibiliza de 0% a 25% do acervo
- Disponibiliza de 26% a 50% do acervo
- Disponibiliza de 51% a 75% do acervo
- Disponibiliza de 76% a 100% do acervo

A instituição possui redes sociais?

- Sim
- Não

Em caso positivo assinale as plataformas utilizadas

- Facebook
- Youtube
- Vimeo
- Instagram
- Tik Tok
- Outro: Twitter

Gestão e estrutura administrativa

A instituição é ligada a algum órgão público?

Sim. à Fundação Joaquim Nabuco

A instituição é estruturada em setores? (Por exemplo: administração; conservação; restauração; pesquisa; etc.)

- Sim
- Não

Em caso positivo, listar brevemente os setores que a compõem

Em caso negativo, explicar brevemente como funciona a estrutura administrativa da instituição

Possuímos na equipe, pessoas das seguintes áreas: História, Ciencia da Informação e Cinema e Audiovisual.

Qual ou quais são as fontes de renda mantenedoras da instituição?

Fundação Joaquim Nabuco

O recurso recebido é suficiente para atender as demandas da instituição?

Sim

Não

Em caso de resposta negativa, liste as atividades e/ou setores mais prejudicados pelas limitações financeiras.

A instituição possui sistema de documentação museológica? (Existência de um sistema implementado de documentação museológica dos acervos da instituição, com a definição dos procedimentos e padrões a serem adotados. OBS: Esse sistema não pressupõe a existência de um software de documentação.)

- Sim
- Não

Em caso positivo assinale quais sistemas são aplicados.

- Política de acervo
- Normalização de procedimentos de catalogação (manuais)
- Vocabulário controlado
- Atribuição de número de registro
- Inventário
- Ficha Catalográfica
- Controle de localização dos itens
- Digitalização do acervo

Como funciona a comunicação interna entre os funcionários em prol da gestão da informação e da documentação museológica?

- Não há processos de comunicação formalizados ou planejados institucionalmente
- A comunicação ocorre espontaneamente, de acordo com os interesses dos responsáveis
- A comunicação é parcialmente planejada
- A comunicação é completamente institucionalizada e planejada

Existem reuniões periódicas entre as diferentes equipes/funcionários da instituição?

- Não existem reuniões
- É realizada ao menos uma reunião semestral
- São realizadas de duas a 5 reuniões semestrais
- São realizadas seis ou mais reuniões semestrais

Quanto computadores a instituição possui?

- 0
- 1 a 10
- 11 a 50
- mais de 50

Como se encontra o estado de funcionamento desses computadores?

- Bom estado de funcionamento
- Estado mediano de funcionamento
- Estado precário de funcionamento

Alguma das máquinas é dedicada apenas à gestão do acervo do museu?

- Sim
- Não

A instituição possui servidor para armazenagem de dados dos seus acervos digitais?

- Sim
- Não

Qual a qualidade da conexão com a internet que a instituição possui?

- Não possui conexão com internet
- Conexão de baixa qualidade
- Conexão de qualidade mediana
- Conexão de alta qualidade

A instituição possui equipe própria para o gerenciamento de TI?

Sim

Não

Composição de quadro de funcionários

Quantos profissionais compõem o corpo de funcionário?

9 pessoas

Liste, por favor, o número de funcionários concursados, o número de funcionários terceirizados, o número de funcionários com cargo de comissão e o número de estagiários.

2 cargos de comissão, 6 terceirizados (monitores) e 1 estagiário

Quantos dentre eles possuem ensino superior?

8

Liste, por favor, as áreas de formação dos funcionários citados acima

Cinema e Audiovisual, História, Sistema de Informação e Letras Libras

Qual a média salarial dos funcionários diretamente ligados aos cuidados e gestão do acervo?

Salários vão de 1.300 reais a 5 mil

Os funcionários realizaram algum tipo de curso, diretamente ligado à área de preservação, custeado pela instituição?

- Sim
- Não

Em caso positivo, qual a frequência da realização destes cursos? (Levando-se em consideração a participação de um mesmo funcionário ao longo do tempo)

- Alta (anual)
- Regular (a cada 2-3 anos)
- Baixa (a cada 5 anos ou menos)

Características do acervo

Descreva brevemente o tipo de acervo abarcado pela instituição

O acervo atual da Cinemateca Pernambucana está dividido em dois segmentos. O primeiro consiste no chamado Segmento Histórico e é formado por cartazes, livros, figurinos, roteiros, recortes de jornais, além de equipamentos, como câmeras e acessórios. O segundo é o Segmento Fílmico, composto pelos filmes em formato digital coletados e disponibilizados para consulta presencial ou via internet no portal da Cinemateca Pernambucana.

Descreva brevemente, por favor, como é feito o processo de incorporação de novos itens ao acervo

O acervo da Cinemateca Pernambucana é dinâmico e permanentemente atualizado. Para isso, mantemos contato com realizadores locais continuamente. O acesso ao acervo fílmico é via web e/ou presencial de acordo com os termos de cessão firmados.

Se possível liste, por favor, os números atuais ligados ao acervo. (Ex: número de filmes super-8, 16mm, 35mm, fitas VHS, materiais correlatos, etc)

Trabalhos Acadêmicos - 76 Rolos de Filmes - Películas (35mm/16mm) -117 Mídias Magnéticas (Betacam, DVcam, MiniDV, VHS, U_Matic) - 465 Discos Digitais (CD, DVD) - 350 Roteiros originais - 35 Cartazes - 87 Livros, revistas, manuais - 120 Catálogos - 114 Artefatos (Peças Museológicas/Equipamentos/Figurinos/Adereços) - 57

Qual o número total de peças do acervo?

- Até 499 itens no acervo
- De 500 a 999 itens no acervo
- De 999 a 4.999 itens no acervo
- Mais de 5.000 itens no acervo

Qual porcentagem do acervo está inventariada?

- 0% a 25%
- 26% a 50%
- 51% a 75%
- 76% a 100%

A instituição tem estrutura e profissionais para trabalhar no restauro de filmes?

- Sim
- Não

A instituição possui equipamentos para telecinagem (digitalização) do material em película do acervo?

- Sim
- Não

Existe uma comissão interna que pode ser consultada no caso de necessidade de descarte de algum item do acervo?

- Sim
- Não

Em caso de resposta negativa, como são realizadas essas decisões?

Gestão do acervo

A documentação institucional adota modelo conceitual/ontologias segundo padrões nacionais ou internacionais?

- Foi considerada a implementação de um modelo conceitual/ ontologia mas não foi implementado
- Foi adotado parcialmente um sistema conceitual / ontologia
- É utilizado um modelo conceitual / ontologia
- Não sei

A instituição possui plano museológico estabelecido e atualizado?

- Não possui plano museológico
- Possui um plano museológico parcialmente sistematizado e atualizado e não segue nenhuma orientação, política nacional, setorial ou programa estratégico.
- Possui um plano museológico parcialmente sistematizado e atualizado que segue algumas diretrizes, políticas nacionais, setoriais ou programa estratégico
- Possui um plano museológico sistematizado e atualizado e segue alguma diretriz, política nacional, setorial ou programa estratégico

Como são determinados os processos de gerenciamento de informações dos acervos digitais da instituição?

- Não existem processos formalizados para a gestão da informação
- As ações desenvolvidas para a gestão da informação acontecem espontaneamente, de acordo com os interesses/necessidades de cada funcionário.
- As ações voltadas à gestão da informação sobre os acervos estão parcialmente institucionalizadas.
- Os processo de uso e partilhamento de responsabilidades sobre a gestão da informação na insituição são institucionalizados e todos os envolvidos têm clareza de suas funções

A instituição realiza parcerias para a gestão dos acervos digitais?

- Não.
- As parcerias externas acontecem de forma intermitente e sem planejamento, dependendo de ações individuais dos funcionários para serem realizados.
- As parcerias externas acontecem de forma parcialmente institucionalizada. Os parceiros são reconhecidos pela direção do museu como interlocutores; os processos de gestão e comunicação dos acervos têm um planejamento mínimo, mas ainda acontecem de forma episódica.
- As parcerias externas são institucionalizadas e previamente planejadas. Os funcionários e a direção estão cientes da parceria e os parceiros são interlocutores reconhecidos. As ações acontecem de forma periódica.

A instituição utiliza algum tipo de modelo de metadados padronizado para a realização da catalogação do acervo, segundo padrões existentes e validados nacionalmente e/ou internacionalmente?

- A instituição não utiliza padrão de metadados
- A instituição utiliza parcialmente padrão de metadados
- A instituição utiliza padrão de metadados
- Não sei

A instituição utiliza algum software de acervos?

- Não utiliza software
- Utiliza. O software utilizado está parcialmente operante.
- Utiliza. O software utilizado está operante.
- Não sei

Em caso positivo, descreva brevemente qual software é utilizado e se necessita licença paga para o seu uso.

Utilizamos um software desenvolvido especificamente para a preservação, arquivamento e disponibilização do acervo digital oferecido pelo portal online da cinemateca ou para pesquisas presenciais. Não é necessário o pagamento da licença.

Caso não utilize, responda o motivo:

- A instituição não conta com verba para aquisição/pagamento do software
- A instituição não vê necessidade de utilização deste tipo de ferramenta
- O assunto ainda não foi discutido pela instituição

Qual a porcentagem do acervo que está em situação de propriedade regularizada? (própria, comodato, empréstimo)

- 0% a 25%
- 26% a 50%
- 51% a 75%
- 75% a 100%

A instituição possui direito de imagem sobre o acervo?

- Sim
- Não
- Parcialmente

Qual a porcentagem do acervo que está digitalizada?

- 0 a 25%
- 26% a 50%
- 51% a 75%
- 76% a 100%

Qual a qualidade dessa digitalização?

- baixa
- média
- alta
- Não sei responder

Qual a porcentagem das imagens digitalizadas que estão identificadas e catalogadas?

- 0 a 25%
- 26% a 50%
- 51% a 75%
- 76% a 100%
- Não sei responder

Dificuldades

Liste, por favor, as três maiores dificuldades relacionadas à gestão do acervo da sua instituição

Falta de pessoal e burocracia enfrentada em órgãos públicos para ampliar a equipe e digitalizar filmes.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO GESTÃO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL / CINEMATECA PERNAMBUCANA (2024)

Gestão de preservação fílmica no NE

<https://docs.google.com/forms/u/0/d/1KOuceSX9Fj-tR5I7uAzC-qG4...>

Gestão de preservação fílmica no NE

Olá, obrigada por responder o nosso formulário!

As perguntas aqui dispostas foram desenvolvidas pela pesquisadora Moema Pascoini. Algumas delas também foram retiradas e/ou adaptadas do Formulário de Maturidade Tecnológica do IBRAM.

Esta é a segunda fase da nossa pesquisa e envolve a conferência do mesmo formulário, 02 anos após a primeira aplicação do mesmo. Nossa intenção é a de verificar o que mudou ou foi alterado na instituição nesse período de tempo.

Pedimos para que responda apenas às questões onde houve alguma alteração que mudaria a resposta da mesma. As demais podem ficar em branco.

Agradecemos mais uma vez o tempo dedicado a este estudo e a contribuição à nossa pesquisa.

Obrigada!

E-mail *

cinematecapernambucana@gmail.com

Características

Nome da instituição *

Cinemateca Pernambucana da Fundação Joaquim Nabuco

Ano de fundação da instituição

2018

Qual o objetivo central da instituição?

A Cinemateca Pernambucana é um espaço destinado à coleta, catalogação, preservação, formação, pesquisa e difusão das produções do cinema feito em Pernambuco. Além de filmes, reúne acervos como roteiros, cartazes, fichas de produção e fotografias. Seu foco principal é preservação e difusão em formato digital.

A instituição conta com sede própria?

Sim

O local possui infraestrutura de conservação?

Sim

Não

Em caso de resposta positiva, descreva brevemente como é formada essa infraestrutura.

A Cinemateca Pernambucana está localizada na sede da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife-PE (Casa Forte). O espaço dispõe de áreas de pesquisa, convivência, cursos, exposição, além da Sala Geneton Moraes Neto, para projeções do acervo da cinemateca. Dedicado a conservação temos hoje uma sala dedicada ao servidor, com acesso controlado. É no servidor que arquivamos as mídias digitais e de onde os filmes são enviados para o site. Fora isso contamos hoje, na nossa sede, com um armário onde ficam arquivados cartazes, objetos de cena e figurinos.

Existe um sistema de combate a incêndios implantado?

- Sim
 Não

Em caso de resposta positiva, descreva brevemente como é formado esse sistema.

Temos extintores alocados nas salas e brigadistas do corpo de bombeiros alocados no campus em que funcionamos.

Já houve algum período de interrupção do funcionamento da instituição?

- Sim
 Não

Em caso positivo escreva brevemente, por favor, quando ocorreu, por quanto tempo isso se deu e o principal motivo para a paralisação das atividades

Suspendemos nossas atividades presenciais ao público entre março de 2020 a agosto 2021 por causa da pandemia do Covid-19, mas continuamos com o atendimento remoto e demos ênfase ao site/streaming da Cinemateca Pernambucana neste período.

Gestão e estrutura administrativa

A instituição tem autonomia em sua gestão ou ela é conectada a outro órgão?

A Cinemateca Pernambucana é um aparelho de cultura dentro da Fundação Joaquim Nabuco.

A instituição é estruturada em setores? (Por exemplo: administração; conservação; restauração; pesquisa; etc.)

Sim

Não

Em caso positivo, listar brevemente os setores que a compõem

Hoje funcionamos com coordenação, educativo/mediação, produção e suporte técnico.

Em caso negativo, explicar brevemente como funciona a estrutura administrativa da instituição

Qual ou quais são as fontes de renda mantenedoras da instituição?

O orçamento da Cinemateca Pernambucana está dentro do orçamento da Fundação Joaquim Nabuco que vem do Ministério da Educação

O recurso recebido é suficiente para atender as demandas da instituição?

Sim

Não

Em caso de resposta negativa, escreva quais atividades e/ou setores mais prejudicados pelas limitações financeiras.

Conservação, restauro, preservação digital e educativo.

Composição de quadro de funcionários

Quantos profissionais compõem o corpo de funcionário?

4

Liste, por favor, o número de funcionários concursados, o número de funcionários terceirizados e o número de funcionários com cargo de comissão

0 servidores, 3 terceirizados e 1 cargo comissionado.

Quantos dentre eles possuem ensino superior?

Todos

Liste, por favor, as áreas de formação dos funcionários citados acima

Jornalismo, Cinema e Audiovisual, História

Qual a média salarial dos funcionários diretamente ligados aos cuidados e gestão do acervo?

R\$ 1.500,00

Os funcionários realizaram algum tipo de curso diretamente ligado à área de preservação, custeado pela instituição?

- Sim
- Não

Em caso positivo qual a frequência da realização destes cursos? (levando-se em consideração a participação de um mesmo funcionário ao longo do tempo)

- Alta (anual)
- Regular (a cada 2-3 anos)
- Baixa (a cada 5 anos ou menos)

Características do acervo

Descreva brevemente o tipo de acervo abarcado pela instituição

O acervo atual da Cinemateca Pernambucana está dividido em dois segmentos. O primeiro chamamos de artefatos e é formado por cartazes, livros, figurinos, roteiros, recortes de jornais, além de equipamentos, como câmeras e acessórios. O segundo é o Segmento Fílmico, composto pelos filmes em formato digital coletados e disponibilizados para consulta presencial ou via internet no portal da Cinemateca Pernambucana além de obras em película, mídias magnéticas e mídias ópticas.

Descreva brevemente, por favor, como é feito o processo de incorporação de novos itens ao acervo

O acervo da Cinemateca Pernambucana é dinâmico e permanentemente atualizado. Para isso, mantemos contato com realizadores locais continuamente. Temos alguns critérios para a incorporação desse material:

- Ter relevância histórica e/ou técnica para a cinematografia do estado;
- Formato mínimo em H264;
- Ter participado de ao menos 3 festivais;
- Ter sido premiado por alguma lei de incentivo;
- Ter sido exibido comercialmente;
- Pelo menos 50% de pernambucanos na equipe;
- Repercussão Midiática;

Os filmes precisam atender ao menos 3 desses parametros. Também damos prioridade para longas digitais.

O acesso ao acervo fílmico é via web e/ou presencial de acordo com os termos de cessão firmados.

Se possível liste, por favor, os números atuais ligados ao acervo. (Ex: número de filmes super-8, 16mm, 35mm, fitas VHS, etc)

Trabalhos Acadêmicos - 76 Rolos de Filmes - Películas (35mm/16mm) -117 Mídias Magnéticas (Betacam, DVCam, MiniDV, VHS, U_Matic) - 465 Discos Digitais (CD, DVD) - 350 Roteiros originais - 35 Cartazes - 87 Livros, revistas, manuais - 120 Catálogos - 114 Artefatos (Peças Museológicas/ Equipamentos/Figurinos/Adereços) - 57

Os rolos de filme são acondicionados em estojos de polietileno?

- Sim
- Não
- Parcialmente (parte do acervo sim, outra parte não)

A instituição tem estrutura e profissionais para trabalhar no restauro de filmes?

Sim

Não

A instituição possui equipamentos para telecinagem dos filmes do acervo?

Sim

Não

Existe uma comissão interna que pode ser consultada no caso de necessidade de descarte de algum item do acervo?

Sim

Não

Em caso de resposta negativa, quem é a pessoa responsável pela tomada dessas decisões?

A Coordenação _____

Dificuldades

Gestão de preservação fílmica no NE

<https://docs.google.com/forms/u/0/d/1KOuceSX9Fj-tR5I7uAzC-qG4...>

Liste, por favor, as três maiores dificuldades relacionadas à gestão do acervo da sua instituição

Falta de pessoal e financiamento, além da burocracia enfrentada em órgãos públicos para ampliar a equipe e digitalizar filmes. Divulgação das ações e atividades da Cinemateca Pernambucana.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

APÊNDICE D - QUESTIONÁRIO GESTÃO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL / CINEMATECA DA BAHIA (2022)

Gestão de preservação audiovisual no Nordeste

<https://docs.google.com/forms/u/0/d/10njVdImMZguWfAbHvmqNVr6...>

Gestão de preservação audiovisual no Nordeste

Olá, obrigada por responder ao nosso questionário!

As perguntas aqui dispostas foram desenvolvidas pela pesquisadora Moema Pascoini. Algumas delas também foram retiradas e/ou adaptadas do Formulário de Maturidade Tecnológica do IBRAM. Nenhuma das perguntas tem resposta obrigatória. Caso ela não corresponda à realidade da sua instituição, pode escrever "não corresponde", em caso de resposta dissertativa, ou simplesmente pular a questão em caso de múltipla escolha.

A maioria das perguntas foram elaboradas para serem respondidas com opções de múltipla escolha visando a agilidade na hora do preenchimento. Quanto mais perguntas forem respondidas, mais completo será o nosso diagnóstico final.

Agradeço o tempo que você está dedicando a este estudo e a contribuição oferecida à nossa pesquisa!

Obrigada!

E-mail *

cinematecadabahia@funceb.ba.gov.br

Características

Nome da instituição

[Fundação Cultural do Estado – Diretoria de Audiovisual – Coordenação Cinemateca da Bahia](#)

Ano de fundação da instituição

[FUNCEB – 1974 – DIMAS – 1976 – Cinemateca da Bahia 2018](#)

Qual o objetivo central da instituição?

A Diretoria de Audiovisual (DIMAS) é uma unidade técnica da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) responsável por pensar, em diálogo permanente com os agentes da área, planejar e executar as políticas para o Audiovisual da Bahia. A Cinemateca da Bahia coordenação da Diretoria, tem como objetivo central salvaguardar a memória audiovisual do Estado.

A instituição conta com sede própria?

A DIMAS possui sede própria localizada no Centro Histórico de Salvador e a Cinemateca dispõe de 5 salas para os itens de acervo e processamento técnico.

O local possui infraestrutura de conservação?

- Sim
 Não

Em caso de resposta positiva, descreva brevemente como é formada essa infraestrutura.

Dispomos de salas refrigeradas, com utilização de desumidificadores.

Existe um sistema de combate a incêndios implementado?

- Sim
 Não

Em caso de resposta positiva, descreva brevemente como é formado esse sistema.

Não se aplica. O prédio possui extintores de incêndio em todos os andares.

Há separação de depósitos para os diferentes materiais que compõem o acervo?

- sim
- não
- Parcialmente (alguns materiais possuem depósitos separados)

Em caso de resposta positiva, descreva brevemente como os depósitos são divididos

Trabalhamos com 4 reservas técnicas: Películas; Películas com estado de deterioração 3cxxx; Fitas Magnéticas e discos; e Suporte em Papel.

Já houve algum período de interrupção do funcionamento da instituição?

- Sim
- Não

Em caso positivo descreva brevemente, por favor, quando ocorreu, por quanto tempo isso se deu e o principal motivo para a paralisação das atividades

Durante a pandemia, respeitando os decretos do Governo do Estado, tal qual do Município.

Difusão

A instituição é aberta à visitação pública?

- Sim
 Não

Em caso de resposta positiva, qual o número médio anual de visitantes? (considerar período antes da pandemia)

- Até 2.000 visitantes/ano
 De 2.0001 a 10.000 visitantes/ano
 De 10.001 a 100.000 visitantes/ano
 Mais de 100.001 visitantes/ano

O material do acervo é utilizado para exposições ou mostras?

- Sim
 Não

A instituição possui site próprio?

- Sim
 Não

Se sim, esse site é atualizado?

- Não possui site
- Possui site não atualizado
- Possui site parcialmente atualizado
- Possui site atualizado

O site disponibiliza acesso digital aos acervos institucionais?

- Disponibiliza de 0% a 25% do acervo
- Disponibiliza de 26% a 50% do acervo
- Disponibiliza de 51% a 75% do acervo
- Disponibiliza de 76% a 100% do acervo

A instituição possui redes sociais?

- Sim
- Não

Em caso positivo assinale as plataformas utilizadas

- Facebook
- Youtube
- Vimeo
- Instagram
- Tik Tok
- Outro: Existem as redes da FUNCEB, cuja divulgação abarca a Diretoria. _____

Gestão e estrutura administrativa

A instituição é ligada a algum órgão público?

É um acervo salvaguardado pelo governo do Estado da Bahia. _____

A instituição é estruturada em setores? (Por exemplo: administração; conservação; restauração; pesquisa; etc.)

- Sim
- Não

Em caso positivo, listar brevemente os setores que a compõem

À DIMAS está dividida em coordenações, a saber:
Cinemateca da Bahia - Sala de Cinema Walter da Silveira;
Exibição e Difusão - Circuito Luiz Orlando;
Fomento;
Bahia Film Commission – Núcleo de Apoio a Produção;
Administrativo Financeiro.
Todas as coordenações realizam serviços para o público externo, tal qual, para as demais coordenações.

Em caso negativo, explicar brevemente como funciona a estrutura administrativa da instituição

Não se aplica.

Qual ou quais são as fontes de renda mantenedoras da instituição?

Governo do Estado da Bahia.

O recurso recebido é suficiente para atender as demandas da instituição?

Sim

Não

Em caso de resposta negativa, liste as atividades e/ou setores mais prejudicados pelas limitações financeiras.

Todas as atividades relacionadas ao audiovisual são extremamente dispendiosas, uma das características que parece constituir o campo da memória é a constante necessidade de maiores investimentos. A realização de restauro, por exemplo, é extremamente laboriosa, necessita de tecnologia apropriada e custosa.

A instituição possui sistema de documentação museológica? (Existência de um sistema implementado de documentação museológica dos acervos da instituição, com a definição dos procedimentos e padrões a serem adotados. OBS: Esse sistema não pressupõe a existência de um software de documentação.)

Sim

Não

Em caso positivo assinale quais sistemas são aplicados.

- Política de acervo
- Normalização de procedimentos de catalogação (manuais)
- Vocabulário controlado
- Atribuição de número de registro
- Inventário
- Ficha Catalográfica
- Controle de localização dos itens
- Digitalização do acervo

Como funciona a comunicação interna entre os funcionários em prol da gestão da informação e da documentação museológica?

- Não há processos de comunicação formalizados ou planejados institucionalmente
- A comunicação ocorre espontaneamente, de acordo com os interesses dos responsáveis
- A comunicação é parcialmente planejada
- A comunicação é completamente institucionalizada e planejada

Existem reuniões periódicas entre as diferentes equipes/funcionários da instituição?

- Não existem reuniões
- É realizada ao menos uma reunião semestral
- São realizadas de duas a 5 reuniões semestrais
- São realizadas seis ou mais reuniões semestrais

Quanto computadores a instituição possui?

- 0
- 1 a 10
- 11 a 50
- mais de 50

Como se encontra o estado de funcionamento desses computadores?

- Bom estado de funcionamento
- Estado mediano de funcionamento
- Estado precário de funcionamento

Alguma das máquinas é dedicada apenas à gestão do acervo do museu?

- Sim
- Não

A instituição possui servidor para armazenagem de dados dos seus acervos digitais?

- Sim
- Não

Qual a qualidade da conexão com a internet que a instituição possui?

- Não possui conexão com internet
- Conexão de baixa qualidade
- Conexão de qualidade mediana
- Conexão de alta qualidade

A instituição possui equipe própria para o gerenciamento de TI?

Sim

Não

Composição de quadro de funcionários

Quantos profissionais compõem o corpo de funcionário?

Dimas - 31 profissionais; Coordenação Cinemateca da Bahia – 5 profissionais; Apoio constante e contínuo de outras coordenações - 3 profissionais.

Liste, por favor, o número de funcionários concursados, o número de funcionários terceirizados, o número de funcionários com cargo de comissão e o número de estagiários.

Funcionários:

Concursados – 02

REDA - 08

Terceirizados – 15

Cargo comissionado – 11

Estagiários – 2

Primeiro Emprego - 1

Quantos dentre eles possuem ensino superior?

Não disponho dessa informação acerca de todos os profissionais da Diretoria.

Liste, por favor, as áreas de formação dos funcionários citados acima

Todavia, podemos falar especificamente dos/das profissionais que atendem à Cinemateca:

1 formação em Ciências Sociais;

1 formação em Museologia;

1 formação técnica no campo da conservação preventiva para suporte em película;

2 em formação em Museologia e Bacharelado em Artes concentração em Cinema.

Qual a média salarial dos funcionários diretamente ligados aos cuidados e gestão do acervo?

Aproximadamente de 1 a 3 salários mínimo.

Os funcionários realizaram algum tipo de curso, diretamente ligado à área de preservação, custeado pela instituição?

Sim

Não

Em caso positivo, qual a frequência da realização destes cursos? (Levando-se em consideração a participação de um mesmo funcionário ao longo do tempo)

Alta (anual)

Regular (a cada 2-3 anos)

Baixa (a cada 5 anos ou menos)

Características do acervo

Descreva brevemente o tipo de acervo abarcado pela instituição

A Cinemateca da Bahia abriga hoje itens como películas de 35, 16 e 8 mm, incluindo super 8, fitas VHSs e SVHSs, U-Matic, Betacam 30 e 90, DVCam, MiniDV e HDcam, DVDs e BLU-RAYS, Cartazes, Fotografias, Negativos, Roteiros, Livros, Revistas, Catálogos e documentos audiovisuais.

Descreva brevemente, por favor, como é feito o processo de incorporação de novos itens ao acervo

Os acervos da Cinemateca da Bahia são formados por transferência, na forma de comodato ou incorporação, compra, permuta e doação, a fim de atender aos fins da Administração Pública do Estado da Bahia. A aquisição de acervo será realizada a partir de proposição de quaisquer entes para posterior análise da pertinência e emissão de parecer da Diretoria de Audiovisual a ser encaminhados para a Secretária de Cultura do Estado da Bahia, a Fundação Cultural do estado da Bahia e o Conselho Participativo desta Coordenação.

Se possível liste, por favor, os números atuais ligados ao acervo. (Ex: número de filmes super-8, 16mm, 35mm, fitas VHS, materiais correlatos, etc)

Destacamos que parte do acervo ainda se encontra em fase inicial de tratamento. O acervo possui hoje aproximadamente 10.048 itens, são eles: 1.500 itens no formato VHS e SVHS; 86 itens no formato de U-Matic; 61 itens de Betacam 30; 53 itens de Betacam 90; 25 itens de DVCam; 5.000 itens em formato de DVD; 35 unidades em formato de BLU-RAY; 1.027 itens bibliográficos; 1.171 itens de periódicos; 1090 itens de Cartazes.

Qual o número total de peças do acervo?

- Até 499 itens no acervo
- De 500 a 999 itens no acervo
- De 999 a 4.999 itens no acervo
- Mais de 5.000 itens no acervo

Qual porcentagem do acervo está inventariada?

- 0% a 25%
- 26% a 50%
- 51% a 75%
- 76% a 100%

A instituição tem estrutura e profissionais para trabalhar no restauro de filmes?

- Sim
- Não

A instituição possui equipamentos para telecinagem (digitalização) do material em película do acervo?

- Sim
- Não

Existe uma comissão interna que pode ser consultada no caso de necessidade de descarte de algum item do acervo?

- Sim
- Não

Em caso de resposta negativa, como são realizadas essas decisões?

É prevista a constituição de Comissão de Descarte com pelo menos 3 profissionais de reconhecida expertise no campo.

Gestão do acervo

A documentação institucional adota modelo conceitual/ontologias segundo padrões nacionais ou internacionais?

- Foi considerada a implementação de um modelo conceitual/ ontologia mas não foi implementado
- Foi adotado parcialmente um sistema conceitual / ontologia
- É utilizado um modelo conceitual / ontologia
- Não sei

A instituição possui plano museológico estabelecido e atualizado?

- Não possui plano museológico
- Possui um plano museológico parcialmente sistematizado e atualizado e não segue nenhuma orientação, política nacional, setorial ou programa estratégico.
- Possui um plano museológico parcialmente sistematizado e atualizado que segue algumas diretrizes, políticas nacionais, setoriais ou programa estratégico
- Possui um plano museológico sistematizado e atualizado e segue alguma diretriz, política nacional, setorial ou programa estratégico

Como são determinados os processos de gerenciamento de informações dos acervos digitais da instituição?

- Não existem processos formalizados para a gestão da informação
- As ações desenvolvidas para a gestão da informação acontecem espontaneamente, de acordo com os interesses/necessidades de cada funcionário.
- As ações voltadas à gestão da informação sobre os acervos estão parcialmente institucionalizadas.
- Os processo de uso e partilhamento de responsabilidades sobre a gestão da informação na instituição são institucionalizados e todos os envolvidos têm clareza de suas funções

A instituição realiza parcerias para a gestão dos acervos digitais?

- Não.
- As parcerias externas acontecem de forma intermitente e sem planejamento, dependendo de ações individuais dos funcionários para serem realizados.
- As parcerias externas acontecem de forma parcialmente institucionalizada. Os parceiros são reconhecidos pela direção do museu como interlocutores; os processos de gestão e comunicação dos acervos têm um planejamento mínimo, mas ainda acontecem de forma episódica.
- As parcerias externas são institucionalizadas e previamente planejadas. Os funcionários e a direção estão cientes da parceria e os parceiros são interlocutores reconhecidos. As ações acontecem de forma periódica.

A instituição utiliza algum tipo de modelo de metadados padronizado para a realização da catalogação do acervo, segundo padrões existentes e validados nacionalmente e/ou internacionalmente?

- A instituição não utiliza padrão de metadados
- A instituição utiliza parcialmente padrão de metadados
- A instituição utiliza padrão de metadados
- Não sei

A instituição utiliza algum software de acervos?

- Não utiliza software
- Utiliza. O software utilizado está parcialmente operante.
- Utiliza. O software utilizado está operante.
- Não sei

Em caso positivo, descreva brevemente qual software é utilizado e se necessita licença paga para o seu uso.

Caso não utilize, responda o motivo:

- A instituição não conta com verba para aquisição/pagamento do software
- A instituição não vê necessidade de utilização deste tipo de ferramenta
- O assunto ainda não foi discutido pela instituição

Qual a porcentagem do acervo que está em situação de propriedade regularizada? (própria, comodato, empréstimo)

- 0% a 25%
- 26% a 50%
- 51% a 75%
- 75% a 100%

A instituição possui direito de imagem sobre o acervo?

- Sim
- Não
- Parcialmente

Qual a porcentagem do acervo que está digitalizada?

- 0 a 25%
- 26% a 50%
- 51% a 75%
- 76% a 100%

Qual a qualidade dessa digitalização?

- baixa
- média
- alta
- Não sei responder

Qual a porcentagem das imagens digitalizadas que estão identificadas e catalogadas?

- 0 a 25%
- 26% a 50%
- 51% a 75%
- 76% a 100%
- Não sei responder

Dificuldades

Liste, por favor, as três maiores dificuldades relacionadas à gestão do acervo da sua instituição

A Cinemateca ainda entrará no seu quarto ano de implantação, dentre esses, 3 anos de acometimento de uma pandemia mundial. Boa parte do planejamento não foi possível de ser realizado, todavia segue sendo executado com maior lentidão do que o previsto.

Uma outra dificuldade exponencial é realizar a aquisição de material no território nacional. Com a paralisação de algumas atividades e fornecimento de material pela Cinemateca Brasileira, existe uma verdadeira caça ao tesouro para encontrar materiais como película transparente, Estojos adequados, dentre uma diversidade de outros materiais. Bem como, prestadores e prestadoras de serviço especializado que possuam residência na cidade de Salvador.

Por fim, as dificuldades estruturais. Os benefícios e os malefícios de estar situado em um prédio histórico próximo a praia.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

APÊNDICE E - QUESTIONÁRIO GESTÃO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL / CINEMATECA DA BAHIA (2024)

Gestão de preservação fílmica no NE

<https://docs.google.com/forms/u/0/d/1KOuceSX9Fj-tR5I7uAzC-qG4...>

Gestão de preservação fílmica no NE

Olá, obrigada por responder o nosso formulário!

As perguntas aqui dispostas foram desenvolvidas pela pesquisadora Moema Pascoini. Algumas delas também foram retiradas e/ou adaptadas do Formulário de Maturidade Tecnológica do IBRAM.

Esta é a segunda fase da nossa pesquisa e envolve a conferência do mesmo formulário, 02 anos após a primeira aplicação do mesmo. Nossa intenção é a de verificar o que mudou ou foi alterado na instituição nesse período de tempo.

Pedimos para que responda apenas às questões onde houve alguma alteração que mudaria a resposta da mesma. As demais podem ficar em branco.

Agradecemos mais uma vez o tempo dedicado a este estudo e a contribuição à nossa pesquisa.

Obrigada!

E-mail *

pedro.caribe@funceb.ba.gov.br

Características

Nome da instituição *

Fundação Cultural do Estado – Diretoria de Audiovisual – Coordenação Cinemateca da Bahia

Ano de fundação da instituição

FUNCEB – 1974 – DIMAS – 1976 – Cinemateca da Bahia 2018

Qual o objetivo central da instituição?

A Diretoria de Audiovisual (DIMAS) é uma unidade técnica da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) responsável por pensar, em diálogo permanente com os agentes da área, planejar e executar as políticas para o Audiovisual da Bahia. A Cinemateca da Bahia coordenação da Diretoria, tem como objetivo central salvaguardar a memória audiovisual do Estado

A instituição conta com sede própria?

Não. o prédio ocupado pela DIMAS pertence ao IPAC (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural)

O local possui infraestrutura de conservação?

Sim

Não

Em caso de resposta positiva, descreva brevemente como é formada essa infraestrutura.

Dispomos de salas refrigeradas, com utilização parcial de desumidificadores.

Existe um sistema de combate a incêndios implantado?

Sim

Não

Em caso de resposta positiva, descreva brevemente como é formado esse sistema.

O prédio possui extintores de incêndio em todos os andares.

Já houve algum período de interrupção do funcionamento da instituição?

Sim

Não

Em caso positivo escreva brevemente, por favor, quando ocorreu, por quanto tempo isso se deu e o principal motivo para a paralisação das atividades

Gestão e estrutura administrativa

A instituição tem autonomia em sua gestão ou ela é conectada a outro órgão? (melhorar pergunta)

A Cinemateca é a denominação do acervo sob salvaguarda da DIMAS, uma unidade da FUNCEB, que por sua vez, é uma autarquia da Secretaria de Cultura da Bahia.

A instituição é estruturada em setores? (Por exemplo: administração; conservação; restauração; pesquisa; etc.)

Sim

Não

Em caso positivo, listar brevemente os setores que a compõem

Em caso negativo, explicar brevemente como funciona a estrutura administrativa da instituição

A DIMAS é composta por um (a) Diretor (a), um (a) Vice-diretoria; Secretaria; Coordenação Financeira Administrativa; Assessoria de Políticas Públicas e Mercado; Assessoria de Preservação e Memória; Núcleo de Apoio à Produção (NAP) - Setor de Vídeo; Setor de Impressos; Setor de Películas; Sala Walter da Silveira; e Bahia Films Comission.

Qual ou quais são as fontes de renda mantenedoras da instituição?

A Cinemateca não tem fonte de renda, ela tem recursos oriundos das administração pública e Lei Paulo Gustavo

O recurso recebido é suficiente para atender as demandas da instituição?

- Sim
- Não

Em caso de resposta negativa, escreva quais atividades e/ou setores mais prejudicados pelas limitações financeiras.

Todas as atividades carecem igualmente de recursos

Composição de quadro de funcionários

Quantos profissionais compõem o corpo de funcionário?

Todos os servidores da DIMAS estão implicados direta ou indiretamente no acervo que compõe a Cinemateca, seja na preservação, difusão, questões administrativas, análise de mercado, enfim, está integrada à instituição

Liste, por favor, o número de funcionários concursados, o número de funcionários terceirizados e o número de funcionários com cargo de comissão

Não há funcionários concursados. Os terceirizados compõe o quadro de auxiliar técnico administrativo. 5 Reda (Regime Especial Administrativo), e 11 Comissionados

Quantos dentre eles possuem ensino superior?

12

Liste, por favor, as áreas de formação dos funcionários citados acima

Museologia
Formação técnica no campo da conservação preventiva para suporte em película;
Bacharelado em Artes concentração em Cinema
Comunicação Social
Pedagogia
Administração
Cinema e Audiovisual

Qual a média salarial dos funcionários diretamente ligados aos cuidados e gestão do acervo?

1 a 3 salários mínimos

Os funcionários realizaram algum tipo de curso diretamente ligado à área de preservação, custeado pela instituição?

- Sim
- Não

Em caso positivo qual a frequência da realização destes cursos? (levando-se em consideração a participação de um mesmo funcionário ao longo do tempo)

- Alta (anual)
- Regular (a cada 2-3 anos)
- Baixa (a cada 5 anos ou menos)

Características do acervo

Descreva brevemente o tipo de acervo abarcado pela instituição

A Cinemateca da Bahia abriga hoje itens como películas de 35, 16 e 8 mm, incluindo super 8, fitas VHSs e SVHSs, U-Matic, Betacam 30 e 90, DVCam, MiniDV e HDcam, DVDs e BLU-RAYS, Cartazes, Fotografias, Negativos, Roteiros, Livros, Revistas, Catálogos e documentos audiovisuais.

Descreva brevemente, por favor, como é feito o processo de incorporação de novos itens ao acervo

A Cinemateca da Bahia abriga hoje itens como películas de 35, 16 e 8 mm, incluindo super 8, fitas VHSs e SVHSs, U-Matic, Betacam 30 e 90, DVCam, MiniDV e HDcam, DVDs e BLU-RAYS, Cartazes, Fotografias, Negativos, Roteiros, Livros, Revistas, Catálogos e documentos audiovisuais.

Os acervos da Cinemateca da Bahia são formados por transferência, na forma de comodato ou incorporação, compra, permuta e doação, a fim de atender aos fins da Administração Pública do Estado da Bahia. A aquisição de acervo será realizada a partir de proposição de quaisquer entes para posterior análise da pertinência e emissão de parecer da Diretoria de Audiovisual a ser encaminhados para a Secretária de Cultura do Estado da Bahia, a Fundação Cultural do estado da Bahia e o Conselho Participativo desta Coordenação.

Se possível liste, por favor, os números atuais ligados ao acervo. (Ex: número de filmes super-8, 16mm, 35mm, fitas VHS, etc)

A Cinemateca da Bahia abriga hoje itens como películas de 35, 16 e 8 mm, incluindo super 8, fitas VHSs e SVHSs, U-Matic, Betacam 30 e 90, DVCam, MiniDV e HDcam, DVDs e BLU-RAYS, Cartazes, Fotografias, Negativos, Roteiros, Livros, Revistas, Catálogos e documentos audiovisuais. Os acervos da Cinemateca da Bahia são formados por transferência, na forma de comodato ou incorporação, compra, permuta e doação, a fim de atender aos fins da Administração Pública do Estado da Bahia. A aquisição de acervo será realizada a partir de proposição de quaisquer entes para posterior análise da pertinência e emissão de parecer da Diretoria de Audiovisual a ser encaminhados para a Secretária de Cultura do Estado da Bahia, a Fundação Cultural do estado da Bahia e o Conselho Participativo desta Coordenação.

Destacamos que parte do acervo ainda se encontra em fase inicial de tratamento. O acervo possui hoje aproximadamente 10.048 itens, são eles: 1.500 itens no formato VHS e SVHS; 86 itens no formato de U-Matic; 61 itens de Betacam 30; 53 itens de Betacam 90; 25 itens de DVCam; 5.000 itens em formato de DVD; 35 unidades em formato de BLU-RAY; 1.027 itens bibliográficos; 1.171 itens de periódicos; 1090 itens de Cartaze

Os rolos de filme são acondicionados em estojos de polietileno?

- Sim
- Não
- Parcialmente (parte do acervo sim, outra parte não)

A instituição tem estrutura e profissionais para trabalhar no restauro de filmes?

Sim

Não

A instituição possui equipamentos para telecinagem dos filmes do acervo?

Sim

Não

Existe uma comissão interna que pode ser consultada no caso de necessidade de descarte de algum item do acervo?

Sim

Não

Em caso de resposta negativa, quem é a pessoa responsável pela tomada dessas decisões?

A direção da DIMAS _____

Dificuldades

Gestão de preservação fílmica no NE

<https://docs.google.com/forms/u/0/d/1KOuceSX9Fj-tR5I7uAzC-qG4...>

Liste, por favor, as três maiores dificuldades relacionadas à gestão do acervo da sua instituição

Recursos, infraestrutura física e pessoal

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

APÊNDICE F – TERMO DE LICENÇA / PROJETO *CINEMAQUINA*



Termo de autorização de Uso de Obra Intelectual de Terceiros

Identificação

Autor / Detentor : _____

RG: _____ CPF: _____

Telefone: _____ Bitola do filme: _____

Título (s) do (s) filme (s) ou descrição: _____

Declaração Não-Exclusiva de Uso e Veiculação

O referido autor/detentor de direitos:

a) Declara que detém o direito patrimonial da(s) obra(s) aqui listadas e que concede os direitos contidos nesta licença em relação a(s) mesma(s). Declara também que a entrega do(s) filme(s) não infringe(m) os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade e que todos os esforços foram feitos para a identificação da(s) mesma(s).

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos patrimoniais, declara que obteve autorização do detentor dos direitos para conceder ao projeto *Cinemáquina: Memória em Movimento* (representado por Moema Pascoini Barreto) os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no(s) material (materiais) entregue(s).

Termo de Autorização

Na qualidade de titular dos direitos patrimoniais do conteúdo supracitado, autorizo o projeto *Cinemáquina: Memória em Movimento* representado por **Moema Pascoini Barreto**,

brasileira, diretora de fotografia, residente e domiciliada à Rua

11, e e-mail: cinemaquina@protonmail.com a disponibilizar a obra, gratuitamente, no espaço virtual institucional do projeto (*website*), estando o mesmo vinculado ou não com uma instituição cultural, de acordo com a licença pública **Creative Commons Licença 3.0 Unported** por mim declarada sob as seguintes condições:

Permitir uso comercial de sua obra?

- Sim
 Não

Permitir alterações em sua obra?

- Sim
 Sim, contanto que outros compartilhem pela mesma licença
 Não

A obra continua protegida por Direito Autoral e/ou por outras leis aplicáveis. Qualquer uso da obra que não o autorizado sob esta licença ou pela legislação autoral é proibido.

Local

___/___/___

Data

 Assinatura autor e /ou detentor de direitos

Apoio

Este projeto é selecionado

◀ IN : M A O U I N A

RUMOS
 Itaú Cultural

APÊNDICE I – FICHA DE DEPÓSITO / PROJETO *CINEMAQUINA*



Depósito/ Digitalização de Filmes Domésticos

O recolhimento das seguintes informações é de fundamental importância para a catalogação dos filmes domésticos no **Projeto Cinemáquina**. Por favor, preencha com dados disponíveis e sinta-se livre para complementar com informações de acordo com a sua conveniência.

Nome completo do depositante:

Endereço:

Telefone:

E-mail:

Profissão:

Nome e contato de outros familiares que possam responder pelos filmes:

Liste o nome das pessoas que aparecem nas imagens, o grau de parentesco e profissão:

Existe alguma informação sobre as situações e/ou locais filmados?

Quem era a pessoa responsável pelas filmagens?





Depósito/ Digitalização de Filmes Domésticos

Qual era o equipamento utilizado?

Onde eram revelados os filme?

Existe alguma lembrança da projeção dos filmes?

Alguma outra informação que queira acrescentar?



APÊNDICE J – FICHA DE ANÁLISE / PROJETO CINEMAQUINA**Ficha de análise****1_Contexto****1_a_Produtor**

Nome:

Ano e local de nascimento:

Amador Profissional

Profissão:

Empresa produtora:

1_b_Histórico familiar

Origens :

Ascendentes e descendentes:

1_c_Histórico da Empresa Produtora

Origem:

Local:

Atuação profissional:



1_d_Informações Técnicas

Câmera:

Negativo:

Forma de revelação:

1_d_Condições do depósito/digitalização

Nome do depositante e detentores dos direitos patrimoniais:

Data de chegada:

Data de catalogação:

Listagem dos filmes depositados:





2_Análise de conteúdo e formas de expressão

2_a_Descrição de conteúdo





2_b_Indexação

Termos descritores:

Descritores secundários:

Termos geográficos:

3_Ficha catalográfica





4. Anotações Técnicas

Rolo	Número do rolo
M	Comprimento do rolo
E	Quantidade de emendas não originais
P	Defeitos de perfuração
RE	Riscos na emulsão
RS	Riscos no suporte
EC	Encolhimento
A	Abaulamento
S	Sulfuração
F	Fungos ou Bolor
DE	Desprendimento emulsão
H	Hidrólise
GT	Grau Técnico
PJ	Possibilidade de projeção
PT	Possibilidade de Telecinagem



4.a _Observações Técnicas

A. Suporte

B, Emulsão

C. Imagem

D. Som



ANEXO A – EMENTA DISCIPLINA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL (AESO)

CENTRO UNIVERSITÁRIO AESO BARROS MELO - UNIAESO			
CURSO: CINEMA E AUDIOVISUAL			
PLANO DE ENSINO: DISCIPLINA – PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL			
CARGA HORÁRIA: 33 h	Teoria: 25hs	Prática: 8hs	Extensão: 0hs
PERÍODO: 7º			
1. EMENTA:			
<p>Como uma das tantas formas em que é possível produzir e reproduzir memórias, o cinema se apresenta como um importante campo. Além disso, o próprio cinema se torna objeto da memória. A preservação da memória do cinema é importante para conhecermos também a sua história, de seu desenvolvimento enquanto arte, a sua linguagem e a sua relação com os contextos históricos. Neste sentido a disciplina promove um aprofundamento sobre estas e outras questões relativas à preservação e restauração de nosso acervo audiovisual.</p>			
2. OBJETIVOS:			
<p>O foco principal é permitir que o aluno reconheça os processos de restauração de filmes de acervos em estado avançado de deterioração, a transferência de materiais em suporte de nitrato de celulose para suporte de segurança (poliéster) e a confecção de cópias (matrizes ou reproduções para empréstimo), até chegar aos dias de hoje, com as digitalizações de acervos, e a recuperação de cópias analógicas.</p>			
3. CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:			
<p>Estudo sobre os arquivos de filme; A preservação audiovisual enquanto aspecto da política cultural; Restauração e preservação: uma nova dimensão da criação estética e artística; O papel da FIAF na preservação de filmes; A criação de uma nova prática: os laboratórios de restauração; A restauração na era digital; A restauração do filme "Limite": uma experiência representativa; Cinema de arquivo e arquivo de cinema As nossas matrizes Estudo dos principais acervos, referência cinemateca Brasileira e Pernambucana A perspectiva da preservação do audiovisual no Brasil Centro de documentação CEDOC emissoras televisivas Preservação de arquivos sonoros.</p>			
4. MÉTODOS E TÉCNICAS:			
<p>Aulas expositivas dialogadas. Leitura e discussão de material bibliográfico. Exibição de filmes, nos quais são trabalhadas, de maneira diferenciada, as noções de preservação e restauração. Seminários.</p>			
5. FORMAS DE AVALIAÇÃO:			
<p>1ª Etapa: Duas avaliações: uma prova e um trabalho. 2ª Etapa: Uma prova individual.</p>			
6. BIBLIOGRAFIA BÁSICA:			
<p>MARNER, Terence. A realização cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 2014. 207p. (Coleção Arte & Comunicação, 2).</p> <p>MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006. 432p. (Coleção campo imagético).</p>			

ANEXO B – RESPOSTA DA SECULT DO CEARÁ AO OFÍCIO ENVIADO

Ofício nº 10/2023 / CCAVI / SECULT CE

Fortaleza-CE, 30 de outubro de 2023

À Senhora

Moema Pascoini

Doutoranda da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais(UFMG)

Assunto: Resposta ao ofício com dúvidas sobre preservação audiovisual.

Ao cumprimentá-la cordialmente, a Secretaria da Cultura do Ceará, por meio da Coordenadoria de Cinema e Audiovisual, apresenta abaixo esclarecimentos em resposta às dúvidas encaminhadas sobre as ações realizadas pela Secult Ceará em preservação audiovisual, para auxiliar na pesquisa de doutorado da pesquisadora, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Nazario, e vinculada à Escola de Belas Artes da UFMG:

Houve, em algum momento, algum projeto da Secretaria de Cultura ou de qualquer órgão estadual para a preservação audiovisual?

No histórico dos editais de Cinema e Vídeo da Secult Ceará, a XIII edição deste Edital incluiu uma categoria de apoio à Organização e Distribuição de Acervo Destinado a Cineclubes. Nos demais anos, os Editais ficaram focados em categorias de produção, cineclubes e formação.

Há algum planejamento futuro ou projeto acontecendo neste momento para a preservação audiovisual?

Desde o início de 2023, a Coordenadoria de Cinema e Audiovisual está em diálogo com a Coordenadoria de Acervo e Pesquisa do Museu da Imagem e do Som (MIS), equipamento da Secult Ceará que integra a Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (Rece). O diálogo começou para pensar estratégias de políticas de acervos audiovisuais, sobretudo para a preservação de obras audiovisuais cearenses realizadas com recursos dos editais da Secult Ceará. O Cineteatro São Luiz, equipamento da Secult gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar, promoverá a inauguração, em novembro de 2023, de um espaço de memória audiovisual localizado no 5º andar do anexo do edifício. O espaço abrigará diversos

itens de cinema, adquiridos por meio de doações, como câmeras cinematográficas de 16 mm, 35 mm, traquitanas, equipamentos e publicações sobre a sétima arte, além de filmes em 16 mm, 35 mm e acervo digitalizado de mais de três milfilmes, muitos dos quais cearenses e brasileiros.

Existe dotação orçamentária dentro da pasta da secretaria para a preservação audiovisual?

O contrato de gestão do Museu da Imagem e Som (MIS) garante como meta para 2023-2024 a realização de ação de salvaguarda de 30.000 itens, ação de digitalização de 35.000 itens, além de 01 ação de política de acervo, possibilitando o acesso do público em geral aos conteúdos culturais, atuando na perspectiva da preservação e manutenção do patrimônio material e imaterial e no estabelecimento de diretrizes, normas e políticas para o gerenciamento dos acervos musealizados.

A preservação audiovisual aparece – de maneira específica – no Plano Estadual de Cultura?

No Plano Estadual da Cultura 2016-2023, a menção à preservação é em relação ao “patrimônio cultural cearense, resguardando os bens de natureza material e imaterial, os documentos históricos, acervos e coleções, formações urbanas e rurais, línguas e cosmologias indígenas, os sítios arqueológicos pré-históricos e as obras de arte, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência aos valores, identidades, ações e memórias dos diferentes grupos formadores da sociedade cearense”.

A Secretaria de Cultura já recebeu alguma demanda do setor audiovisual a respeito da preservação audiovisual?

Por meio das escutas da Lei Paulo Gustavo, o setor audiovisual cearense sugeriu a inclusão da categoria de acervos audiovisuais em um dos editais de audiovisual da Lei Paulo Gustavo.

Existe alguma legislação estadual voltada para a preservação audiovisual?

A Lei Estadual N. 17.857, de 29 de dezembro de 2021, instituiu o Programa Ceará Filmes – Programa Estadual de Desenvolvimento do Cinema e Audiovisual, que tem por objetivo geral o fomento ao desenvolvimento da produção do audiovisual cearense em conexão com a arte e a cultura digital, promovendo os processos de criação, formação, exibição, distribuição, preservação, pesquisa e intercâmbio. Preservação e memória é um dos sete eixos previstos da cadeia produtiva do Programa Ceará Filmes.

Há verba prevista para a preservação audiovisual no edital da Lei Paulo Gustavo?

Sim. No Edital de Premiação Cultural – Fomento à Exibição, Preservação e Empresas do Audiovisual Cearense, estamos prevendo a modalidade Preservação com a categoria “acervos audiovisuais” para 02 propostas de R\$ 130 mil cada para acervos audiovisuais cearenses que estejam em situação de risco ou vulnerabilidade, possua relevância artística, técnica, cultural e social na história do cinema e audiovisual cearense, e necessitem de atenção, no sentido de ações como: conservação, digitalização, restauração, catalogação, acondicionamento, revisão ou inspeção técnica, migração de formato, arrolamento e inventário.

A Secult Ceará espera ter sanado as dúvidas informadas no ofício da pesquisadora e se coloca à disposição para quaisquer outros esclarecimentos.

Atenciosamente,

Documento assinado digitalmente
 CAMILA VIEIRA DA SILVA
Data: 30/10/2023 11:58:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Camila Vieira da

Silva

Coordenadora

Coordenadoria de Cinema e Audiovisual - CCAVI
Secretaria da Cultura do Estado do Ceará - Secult Ceará

ANEXO C – RESPOSTA DA SECULT DE ALAGOAS AO OFÍCIO ENVIADO

Em Alagoas, o cenário cultural ganha novos contornos com o lançamento de editais destinados à produção audiovisual. Essas iniciativas, promovidas pela Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa (SECULT), visam estimular a criação e difusão de obras que expressem a riqueza e diversidade da identidade alagoana.

Uma característica singular desses editais é a exigência de que as produtoras, ao finalizar suas criações, realizem a prestação de contas por meio do envio das obras à SECULT. Esse procedimento não apenas assegura a transparência na utilização dos recursos públicos, mas também proporciona à sociedade a oportunidade de conhecer e apreciar as produções financiadas.

Ao enviar as obras à SECULT, as produtoras não apenas cumprem uma obrigação administrativa, mas também contribuem para a preservação e valorização do patrimônio cultural do estado. Isso porque as produções audiovisuais, uma vez entregues, passam a integrar o acervo do Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA).

O MISA desempenha um papel crucial na salvaguarda da memória audiovisual alagoana. Ao compilar e conservar as produções resultantes desses editais, o museu se torna um verdadeiro guardião das narrativas que moldam a identidade do estado. Documentários, curtas-metragens, e outros formatos audiovisuais tornam-se parte do legado cultural, proporcionando às gerações futuras um mergulho nas expressões artísticas e sociais do presente.

Além disso, a inclusão no acervo do MISA confere às produções uma visibilidade duradoura, permitindo que alcancem um público mais amplo e perpetuem sua relevância ao longo do tempo. Esse ciclo virtuoso fortalece não apenas o setor audiovisual em Alagoas, mas também enriquece o panorama cultural do estado, contribuindo para a construção de uma identidade cultural vibrante e dinâmica.

Dessa forma, os editais para a produção audiovisual, aliados à prática de enviar as obras à SECULT e integrar o acervo do MISA, estabelecem uma conexão significativa entre a criação contemporânea e a preservação do patrimônio cultural em Alagoas. Essa iniciativa não apenas impulsiona a produção artística local, mas também assegura que as narrativas e expressões únicas da região sejam perpetuadas para as gerações vindouras.

Paralelo a isso, as políticas de apoio à produção audiovisual estão inseridas no Plano Estadual de Cultura de Alagoas. Atualmente, o cenário cultural do Estado está passando por

uma renovação do Plano Estadual de Cultura. As mudanças propostas neste processo de atualização visam aprimorar e adequar as políticas culturais às demandas contemporâneas. Com a iminente entrada em vigência da versão renovada do plano, espera-se que as diretrizes para a produção audiovisual continuem a impulsionar a criatividade local, promovendo a transparência e enriquecendo a herança cultural de Alagoas para as próximas gerações.

Além disso, em Alagoas ainda não existe uma legislação específica que trate da preservação audiovisual. Nesse contexto, a SECULT desempenha o papel de cuidadora dessa demanda de modo discricionário. A ausência de uma legislação específica destaca a importância da atuação da SECULT na preservação e promoção do patrimônio audiovisual do Estado.

A abordagem discricionária da SECULT nesse sentido assegura que a preservação e inclusão de produções audiovisuais no acervo do MISA sejam conduzidas com flexibilidade e autonomia. Essa prática, embora não respaldada por uma legislação específica, destaca a relevância da atuação do órgão na salvaguarda da memória cultural por meio da preservação de obras audiovisuais.

Por fim, recentemente, foram lançados 07 editais (<http://cultura.al.gov.br/documentos/category/517-lei-paulo-gustavo-alagoas>) em Alagoas direcionados ao segmento audiovisual, sendo financiados com recursos provenientes da iniciativa Paulo Gustavo. Interessantemente, embora não haja um edital específico voltado diretamente para a preservação audiovisual, uma prática significativa está em vigor: todas as produções resultantes desses editais serão encaminhadas ao acervo do Museu da Imagem e do Som de Alagoas, com o fito de preservar a memória audiovisual alagoana.

- **Data:** 22/11/2023
- **Tipo de Resposta:** Solicitação Atendida
- **Respondida por:** José Wyllyson dos Santos

ANEXO D – CARTA DE APOIO DA CINEMATECA DA BAHIA AO PROJETO *CINEMAQUINA*



CARTA DE APOIO

A Cinemateca da Bahia, através desta carta, expressa o seu apoio ao projeto Cinemáquina: memória em movimento.

Acreditamos que ao localizar uma máquina de telecinagem no Nordeste, Cinemáquina contribui para a descentralização e democratização dos meios de acesso à cultura e à história.

Além disso, por viabilizar a construção da mesma máquina em diferentes instituições de preservação fílmica brasileira, incluindo a Cinemateca da Bahia, o projeto expande fronteiras e beneficia todo o território nacional, auxiliando na busca de uma maior autonomia nos processos que envolvem o acesso público às obras fílmicas.

Dessa maneira, firmamos aqui nossa parceria e manifestamos nosso apoio ao referido projeto.

Atenciosamente,

Renata Dias

Diretora Geral
Fundação Cultural do Estado da Bahia

ANEXO E – CARTA CONVITE PESQUISA PPP / PROJETO *CINEMAQUINA*



“Valor da cultura: rumo a novas narrativas”

Uma pesquisa Observatório Itaú Cultural e People's Palace Projects Brasil

O Observatório Itaú Cultural, em parceria com o People's Palace Projects Brasil, está desenvolvendo um estudo chamado “Valor da cultura: rumo a novas narrativas”. A partir de diferentes práticas e manifestações do campo cultural, procuramos identificar e compreender as diferentes formas pelas quais a cultura é capaz de transformar os indivíduos e contextos em seu entorno. Para isso, convidamos alguns dos projetos selecionados pelo Programa Rumos Itaú Cultural 2019-2020 para construirmos juntos essa narrativa: em nosso estudo, o agente cultural - seja ele produtor, gestor ou artista - não é objeto da pesquisa, mas sim parceiro na construção do conhecimento sobre a sua prática.

O Itaú Cultural é um instituto voltado para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais, contribuindo para a valorização da cultura de uma sociedade tão complexa e heterogênea como a brasileira.

Em 2006, foi criado o Observatório Itaú Cultural, materializando um núcleo para reflexão e conhecimento de questões referentes à política cultural. Tendo como principais funções observar e estudar o desenvolvimento de certos fenômenos, levantando dados para a criação de modelos que ajudem a entender tais fenômenos no tempo e no espaço, o Observatório está focado em três características da área cultural brasileira: gestão, economia e políticas. Assim, nosso objetivo é fornecer elementos para a tomada de decisões quanto à estratégia e foco de atuação do Itaú Cultural, bem como apoiar a reflexão para a construção de políticas públicas para o mundo da cultura.

A People's Palace Projects é uma ONG que vem, desde 1996, explorando as diferentes formas com que a arte e criatividade podem transformar as vidas das pessoas, principalmente no Brasil e no Reino Unido. Para isso, a PPP realiza uma ampla gama de programas educacionais, performances, debates e projetos participativos em artes, envolvendo artistas, ativistas, acadêmicos e público.

O principal objetivo desta pesquisa é contribuir para a criação de uma narrativa que demonstre o valor da cultura para além de medidas exclusivamente econômicas ou quantitativas, de modo a incorporar outras dimensões nas quais a cultura é capaz de alterar de forma significativa aqueles que estão envolvidos com ela, seja enquanto seus realizadores ou consumidores. Para isso, buscamos articular a dimensão prática com a da pesquisa, incentivando e possibilitando que indivíduos atuantes no campo da cultura assumam um papel protagonista na discussão deste valor.

O estudo será realizado em quatro etapas:

- i. Envio de material digital para os realizadores do projeto com conceitos básicos da pesquisa.
- ii. Sessão de trabalho on line com a equipe de pesquisadores e os realizadores do projeto, para conhecê-lo e para debater em conjunto possíveis indicadores para pesquisa. Estas



conversas serão acompanhadas por membros da equipe do Itaú Cultural e estão previstas para acontecerem em **27 e 28 de janeiro de 2022**.

- iii. Entrevista da equipe de pesquisadores com os responsáveis pelo projeto;
- iv. Aplicação de questionário (on line ou presencialmente) pelos responsáveis pelo projeto junto ao público com que se relaciona (quando for o caso). Estes questionários serão compostos por perguntas fechadas (objetivas), buscando informações sobre a experiência deste público junto ao projeto, e terão duração de aproximadamente 15 minutos. Todas as informações coletadas nesta etapa serão anônimas.

Todas as datas para a realização destas etapas serão definidas de acordo com a disponibilidade dos responsáveis pelos projetos envolvidos, respeitando o período previsto para sua realização.

Nesse estudo, olharemos para a) o contexto em que se insere o projeto; b) o processo de produção do artista, produtor e/ou gestor cultural envolvido, individual ou coletivamente; e c) os efeitos que o desenvolvimento do projeto pode gerar naqueles com quem tem contato, seja público, consumidor, demais pares do setor cultural, entre outros.

Caso aceite contribuir com a pesquisa, ofereceremos o valor de R\$ 1.500,00 (hum mil e quinhentos reais) ao completar as etapas II, III e IV previstas de envolvimento no processo, respectivamente, totalizando R\$ 4.500,00 (quatro mil e quinhentos reais). Este valor não terá qualquer envolvimento com o aporte que você está recebendo por ter sido um dos selecionados do Programa Rumos Itaú Cultural 2019-2020. Será exclusivamente pelo seu comprometimento para com as etapas de desenvolvimento da pesquisa.

Para a participação na pesquisa, será solicitado que você preencha um termo de consentimento concordando com a cessão das informações relacionadas aos temas mencionados acima. Os resultados obtidos serão divulgados diretamente para os participantes.

Gostaríamos muito de contar com a sua participação nessa pesquisa que faz parte de um desejo de construirmos juntos novas narrativas que nos ajudem a evidenciar o valor da cultura para a nossa sociedade.

Desde já, nosso muito obrigada e estamos à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

Um abraço,

Equipe Observatório Itaú Cultural e PPP Brasil

ANEXO F – RELATÓRIO PPP / PROJETO *CINEMAQUINA*

Caso 05: Cinemáquina: Memória em movimento

5.1 Eixo I e II: Conhecendo o projeto Cinemáquina: Memória em movimento e seu contexto

Proposto por Moema Barreto e Ж construído com apoio de diferentes organizações, o projeto Cinemáquina: Memória em Movimento objetiva contribuir para a preservação ativa do acervo fílmico do estado de Sergipe. Para isso, propõe a construção de uma máquina de telecinagem que permita a digitalização de filmes em película super 8mm, formato relativamente acessível e comum durante as décadas de 70 e 80 para uso doméstico, amador e experimental. O projeto prevê, também, a realização de exposições e mostras do material obtido e de capacitações para uso do equipamento, visando democratizar o acesso à memória e ao cinema sergipano.

Sobre a cidade de Aracaju, Sergipe

Aracaju, capital de Sergipe, está localizada na região Nordeste. Em 2021, a cidade possuía cerca de 673 mil habitantes. Seu Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) era de 0,770, o que aponta para bons indicadores de renda, educação e saúde. Por outro lado, a cidade possuía um Índice de Gini de 0,62, indicando considerável desigualdade social, conforme dados do IBGE Cidades e do Atlas Brasil (2010).

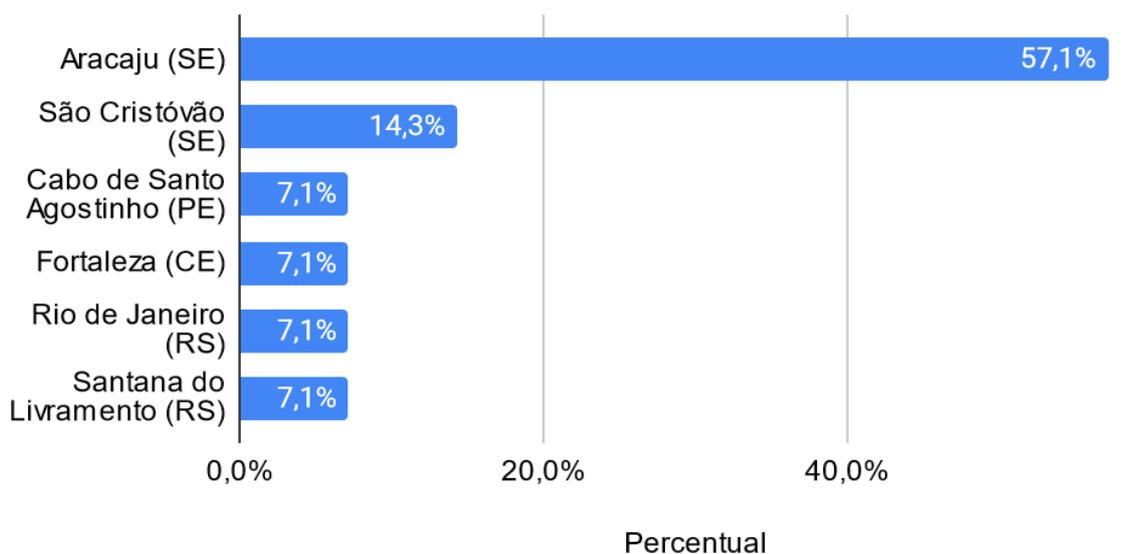
5.2 Eixo III: Impactos do projeto

Perfil dos respondentes

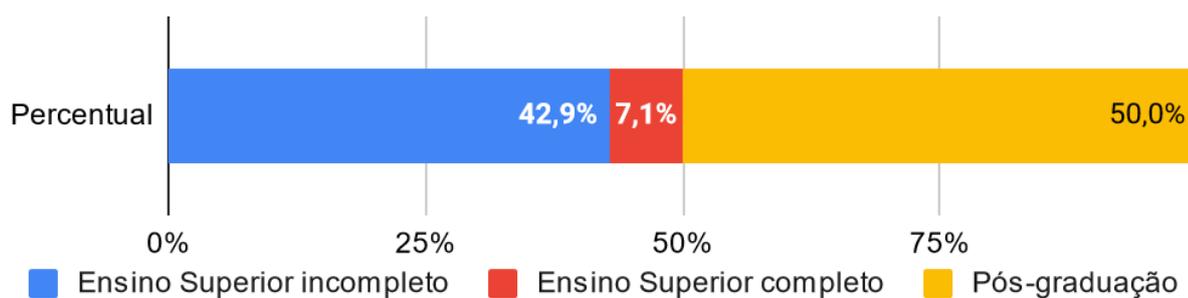
A pesquisa obteve a participação de 14 respondentes, sendo 71,4% deles residentes de Sergipe (Aracaju e São Cristóvão). Destaca-se a relação do projeto com o ensino e a universidade: aproximadamente 80% dos respondentes haviam participado como aluno de cursos ou oficinas oferecidas pelo projeto, e todos relataram ter pelo menos iniciado o ensino

superior. Além disso, o perfil dos respondentes é predominantemente branco e masculino, com idades entre 19 a 45 anos e de diferentes faixas de renda familiar.

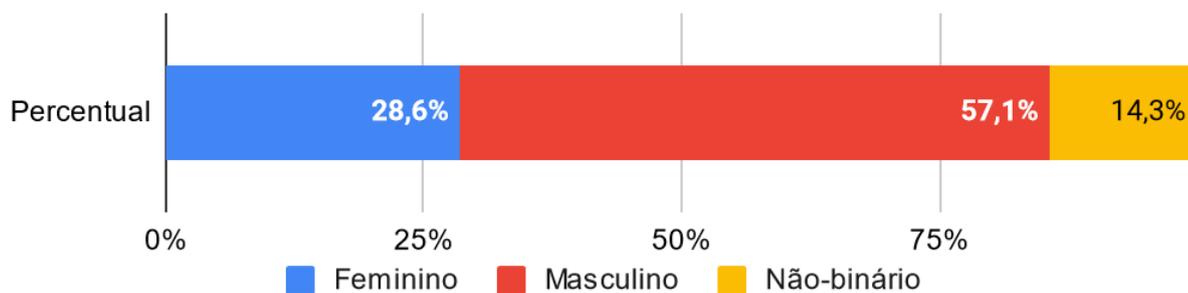
Município de residência (n = 14)

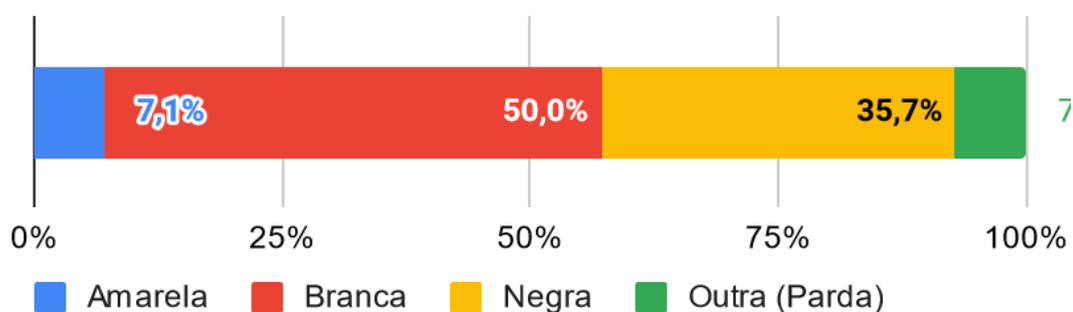
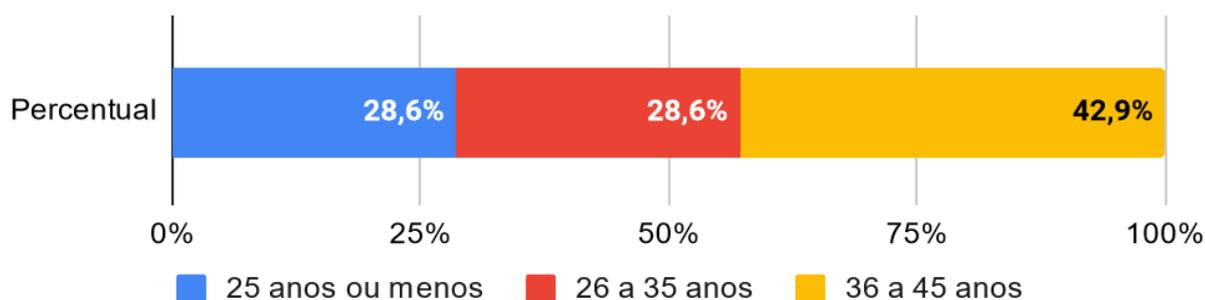
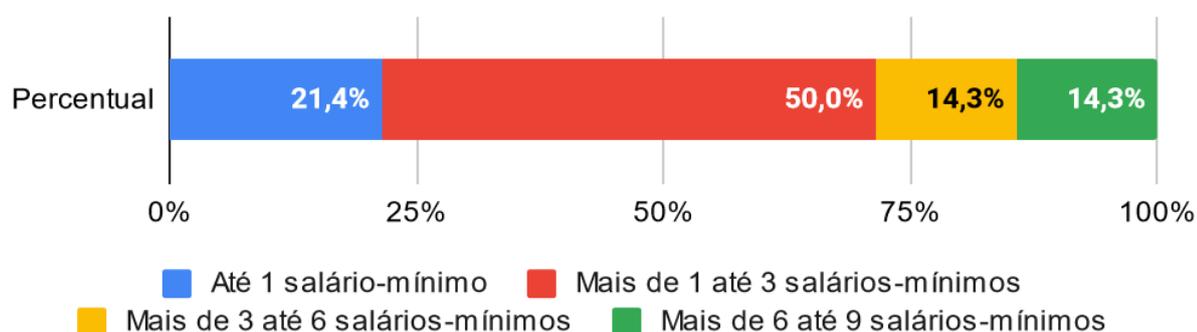


Escolaridade (n = 14)



Gênero (n = 14)

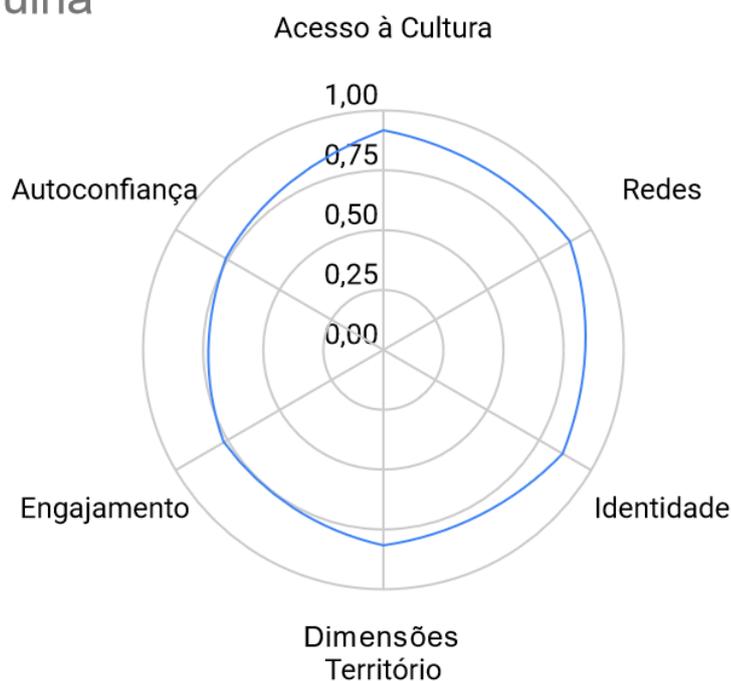


Raça/cor Autodeclarada (n = 14)**Faixa etária (n = 14)****Faixa de renda familiar (n = 14)**

Conhecendo os impactos do projeto: análise dos questionários

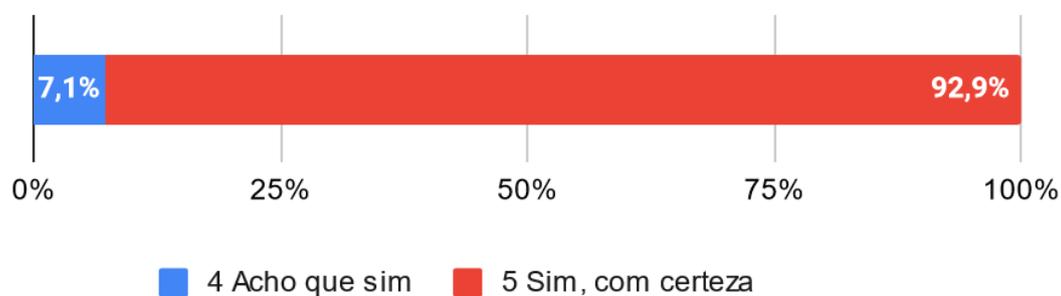
O questionário aplicado na pesquisa avaliou as seis dimensões do índice proposto. Como ilustrado na figura abaixo, o projeto gerou impactos excepcionais nas dimensões de Acesso à Cultura (0,91) e Redes (0,9), e impactos altos nas demais, com destaque às dimensões de Identidade (0,85) e Território (0,81).

Cinemáquina



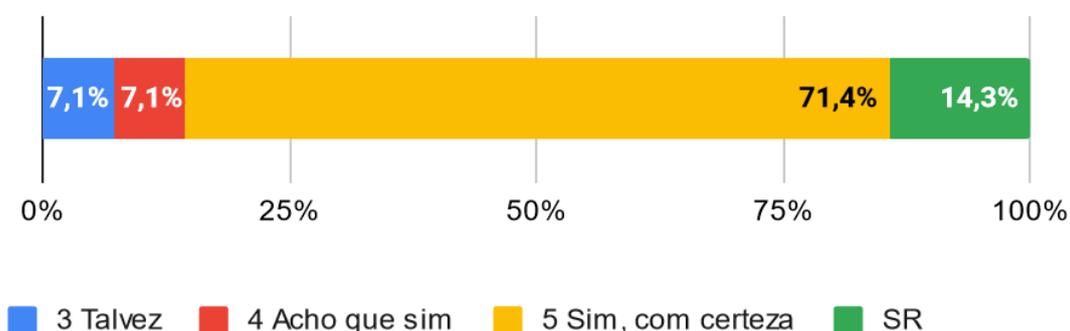
Conforme a pesquisa, o envolvimento com o Cinemáquina ampliou as redes dos respondentes, com impactos para sua vida profissional. Mais de 90% deles estabeleceu novas conexões no campo da cultura por meio do projeto, e para 78% estes contatos tiveram um caráter profissional e/ou permitiram seu acesso a projetos e ações de preservação audiovisual e de democratização do acesso ao cinema.

Você conheceu novos artistas, produtores ou outros profissionais na área da cultura através do projeto Cinemáquina? (n = 14)



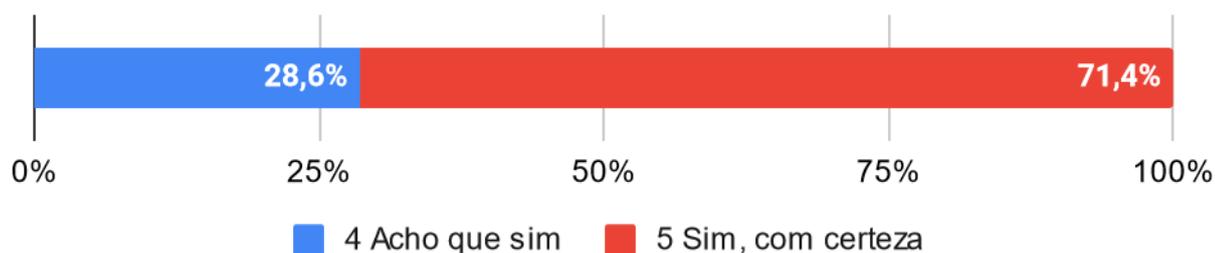
Seria possível dizer que você obteve acesso a projetos e ações de preservação audiovisual e de democratização do acesso ao cinema e/ou contatos profissionais por

meio das pessoas que conheceu através do seu contato com o projeto Cinemáquina? (n = 14)

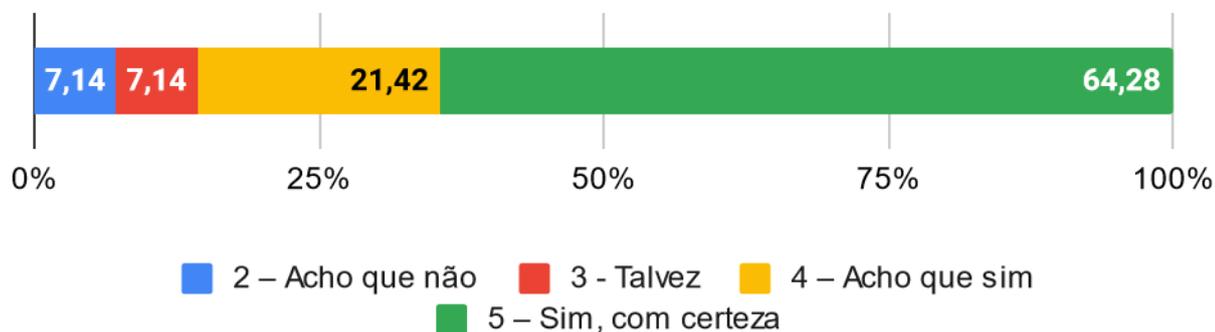


O projeto também ampliou o repertório cultural dos respondentes: a maioria identificou ter desenvolvido novas habilidades artísticas, culturais e/ou criativas a partir do contato com o Cinemáquina. Nesse sentido, cerca de 65% dos respondentes indicaram perceber mais opções de escolha de trabalho, levando em consideração a preservação audiovisual como profissão, e 85% relacionou seu envolvimento no projeto a uma maior confiança para pensar e executar ações de preservação audiovisual.

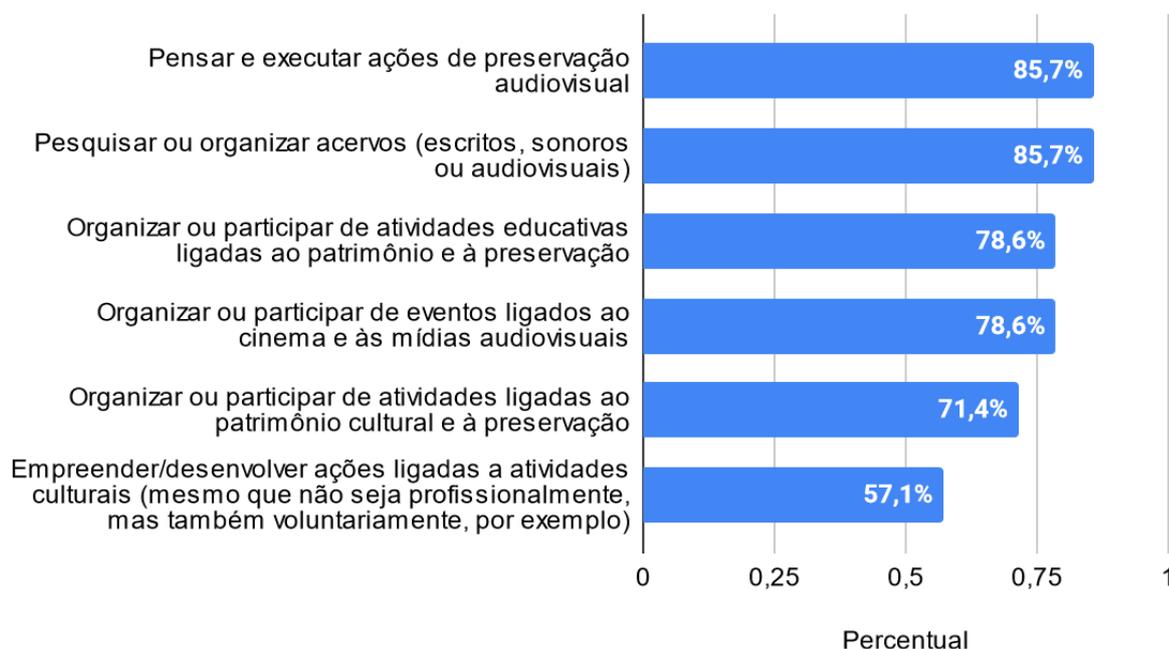
Seu envolvimento com o projeto Cinemáquina levou você a desenvolver novas habilidades (artísticas, culturais e/ou criativas)? (n = 14)



Seria possível dizer que, após o contato com Cinemáquina, você percebeu que tem mais opções de escolha de trabalho, levando em consideração a preservação audiovisual como profissão? (n = 14)

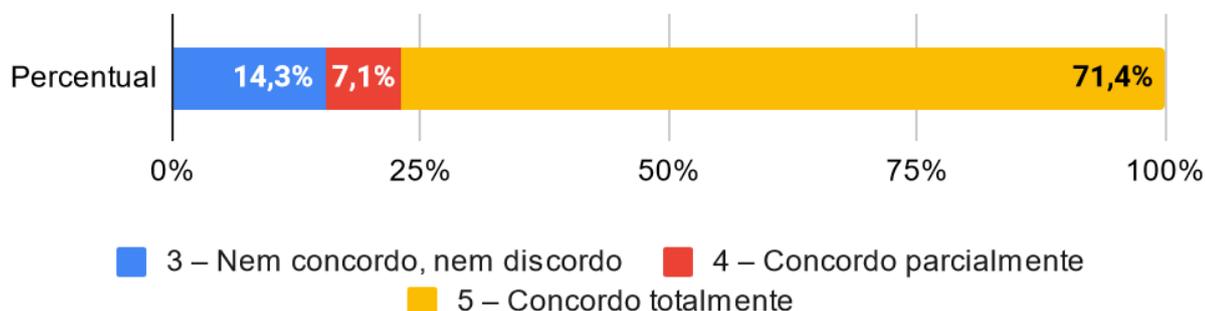


Atividades que se sente mais confiante para realizar

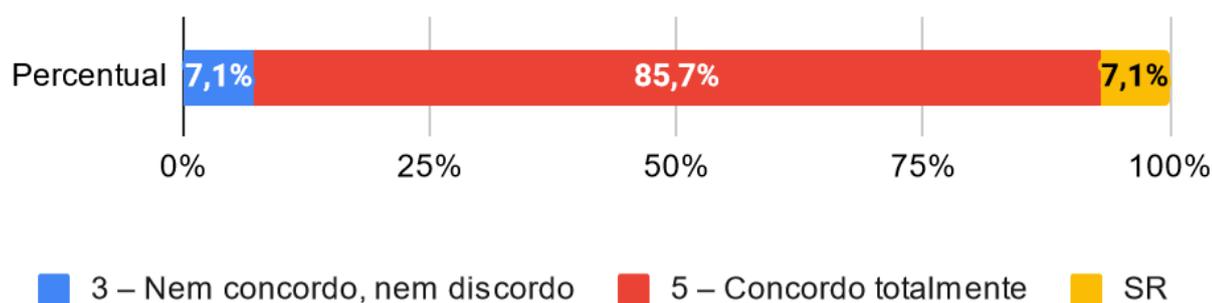


Com relação às dimensões de Identidade e Território, destaca-se que, além de despertar a curiosidade dos respondentes sobre a cultura fílmica de suas comunidades, o contato com o projeto fez com que 85% deles passassem a sentir que filmes feitos por pessoas de seu território poderiam compor um arquivo de interesse público.

O contato com o projeto Cinemáquina despertou minha curiosidade sobre a cultura fílmica da minha comunidade



Depois de me envolver com o trabalho de digitalização de filmes caseiros, amadores, órfãos e menores, sinto que filmes que foram feitos por pessoas do meu território também poderiam compor um arquivo de interesse público (n = 14)



Ao longo da co-criação da pesquisa, os artistas-pesquisadores do Cinemáquina enfatizaram a importância do projeto para recuperar e ressignificar memórias que ficaram perdidas devido às mudanças tecnológicas. Para os artistas envolvidos, o projeto também significa a possibilidade de, como dito por um dos entrevistados, produzir as “condições para que se possa produzir” (Entrevista 05).

Nesse sentido, os dados obtidos mostram que o projeto foi capaz de fomentar o desenvolvimento de novas habilidades artísticas, culturais e/ou criativas entre os respondentes, e de trazer impactos profissionais positivos para os envolvidos ao levar à ampliação de suas redes e perspectivas de trabalho na área da cultura. Ao mesmo tempo, a pesquisa indica que o projeto Cinemáquina é capaz de colaborar para a preservação ativa do cinema sergipano ao fomentar a percepção da importância da cultura fílmica local entre aqueles que têm contato com o projeto.